



CENTRO DANTESCO DEI FRATI MINORI CONVENTUALI RAVENNA
QUADERNI DELLA SEZIONE STUDI E RICERCHE

VI

Comitato scientifico

Anna Maria Chiavacci Leonardi (Presidente)†

Giancarlo Breschi, Giuseppe Cremascoli, Giuseppe Ledda,
Giuseppe Mazzotta, Carlo Ossola, Francesco Santi,
Egidio Monzani OFMConv. (Direttore del CentroDantesco)

Il presente Quaderno contiene gli atti del Convegno

LE TEOLOGIE DI DANTE

Ravenna, 9 novembre 2013

Organizzato da

Sezione Studi e Ricerche del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali

In collaborazione con

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Comune di Ravenna

Con il patrocinio di

Pontificio Consiglio della Cultura

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Dante Society of America

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Società Dantesca Italiana

Magyar Dantisztikai Társaság

Asociación Complutense de Dantología

Deutsche Dante-Gesellschaft

Con il contributo di

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

LE TEOLOGIE DI DANTE

Atti del Convegno internazionale di Studi
Ravenna, 9 novembre 2013

A cura di Giuseppe Ledda

RAVENNA
CENTRO DANTESCO DEI FRATI MINORI CONVENTUALI
2015

In copertina: Ravenna, Mausoleo di Galla Placida, particolare della cupola con croce latina e cielo stellato.

© 2015 Provincia Bolognese dei Frati Minori Conventuali
Centro Dantesco onlus
Via Dante Alighieri 4 – 40121 Ravenna, Italia
Tel. e fax 0544.33667
info@centrodantesco.it
www.centrodantesco.it

Distributore: A.Longo Editore
Via Paolo Costa 33 – 48121 Ravenna, Italia
Tel. 0544.217026 – fax 0544.217554
longo@longo-editore.it
www.longo-editore.it

ISBN 978-88-89501-11-5
ISSN 2036-0541

INDICE

Programma	9
Giuseppe Mazzotta	
<i>Introduzione</i>	11
Marco Ariani	
<i>La teologia della luce in Dante</i>	23
Claire E. Honess	
«Vedi nostra città»: <i>Dante, teologia e società</i>	59
Francesco Santi	
<i>Dante e la mistica.</i>	
<i>Con una nota sul XXVI canto del Paradiso</i>	81
Simon A. Gilson	
<i>Appunti metodologici su teologia e scolastica</i>	
<i>nel Paradiso</i>	99
Mira Mocan	
« <i>Fantasticus mundus</i> ». <i>Teologia vittorina</i>	
<i>ed esegesi visiva nell'opera dantesca</i>	117
Christian Moevs	
<i>L'amore triforme: i sette peccati capitali</i>	
<i>e la struttura della Commedia di Dante</i>	143
Susanna Barsella	
<i>Il «poema sacro» tra arte e teologia del lavoro.</i>	
<i>Purgatorio X-XII, Paradiso XXV-XXVI</i>	181

INDICE

Nicolò Maldina	
<i>Tra predicazione e liturgia. Modelli e fortuna del «Pater noster» di Purgatorio XI 1-21</i>	201
Beatrice Priest	
<i>Teologie e poesie pastorali in Dante: fecondità, creatività e umiltà</i>	235
Giuseppe Ledda	
<i>Teologia e retorica dell'ineffabilità nella Commedia di Dante</i>	261
Indice dei nomi	293

PROGRAMMA

Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna
Sezione Studi e ricerche
Convegno internazionale di Studi

Le teologie di Dante

Ravenna, 9 novembre 2013
Sala D'Attorre, via Ponte Marino, 2

Programma del Convegno*

Sessione mattutina

Ore 9.30: Giuseppe Mazzotta (Yale University, USA)
Introduzione ai lavori

Claire E. Honess (University of Leeds, UK)
"Vedi nostra città": Dante, teologia e società

Francesco Santi (Università di Cassino)
Dante e le scritture mistiche del secolo XIII

Ore 11.10: Simon A. Gilson (University of Warwick, UK)
Teologia e scolastica nel Paradiso di Dante

Mira Mocan (Università di Roma Tre)
"Mundus fantasticus". Teologia vittorina ed esegesi visiva nell'opera dantesca

Ore 12.00: Discussione

Sessione pomeridiana

Ore 15: Christian Moevs (University of Notre Dame, USA),
"Questo triforme amor": i vizi capitali e la struttura della Commedia

Susanna Barsella (Fordham University, USA)
Il "poema sacro" tra arte e teologia del lavoro. Purgatorio X-XII, Paradiso XXV-XXVI

Nicolò Maldina (University of Leeds, UK)
Dante e la teologia dei predicatori

Ore 16.30: Beatrice Priest (University of Cambridge, UK)
"L'ubertà del suo cacume": visioni d'abbondanza nel Paradiso

Giuseppe Ledda (Università di Bologna)
Teologia e retorica dell'ineffabilità in Dante

Ore 17.15: Discussione

* Il programma qui riprodotto è quello definitivo ed effettivamente attuato. La prima versione del programma prevedeva, in apertura del Convegno, l'intervento del Prof. Marco Ariani, dell'Università Roma Tre, sul tema *La teologia della luce in Dante*. Il Prof. Ariani ha dovuto rinunciare alla partecipazione al Convegno, dandocene notizia alcune settimane prima del suo svolgimento, ma ha poi voluto generosamente inviare comunque il suo contributo per la pubblicazione degli atti. Esso è stato perciò inserito come primo nel presente volume, secondo il programma originario.

GIUSEPPE MAZZOTTA

INTRODUZIONE

È impossibile non sottolineare l'importanza di ciò che si propone la presente edizione del "convegno dantesco": mettere Dante al centro di un dialogo di pensiero sul terreno della sua teologia. Il titolo del tema prescelto viene declinato al plurale, "Teologie di Dante", e il plurale riflette la coscienza della forza e della complessità del pensiero teologico in sé. Indica che si ha a che fare con una tematica di vasta portata e molteplici sfaccettature: la mistica, la teologia morale, la teologia politica, la teologia della luce e della visione, la teologia filosofica degli scolastici, gli apporti neoplatonici, la teologia del lavoro ecc.

In un capitolo memorabile della *Città di Dio* (VI 5), sant'Agostino discute l'ideologia politico-culturale (di origine stoica) di Varrone, bibliotecario di Cesare. Varrone suddivide l'arco della teologia in tre generi: la "teologia mitica", che include le favole e finzioni della teologia poetica; la "teologia naturale" identificata con la teologia razionale o filosofica, cioè con il Dio dei filosofi; e la "teologia civile o politica" definita come un sistema su cui si fonda l'ordine politico e il dominio degli dèi della città. Alla triplice distinzione del sapere teologico corrispondono per Varrone tre ideologie differenziate, ed egli propone l'alleanza tra le due oligarchie, quella della teologia politica e quella della teologia razionale, filosofi e politici, onde garantire la stabilità dell'esercizio del potere a Roma.

Per quanto distinte, queste sfere del discorso teologico si coinvolgono e si implicano vicendevolmente, e Agostino confessa la sua angoscia di fronte alle manipolazioni ideologiche di Varrone e all'effettiva disintegrazione dell'unità della teologia come strategia dei giochi politici di Cesare. Dietro al programma culturale di Varrone si profila la *Metafisica* di Aristotele con le sue distinzioni tra le tre filosofie teoretiche di matematica, fisica e teologia o prima filosofia (*Met.* 1026a).

C'è da chiedersi se sia possibile unificare le varie teologie non sovrapponendole le une alle altre e mantenendo le loro particolari e tradizionali autonomie. E mettendo da parte le classificazioni e suddivisioni tecniche che tipo di relazioni unisce la teologia alle scienze umane e che tipo di reciproche differenze le tiene distinte?

Comporre in unità la visione teologica di Dante equivale a fornire l'architettura del suo compiuto edificio poetico. Ma si giunge all'unità solo dopo aver gettato uno sguardo critico, analitico sulle articolazioni specifiche del suo discorso. In effetti, i confronti tra le diverse tematiche e prospettive che certamente saranno presentate in questo convegno sono indispensabili per più ragioni: nelle loro probabili divergenze servono a rinfocolare dibattiti, necessariamente sempre aperti, sui limiti dell'impatto delle varie tradizioni di pensiero (agostiniani, neoaristotelici, francescani, benedettini, vittorini, ecc.) che nutrono la poesia di Dante. E consentono di allargare l'orizzonte del discorso poetico-teologico, che è la fondazione della *Divina Commedia*.

Che Dante sia noto come poeta-teologo (e basterà citare la formula di "Theologus Dante nullius dogmatis expertus") è stato ripetutamente sottolineato dagli storici del dantismo. Di questa formula del *poeta-theologus* vorrei qui indicare l'aspetto di ponte simbolico tra due sponde distinte del pensiero: il ponte (una delle metafore più suggestive e frequenti nel poema) le collega, e permette, cioè, la possibile comunicazione tra discipline apparentemente distanti l'una dall'altra, come appunto dovrebbero essere teologia e poesia. Ma nel *Convivio*, testo che mira ad esplorare la dignità della filosofia, Dante tiene la filosofia separata dalla teologia, detta "Divina Scienza" e l'assegna alle altezze dell'Empireo, e in questo senso si allontana dalla premessa di san Tommaso.

San Tommaso definisce la teologia (considerata parte della *sacra doctrina*) "scientia" della verità rivelata e, benché speculativa e distinta dalla filosofia (cioè un sapere che procede seguendo un necessario movimento logico), si dà come *fides quaerens intellectum*. Più precisamente, la teologia si proietta come un'avventura della ragione senza sostituirsi ad essa. Anzi, guidata dalla luce della fede, la ragione va in cerca di Dio e finisce nell'umiltà del silenzio di fronte all'incontenibile mistero divino. Ma per Dante la teologia si configura come discorso, come letteralmente interrogazione del *logos* di Dio nel doppio senso del genitivo: decifrazione / interpretazione della parola e dei segni di Dio e del *logos* umano su Dio

(qual è o come dovrebbe configurarsi il discorso umano su Dio). E tutti gli aspetti del discorso umano, soprattutto le profanazioni del sacro, rivelano, sotto la superficie delle dissacrazioni, il loro fondo teologico.

Da questa prospettiva che sorregge l'articolazione della *Divina Commedia*, la teologia emerge come una forma di conoscenza privilegiata: privilegiata perché dalla prospettiva dell'infinito verso cui tende porta al loro limite i vari campi del sapere e del discorso umano. D'altra parte, la poesia di Dante, in quanto testo metafisico – che implica “oltraggio”, ovvero la mobilità del discorso metaforico, la sua qualità di andare “oltre” le determinazioni del senso letterale – appartiene all'essenza del *Logos*, che essa interroga e ricerca.

Il poema racconta la ricerca spirituale del pellegrino-poeta, ed essa lo porta oltre i limiti di ogni sapere, all'eccesso o alle trasgressioni espresse, per esempio, dal lessico del “trasumanare”, dell'*excessus mentis*, e del “trapassare” oltre il chiuso perimetro della geometria euclidea. Oggetto della ricerca è la verità della teologia, che Dante sottopone ad una verifica critica. Il pellegrino vuole “vedere” il volto di Dio per poi raccontare il cammino seguendo il quale egli attraversa le profondità del male, lo sormonta e giunge ai limiti e oltre le barriere del pensiero ove si discopre parte del bene infinito della creazione.

Non si può nascondere che pensare al poema nei termini di una perenne tensione tra limiti e illimitatezza, sia della ricerca teologica sia della poesia come ricerca, implica che la teologia dantesca finisce col coincidere e affiancarsi con la stessa ricerca poetica. Per esempio, i nomi di Dio che mutano nel tempo (*Par.* XXVI 130-142) si rivelano come designazioni metaforiche che riguardano non l'essenza del Dio immutabile ma l'umana percezione di essa. Ad ogni modo, il “coincidere” tra teologia e poesia vuol dire che la teologia diviene, ma non per la prima volta nella storia letteraria, *problema*. Bisogna chiarire in che modo è problema, in che modo il rapporto tra teologia e poesia appaia non meno carico delle tensioni e dei fraintendimenti che hanno caratterizzato l'antica disputa tra filosofia e poesia.

L'insidia della poesia nei confronti del sapere filosofico – come, sulla scia di Platone, ricorda Boezio in apertura della *Consolazione della Filosofia* – consiste nella potenza del canto delle Muse. Esse sono accorse al letto del filosofo malato per dargli sollievo, ma il loro canto non lo guarisce dal male di natura intellettuale

che l'affligge. Al contrario, ne peggiora la gravità: le loro seduzioni lo fanno precipitare al fondo di fascinosi piaceri e così annullano la possibilità di un rigoroso giudizio filosofico. La Filosofia interviene, mette a tacere il canto delle Muse, le scaccia come meretrici del teatro, e si sostituisce ad esse. Riflettendo su questa scena emblematica del dissidio tra i rigori della filosofia e gli incantesimi della poesia, Boccaccio intuisce che nel drammatico scontro tra Filosofia e le Muse si assiste, in effetti, alla scelta tra due diverse modalità estetiche e che il racconto di Boezio mira a legittimare l'estetica austera della Filosofia.

In termini abbastanza simili si pone il rapporto tra teologia e poesia. Il dissidio presuppone che le due discipline si possano chiudere entro recinti impermeabili l'una all'altra, separate dalla loro rispettiva adesione o abbandono della verità della ragione. La lunga polemica sui poeti gentili, considerati, per dirla nel linguaggio di Varrone, teologi mitici – nel senso che la loro teologia si riduce a finzione mitologica – appartiene, come si sa, alla storiografia dell'Umanesimo: Petrarca, Boccaccio, Mussato, Salutati, ecc. Con loro il ricordo degli antichi dèi della Grecia non è scomparso. Ma è morto il contenuto della teologia mitica, e Boccaccio, per esempio, non esita ad affermare che la poesia «[...] nasce dal grembo di Dio» (*Gen.* XIV 7). Con deliberata simmetria, la *Genealogia degli dèi gentili* esalta la teologia come «poesia di Dio» e definisce la poesia come «teologia antica», capace di abbracciare tanto le maschere diaboliche quanto i simboli delle opere umane.

La poesia di Dante non accantona le formule retoriche della teologia poetica classica. Evoca esplicitamente e cristianizza il «sommo Giove [...] in terra per noi crocifisso» (*Purg.* VI 118-119). Rivolge invocazioni alle Muse e ad Apollo, dio solare della poesia, all'inizio di ognuna delle tre cantiche, senza mai elevare gli echi pagani a segno di una sapienza insidiosamente riposta. Si cadrebbe, però, in un grave errore se ci limitassimo a svuotare di ogni senso sostanziale questo particolare lessico poetico dantesco e considerarlo come puro gioco formale. Una tale riduzione sarebbe un errore perché equivarrebbe ad ignorare che il poema di Dante, il suo viaggio proteso verso l'infinito, mette in questione, proprio dalla prospettiva dell'infinito, ogni forma di finitezza e delimitazione del sapere. In effetti, i fossili della retorica classica impiegati da Dante rendono visibili quello che a me pare il suo progetto fondamentale.

Il progetto può così esser ricapitolato: portare la poesia, che esprime l'apertura e la creatività dello spirito umano, in posizione centrale nei dibattiti sulla conoscenza, caratterizzata a sua volta dal quadrangolo di poesia, teologia, filosofia e politica. Su questa premessa Dante fonda una sua teologia – una teologia poetica, appunto – e la frase significa una teologia non identificabile con nessuno dei discorsi canonici e vigenti della teologia ma in dialogo con essi –: una teologia che sorge dal fondo del suo pensiero poetico e si esprime nelle mobili figurazioni del suo linguaggio.

Da questa ottica si prende coscienza dell'estrema originalità dell'impianto e della ricerca di Dante. Lo scavo critico nelle pieghe della lingua poetica – nelle sue imprevedibili diramazioni – non comporta un ripudio delle teologie e prospettive filosofiche classiche ed accreditate – Agostino, Boezio, Bernardo, Alberto Magno, Tommaso, Bonaventura, ecc. Addita, piuttosto, la strada da lui imboccata per porre in risalto quanto la teologia, inserita nella poesia, diventi necessariamente *problema*. Insistente torna dunque la domanda: che vuol dire qui "problema"?

Anzitutto, coll'inserire la teologia nella finzione della poesia si rischia di ridurre la teologia a finzione, e *fictio* vuol dire costruzione retorica. Come sfuggire a questo rischio? San Tommaso pone la poesia nel luogo infimo della gerarchia del sapere. La sua retorica si maschera come superiore logica, che procede come un discorso poetico per via analogica di una ricerca razionale e oggettiva, e ad essa subordina il discorso metaforico. Attraverso questa procedura, Tommaso non risponde alla sfida di dover decidere cosa accomuni il discorso teologico e il discorso poetico. Dante, al contrario, affronta direttamente la sfida, e nella problematicità della loro interazione coglie il carattere più profondo ed essenziale sia della teologia sia della poesia. Entrambe appartengono all'esperienza dell'esilio di Dante. Il suo esilio è anzitutto un fatto della sua biografia. Ma è certamente molto di più: si proietta anche come *figurazione* dell'esilio dell'anima, come segno della distanza che separa la lingua e la conoscenza dalla terra promessa della verità.

Parlare di problematicità come tratto che contraddistingue la teologia e la poesia di Dante vuol dire cercare una via d'uscita e sciogliere i nodi morali che, occultando il sentiero del viaggio in cerca di Dio, impediscono al pellegrino di raggiungere la meta desiderata. In più, la sua è una ricerca condotta sul terreno

concreto di un "io" autobiografico che procede zoppicante e ferito nella sua volontà. La poesia di Dante traduce l'esperienza del pellegrino e tiene desta la necessità di percorrere un itinerario che, essendo teologico, chiede alla teologia di abbandonare le astrazioni della logica e diventare essa stessa concreto, carnale veicolo di ricerca dei sensi della parola di Dio.

Per illustrare brevemente in che cosa consista l'originalità della teologia poetica di Dante in rapporto, per esempio, a una centrale intuizione di san Tommaso sulla Trinità, vorrei soffermarmi su alcuni versi d'apertura ai canti del Cielo del Sole (*Paradiso* X-XIV):

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro eternalmente 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.
Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, [...]. (*Par.* X 1-8)

Come succede nel canto decimo di ognuna delle tre cantiche, anche qui il poeta apre una nuova via al pensiero. In questo canto riparte da una meditazione sulla vita intima della Trinità, che è la radice di ogni sapere, che potremmo chiamare allo stesso tempo esistenziale, filosofico e teologico. In questo Cielo del Sole, che nel *Convivio* (II XII) è detto cielo dell'Aritmetica, sono collocati gli spiriti sapienti e ci imbattiamo in un circolo del sapere enciclopedico di teologi, filosofi, mistici, storici, grammatici e profeti provenienti da latitudini, epoche e tradizioni culturali diverse – ebrei, greci e latini: san Tommaso, san Bonaventura, lo Pseudo-Dionigi, Isidoro di Siviglia, Boezio, Sigieri di Brabante, Gioacchino da Fiore, Salomone, Crisostomo, Anselmo, Riccardo e Ugo di San Vittore, ecc.: essi abbracciano l'intera vita filosofica.

Nelle due corone di 24 beati che, tenendosi per mano, danzano attorno al Sole, il lettore trova uno dei momenti più felici della *Divina Commedia*: i sapienti

non sono più giustapposti l'uno all'altro arroccati nelle loro rigide polemiche dottrinali e chiusi nelle loro limitate prospettive storiche. Rappresentano, anzi, la comunione profonda – ma non sincretica – di tutte le dottrine. Rovesciando il recinto chiuso ed immobile delle arti e delle scienze nel crepuscolo del Limbo – con i filosofi greci all'ombra delle loro scuole e il Saladino in disparte, che medita in emblematica solitudine – le due corone di beati ruotano attorno al Sole e così celebrano la Sapienza come una festosa, mobile danza (per riprendere il titolo di un saggio di John Freccero) che unifica le discipline e il circolo del sapere dell'enciclopedia. Soprattutto essi celebrano le vite di san Francesco e san Domenico nella convinzione che la vita – la loro vita – sia il contesto e la destinazione della loro teologia.

Due dettagli, uno testuale, l'altro contestuale, aiutano a rintracciare la meta del discorso dantesco a questo punto del poema. Quasi tutti i sapienti di questi canti – Boezio, Tommaso, Bonaventura, Riccardo e Ugo di San Vittore, Gioacchino da Fiore, ecc. – hanno guardato al di là della superficie delle cose e per cogliere il fondamento dell'ordine del mondo hanno meditato sul mistero della Trinità. Il dettaglio testuale, d'altra parte, riguarda la tematizzazione del loro discorso teologico quasi fosse un genere letterario: Dante evoca, per esempio, lo stile del pensiero – il «discreto latino» – di san Tommaso; Sigieri di Brabante è individuato come il filosofo che va leggendo le sue tesi all'università; Orosio è identificato dal «latino» che scrive per Agostino, e non mancano i riferimenti a un grammatico e ad un etimologista (Donato e Isidoro). Per Dante, l'intreccio letterario di stile e lingua, sembra essere peculiare attributo di ogni possibile dialogo teologico e poetico sulla Trinità. Ma nel cielo del Sole si accede al mistero della Trinità colto, dal poeta dell'amore, come un dialogo di amore.

Per iniziare a chiosare i complessi problemi sollevati dall'esordio del canto XI, bisogna ricordare che la riflessione si svolge sullo sfondo dell'aritmetica, l'arte o scienza dei numeri come si legge nel *Convivio*: «E lo cielo del Sole si può comparare all'Arismetica per due proprietadi: l'una si è che del suo lume tutte l'altre stelle s'informano; l'altra si è che l'occhio nol può mirare. E queste due proprietadi sono nell'Arismetica: ché del suo lume tutte s'illuminano le scienze, però che li loro subietti sono tutti sotto alcuno numero considerati, e nelle considerazioni di quelli sempre con numero si procede [...]; per che Pittagora, secondo

che dice Aristotile nel primo della Fisica, poneva i principii delle cose naturali [essere] lo pari e lo dispari, considerando tutte le cose essere numero. L'altra proprietade del Sole ancor si vede nel numero [...]: ché l'occhio dello 'ntelletto nol può mirare; però che 'l numero, quanto è in sé considerato, è infinito» (*Conv.* II XIII 15-19).

Aritmetica, filosofia e teologia si confrontano. Il brano del *Convivio* ci colloca nel cosmo tolemaico-aristotelico in cui tutto il mondo naturale si regge intorno al linguaggio universale del numero. Attraverso l'eco delle riflessioni nel *Convivio*, Dante organizza i canti del Cielo del Sole impiegando un lessico marcatamente aritmetico di enumerazioni, di identificazioni di un personaggio come, per esempio, Salomone, attraverso il numero, la «quinta luce», e di neologismi a base numerica, per esempio, «intreare». Il lessico del numero permette a Dante di avviare una serrata meditazione sulla teologia trinitaria come l'essenza della Creazione e del sapere.

Più dettagliatamente, il canto X del *Paradiso* comincia con l'esortazione ai lettori. Nell'ottica filosofica del *Convivio* essi restano abbagliati dalla luce del Sole e sono esortati ad alzare gli occhi e ficcarli nelle luce della Trinità. Il cielo della Sapienza – come appare nei versi d'apertura – inizia dunque ricordando, per dirlo con le parole care a Maria Corti, «l'amoroso uso di sapienza» filosofica, ma la recupera ora come essenza divina. Dante ci chiede di lasciarci abbagliare dallo sguardo di amore che collega il Padre al Figlio attraverso lo Spirito, che è il respiro d'amore che essi si scambiano. In questa scena dello sguardo d'amore, il Padre è chiamato, sulla scia della teologia mistica dello Psuedo-Dionigi, «primo e ineffabile»: gode di un primato ontologico ed è «ineffabile», non ha nome. Se merita di essere segnalato che Dante si muove in linea con l'intuizione apofatica reperibile nei *Nomi divini*, bisogna anche sottolineare che la sua non può esser confusa come adesione totale al mistico. Il primato del Padre fa tutt'uno con il suo amore per il «Figlio» e nella reciprocità dell'amore ogni rivendicazione di primato assoluto e separato dall'economia amorosa perde la sua necessità logica.

Questa figurazione della vita intima della Trinità occupa un posto di rilievo nell'ambito della crisi teologica che ha sconvolto e lacerato nel 1054 l'ecumene cristiano. Nel Cielo del Sole vengono evocati i maggiori dibattiti filosofici e teologici sulla Trinità. Per intendere il senso profondo della terzina è bene collegarla

con i vari riferimenti simbolici alla Trinità disseminati sia in questi canti, sia nella struttura generale del poema, con le sue terzine, la tripartizione delle cantiche ecc. Una nota eco dottrinale per esempio del *De Trinitate* di sant'Agostino compare nel *Purgatorio* XXV 83. A chiusura del Cielo del Sole, prima che il pellegrino ascenda al Cielo di Marte, i beati elevano un canto alla Trinità, scandito dal ritmo di un *versus retrogradus*: «Quell'uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circunscritto, e tutto circunscribe, // tre volte era cantato da ciascuno» (*Par.* XIV 28-31).

Ciò che anima e unifica in un'armonia espressa da rapporti matematici è la Trinità, i cui segni nella comprensione della struttura del numero furono cercati dai filosofi e poeti dell'antica Grecia: «Lì si cantò non Bacco, non Peana, / ma tre persone in divina natura, / e in una persona essa e l'umana» (*Par.* XIII 25-27). Il riferimento ai falsi dèi pagani Bacco e Apollo introduce le eresie anti-trinitarie di Ario e Sabellio. Essi si opponevano, rispettivamente, alla dottrina della consustanzialità del Figlio e del Padre e alla fede nel Cristo. Le due prospettive, nelle loro differenze, si corrispondono, e le loro dottrine verranno condannate assieme al Concilio di Nicea del 325. E le due eresie, a loro volta, così afferma Dante, poggiano sulle speculazioni filosofiche di «Parmenide, Melisso e Brisso [...] li quali andaro e non sapëan dove» (*Par.* XIII 125-126).

I nomi dei tre filosofi confermano l'inesistenza e l'impossibilità di una netta opposizione tra filosofi e teologi. La filosofia non è mai un innocente esercizio della ragione e può condurre, come hanno fatto Parmenide, Melisso e Brisso, allo smarrimento in labirinti senza vie d'uscita. D'altra parte, la fede, che è la virtù dell'intelletto, chiede l'assistenza della ragione filosofica, ma evitando l'appiattimento della teologia in una totale identificazione con un sistema filosofico (che era stata esattamente la critica mossa da sant'Agostino a Varrone.) I tre filosofi greci offrono un fondamento razionale alla fede, ma finiscono per distruggerla conducendo la teologia alla deriva nei vicoli ciechi dell'errore.

Ciò che emerge dal legame testuale tra antiche eresie cristiane e filosofia classica è il riconoscimento della filosofia greca e del suo peso decisivo nella formulazione e nei fraintendimenti della dottrina trinitaria anche in tempi moderni. Di fatto, condannandole come errori, Dante sta affrontando la questione che dal 1054, l'anno dello scisma tra teologia trinitaria greca e teologia trinitaria latina,

non aveva mai cessato di preoccupare la coscienza dei teologi. Non si limita a ripudiare la giustapposizione tra opposte prospettive teologiche. Anzi, sulla questione trinitaria modifica e prende le distanze dalla teologia trinitaria di san Tommaso, ovvero dal teologo che maggiormente gode di un posto di onore nelle concezioni dantesche. E la modifica per poter armonizzare tradizioni e controversie teologiche certamente spinose in una città come Ravenna, retta da un'eparchia greco-bizantina ma di rito latino.

All'esordio del canto X del *Paradiso* la descrizione della Trinità, che si profila come un dialogo d'Amore, segue la dottrina di Tommaso che nella *Summa Theologica* (I^a, 37, 2), meditando sui due ceppi della tradizione cristiana e alludendo alla controversia sul «filioque», scrive: «Il Padre ama il Figlio attraverso lo Spirito Santo». Sembra che Dante stia parafrasando Tommaso. Ma, in effetti, Tommaso polemizza con la lettura ortodossa del «Filioque». Dante adotta il linguaggio dello Pseudo-Dionigi. E la polemica con san Tommaso, smorzata a questo punto, non si esaurisce nelle divergenti spiegazioni trinitarie.

Nel *Paradiso* XIII (52-87) san Tommaso è chiamato in causa per risolvere l'apparente contraddizione suscitata dalla precedente affermazione sulla sapienza perfetta di Salomone. Nel *Paradiso* X, Tommaso si riferisce a Salomone nella cui «alta mente [...] sì profondo / saver fu messo, che [...] / a veder tanto non surse il secondo» (vv. 109-114). È un'affermazione che rivendica la perfezione dell'uomo nell'ordine della natura (che, fosse vera, negherebbe la necessità della redenzione). San Tommaso è costretto a correggere il tiro: limita la perfezione della sapienza del re all'ambito della prudenza nel governo. Ma Dante mette in atto un ripensamento di Tommaso e gli attribuisce affermazioni ricavate da Bonaventura: sulle orme del *Liber de Causis*, egli parla un linguaggio neoplatonico: afferma che tutto ciò che esiste è un riflesso del verbo generato dal Padre attraverso l'amore dello Spirito Santo. La metafisica della luce, che dallo Pseudo-Dionigi era giunta a Bonaventura, prende il posto delle sue formule logiche.

Concludo le mie provvisorie riflessioni introduttive. Ho parlato della *Commedia* non come un castello di carta, che sarebbe un'idea interessante ma in fondo comica, ma come un'esperienza in cui un pellegrino – Dante – vuole conoscere il mondo – il male e il bene del mondo, le idolatrie e dissacrazioni – per risalire fino a colui che l'ha creato e sta dietro ad esso.

Per raggiungere questo suo scopo, si accompagna a teologi, filosofi, poeti che hanno anch'essi indagato il mistero del mondo. E in questo senso la *Commedia* è una *summa* delle tante e contraddittorie teologie fiorite nel tempo, come è *summa* delle scuole poetiche classiche e moderne, e delle varie tradizioni filosofiche. Ma questo non vuol dire per Dante un ritorno nostalgico al sapere degli antichi maestri del pensiero e delle arti. A differenza di loro, egli si affaccia sul mistero del mondo – con tanto di autoreferenzialità stilnovista – da poeta d'amore che ha a sua disposizione l'umile lingua volgare di ogni giorno. Con questa forza d'amore e coi suoi strumenti di poeta racconta la sua vitale avventura in cerca di un amore che non può che essere ricerca di Dio. È un'avventura soggettiva, di uno che dice "io" ma diventa anche un "noi", perché noi tutti siamo coinvolti con lui nel comune cammino della vita. Dante svolge, così, la sua ricerca come un dialogo tra l'io e il noi, tra l'io e lei, Beatrice, perché un dialogo d'amore tra loro due non può finire e diventa cifra dell'infinito dialogo tra l'io e Dio.

Nel dialogo d'amore, poetico, filosofico e teologico Dante interpella e trova il discorso di Dio. Ecco: il poema si muove tra dialogo e discorso. È Beatrice stessa ad indicare l'intreccio tra dialogo e discorso allorché parla della Creazione come «lo discorrer di Dio sovra quest'acque» (*Par.* XXIX 21). L'etimologia di "discorso" – da *curro*, *discurro* – vuol dire, come si legge nel Forcellini, "correre qua e là, discorrere, scorrere".¹ Per Beatrice «discorrere» coglie la parola di Dio che allo stesso tempo si dona come incontenibile, elusiva forza dell'amore e della sua luce.

Il dialogo, con le sue domande e risposte, traccia il cammino o metodo, che colloca l'amore di Dante e Beatrice, colloca noi lettori, nello spazio del "discorrere" di Dio, dove fa capolino anche la cifra stilistica - il "discreto" latino – il discorrimento della teologia di Tommaso. Dal dialogo come quello tra poesia e teologia, tra Dante e Beatrice, emerge la verità, che non è mai un oggetto posseduto: la verità va cercata, e una volta trovata va rimessa in discussione o rimessa in gioco. Questo a me pare l'invito inevitabile alla festa che noi chiamiamo *Commedia*, il senso intimo della sua *theologia ludens*.

¹ E. FORCELLINI, *Totius Latinitatis Lexicon*, s.v. *discurro*: «Discurro ponitur etiam pro disserere, loqui; discorrere (Ammian. 17.4: "Super quo nunc, quia tempestivum est, pauca discurram")»; s.v. *discurus*: «Verbale a discurro; actus discurrendi, discursatio; il correre qua e là, discorrimento».

MARCO ARIANI

LA TEOLOGIA DELLA LUCE IN DANTE

Tratterò dell'assunto del titolo nel senso più rigoroso possibile giusta la distinzione tomista, condivisa da Dante («la scienza divina, che è Teologia appellata»),¹ tra *scientia divina*, che tratta di cose che «cognoscuntur lumine divinae revelationis», e *philosophicae disciplinae*, «quae ratione humana investigantur»: ² non dunque della metafisica della luce, che pertiene alla riflessione filosofica, ma della scienza delle cose invisibili e inconcepibili da parte della ragione umana e concesse all'uomo solo come *principia revelata*. Ovviamente Tommaso d'Aquino non esclude la possibilità di trattare degli *invisibilia* secondo ragione, ma a due condizioni: che la *sacra doctrina*, essendo una, consideri i misteri della fede «sub una ratione, inquantum scilicet sunt divinitus revelabilia: ut sic sacra doctrina sit velut quaedam impressio divinae scientiae, quae est una et simplex omnium»³ e che comunque tutto quanto può essere detto *de divinis* è mera metafora, perché «est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat: quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet». La *revelatio per metaphoras* implica però un corollario fondamentale: «magis est conveniens quod divina in Scripturis tradantur sub figuris vilium corporum, quam corporum nobilium» in quanto «radius divinae revelationis non destruitur propter figuras sensibiles quibus circumvelatur, ut dicit Dionysius [=Coel. Hier. I 2], sed remanet in sua veritate; ut mentes quibus fit revelatio, non permittat in similitudinibus permanere, sed elevet eas ad cognitionem intelligibilium».⁴

¹ DANTE, *Conv.* II xiii 8.

² TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 1, a.1.

³ Ivi, a. 3.

⁴ Ivi, a. 9 [*Utrum sacra Scriptura debeat uti metaphoris*].

Tiriamo le somme: a rigore dunque della dottrina tomista, una teologia della luce tratterà di cose rivelate sotto similitudini prive di nobiltà, in quanto meri supporti intermedi di una più elevata *cognitio intelligibilium* che se ne serve come *vilia corpora* metaforici, non avendo la ragione umana altro mezzo per dire l'indicibile, a meno che non sia toccata dal *lumen divinae revelationis* (e questo anche se Dante, pur eletto da una tale grazia, lamenta nell'*Epistola a Cangrande*, in quanto *auctor*, un drammatico «sermo deficit» quando «signa vocalia desunt»)⁵. Dai passi citati dalla fondamentale *quaestio* prima della *Summa Theologiae* si evincono altri due elementi assai interessanti, che Tommaso non trova altro modo di esprimere se non per metafora (singolare confessione surrettizia di impotenza espressiva, a norma, del resto, della teologia di Dionigi Areopagita, posta come unico riferimento storico di tutto questo discorso):⁶ che la teologia è esclusivamente scienza rivelata e che comunque risulta da una sorta di suggello («velut quaedam impressio divinae scientiae»)⁷ che la ragione riceve senza proprio merito, per mera concessione *gratis et Gratia Dei*. Come vedremo subito, e ogni lettore del *Paradiso* sa, la metafora della *impressio luminis* è assai cara a Dante ed è, di fatto, il cardine intorno al quale si può tentare di imbastire un discorso (in sé, in termini dionisiano-tomistici, impossibile) sulla teologia della luce.

In realtà questa sigla è un paradosso irresolubile: si tratta di un discorso razionale su *invisibilia revelata*, il che ha un senso solo se se ne tratta *sub metaphoris*. Una teologia della luce risulta dunque, alla fine, una tautologia: si discorre di qualcosa di inconcepibile e di ricevuto per un atto di grazia, ma l'inconcepibile diviene effabile a condizione di svolgersi in *dissimiles similitudines*, ossia in segni verbali convenzionali e incongrui al vero contenuto di quella divina *receptio*, e non c'è altro mezzo, a norma di Dionigi Areopagita, per tentare di balbettarne qualcosa.⁸ In altre parole: una teologia della luce (intendendosi quest'ultima come ri-

⁵ DANTE, *Ep.* XIII 83-84.

⁶ Sulla componente dionisiana degli articoli *de metaphoris* nel prologo della *Summa* tomistica è ora fondamentale la trattazione di T.-D. HUMBRECHT, *Théologie négative et noms divins chez Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2005, pp. 106-187, particolarmente pp. 127 ss. Ancora di riferimento essenziale H. DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, trad. it., Roma, Edizioni Paoline, 1972, pp. 1480 ss.

⁷ Il vocabolario della *impressio* viene a Tommaso da Avicenna e dal *Liber de causis*: cfr. T.-D. HUMBRECHT, *Théologie négative*, cit., p. 132. Cfr. n. 47.

⁸ Su tutta la questione delle *dissimiles similitudines* rinvio a M. ARIANI, *I «metaphorismi» di Dante*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 1-57, a pp. 33 ss.

velazione visibile della divina *lux inaccessibilis*) è la paradossale scienza di qualcosa di pensabile e percepibile che però ha il suo statuto di verità altrove, secondo un postulato assoluto: se Dio è ineffabile, la scienza di Dio è sapienza di cose invisibili e dunque, se si vorrà trattare *de luce divina*, dovrà intendersi della «pura luce», della «luce intellettuale» che risplende nell'Empireo, cioè di un luogo a sua volta sottratto *ex professo* ad ogni razionale considerazione. Se ne evince però un'ulteriore difficoltà: Dante non è un teologo, ma un poeta, certo un *poëta theologus*, ma costretto a trattare *de lumine divino* per metafore, attraverso quei *vilia sensibilia* in cui si è impressa, come un sigillo, quella «pura luce». L'Empireo non ha né luogo né spazio, la sua consistenza di «luce intellettuale» è, in sé, un non senso teologico, e infatti Dante ne dà una rappresentazione «sotto larve», sotto la bella menzogna di «umbriferi prefazi», le *dissimiles similitudines* appunto, ammesse per disperazione da Dionigi e da Tommaso, responsabili della confessata impotenza dell'*auctor* a «ridire» quella «luce» (*Par.* I 4-6).

Tentiamo un ulteriore passo avanti: a rigore, una teologia della luce in Dante consisterà nella trattazione, per *obliquae figurationes* (*Par.* XXIII 61-63), dell'inconcepibile *lux* divina come verità assoluta di una manifestazione percepibile ai sensi, ma al costo di una sua *vilificatio* metaforica, che il poeta si incarica di tradurre in immagini ancor più distanti dal vero (non certo casualmente, nel passo del *Convivio* sopra citato, la teologia è identificata col «cielo quieto», l'Empireo, un luogo, in sé, definibile solo come alterità assoluta). Non c'è altra strada: solo *per assumptionem metaphorismorum* si rimedia all'inopia della lingua a ridire l'indicibile⁹. Il presupposto delle pagine che seguono è perciò questo: una teologia della luce deve per forza assumere un punto di vista dall'alto, dalla parte del Fonte di Luce da cui tutte le cose discendono, mentre l'altro punto di vista, essendo quello della filosofia, non può che partire dal basso, dalle tracce di luce sigillate nelle cose da cui tenta di risalire a quell'unico *Fons Veritatis* elaborando una metafisica della luce necessariamente fondata su una fisica della luce, come accade nel dibattito sull'argomento coevo a Dante, da Alberto Magno a Tommaso

⁹ DANTE, *Ep.* XIII 83-84: qui, fondamentale per il nostro discorso, la connessione istituita tra impotenza della lingua poetica, metafora e Platone, il quale «multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere» (cfr. M. ARIANI, *I «metaphorismi»*, cit., pp. 3 ss.).

d'Aquino, da Roberto Grossatesta a Bonaventura da Bagnoregio.¹⁰ Un punto di vista *a parte subiecti*¹¹ è ovviamente un mero postulato di comodo, essendo il Soggetto del *tractatus admirabilis* (come è definito il *Paradiso* nell'*Epistola XIII*)¹² Dio stesso, solo principio di verità, invero le cose tramite la luce che vi s'imprime, ma conoscibile in sé solo per *scientia revelata*.

Quel postulato, d'obbligo se si vuole trattare di ciò che non è trattabile, è d'altronde la premessa ineludibile di ogni *Paradiso* figurabile come altrove immateriale: la luce, in forma di raggio e splendore, non è solo il mezzo, ma è sostanza divina, anzi l'unica sostanza¹³ (e, in quanto tale, inconcepibile), mentre tutto il resto della creazione è niente altro che un immane riflesso di quella inaccessibile *lux*. La triadica luminologia, adottata precocemente in forma approssimativa nel *Convivio*¹⁴ e poi applicata con rigore nella terza cantica,¹⁵ è il dispositivo razionale di accesso al mistero insondabile della scaturigine divina, con un limite invalicabile: se la teologia è *scientia de divinis*, solo allo stadio primario, la *lux*, pertiene, in quanto unica fonte di verità invero, uno statuto teologico, relegando di fatto ogni discorso filosofico a trattare *de nihilo*, essendo quel principio archetipico in sé impensabile e ineffabile. Solo il Principio-Luce predica la natura di-

¹⁰ La migliore trattazione è sempre quella di K. HEDWIG, *Sphaera Lucis*, Münster, Aschendorff, 1980. Altri ragguagli bibliografici a n. 22 (cfr. anche M. ARIANI, *La luce nel «Paradiso»*, in «Filologia e critica», XXXIV [2009] pp. 3-41).

¹¹ Ha avuto il coraggio di ricostruire la metafisica dantesca proprio dal punto di vista del Principio divino C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, Oxford, Oxford University Press, 2005: al di là di qualche superfluo eccesso apologetico, questo libro innova radicalmente lo studio della filosofia dantesca per l'esclusivo rigore teologico della trattazione.

¹² Dante insiste molto sul ciceroniano *genus admirabile* (alluso con l'insistito lessico della meraviglia nei primi due canti del *Paradiso*) a cui pertiene la *Commedia* in quanto *opus doctrinale* e *genus philosophie*: cfr. *Ep.* XIII 17-18 e 49-51.

¹³ In questo Dante si mostra molto più vicino alle tesi dell'anonimo *De Intelligentiis*, di Alberto Magno, di Bonaventura da Bagnoregio e di Bartolomeo da Bologna piuttosto che a Tommaso d'Aquino: cfr. K. HEDWIG, *Sphaera Lucis* cit., pp. 157 ss.

¹⁴ Cfr. DANTE, *Conv.* III XIV 5: «[...] secondo che Avicenna sente. Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare luce 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», dove riadatta alle sue esigenze la più articolata distinzione avicenniana (cfr. AVICENNA, *De anima*, III 1) tra *lux*, *lumen* e *splendor-radius*, accolta anche da TOMMASO D'AQUINO, *In II Sententiarum*, d. 13, q. 1, a. 3.

¹⁵ Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pp. 380 ss. (ma *passim*).

vina, tutto il resto essendone solo la manifestazione: gli *invisibilia* sono la sola materia ammissibile in un discorso teologico rigoroso.

In tal senso l'*incipit* del *Paradiso*,

La gloria di colui che tutto move,
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove

è una vera e propria formula sintetica della (pseudo) teologia della luce dantesca in quanto l'«universo» vi è definito semplicemente come un «altrove» rispetto allo splendore che lo penetra secondo una modalità esclusivamente distributiva e quantitativa («più e meno»). La terzina incipitaria, letta normalmente in senso trionfalistico (indotto da quella «gloria» che altro non è che l'inaccessibile luce divina),¹⁶ è in realtà una perentoria dichiarazione di spossessamento di verità dell'universo, visto come luogo che riceve passivamente un atto di penetrazione costituito dal riflesso («risplende») di un'entità, la «gloria», attributo di «colui che tutto move», ossia del Motore Immobile aristotelico coniugato da Dante nei termini neoplatonici del *Deus diffusivus sui ubique*,¹⁷ deducibile solo per gli effetti sensibili prodotti penetrando e risplendendo.

Il principio fondante di questa fototeologia è enunciato in termini perentori all'altro estremo della terza cantica, in *Par.* XXXIII 54 (dove l'ultimo verso, «l'amor che move il sole e l'altre stelle», chiude *en pendant*, in forma di *Ringkomposition*, l'anello aperto col verso incipitario, essendo però finalmente rivelata la «gloria [...] che move» come «amor che move [...]»): «L'alta luce che da sé è vera». Se ne

¹⁶ Cfr. M. ARIANI, *La luce nel «Paradiso»*, cit., pp. 17 ss.

¹⁷ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 8, a. 2; *Super Evangelium S. Ioannis*, XVII 6. Sul fondamentale motivo, dionisiano e tomistico, del *Deus diffusivus sui* cfr. F. O'ROURKE, *Pseudo-Dionysius and the Metaphysics of Aquinas*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2005², pp. 215 ss.; sulle sue origini neoplatoniche, ancora ben presenti nella teologia dantesca, cfr. K. KREMER, *Bonum est diffusivus sui. Ein Beitrag zum Verhältnis von Neuplatonismus und Christentum*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, heraus von W. Haase, Berlin-New York, De Gruyter, 1987, Teil II, Band 36, pp. 994-1032; S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita e il platonismo cristiano*, Brescia, Morcelliana, 2015, pp. 215 ss. (ricca messe di testi, neoplatonici e dionisiani, sulla divina penetrazione cosmica).

evinces che lo statuto del mondo dipende da una maggiore o minore distanza dal *Fons veritatis* (come viene affermato senza esitazioni, e lo vedremo più avanti, nell'autoesegesi dell'*Epistola a Cangrande*):¹⁸ se solo Dio è vero, la creazione non ne è che un'immagine riflessa, dotata di una sostanza che vige in quanto derivata e sigillata dalla luce in parti disuguali, giusta la legge del «più e meno» proclamata, con una chiarezza di fatto enigmatica, all'*incipit* paradisiaco. Se infatti la luce di Dio risplende in un «altrove» disegualmente molteplice, il rapporto tra Verità e mondo consiste in un paradigma di Realtà (in sé inattingibile) in rapporto ad una irrealtà o pseudorealtà speculare, tra un Uno-Tutto pieno di luce-vita (che si manifesta, come vedremo, in raggi sigillanti forme nelle cose: è l'*intelligentia plena formis* irradiata «ad modum speculorum» di *Ep.* XIII 58) e un «universo» di contingenze tralucanti (*Par.* XIII 69, luogo capitale della teologia dantesca su cui ritornerò a breve) che ricevono varia consistenza, graduata e mediata a seconda della loro collocazione nella cosmica scalatura della *ierarchia entium*.

È un ulteriore paradosso, davvero disperante per chi voglia trattarne con il formulario di una teologia che predica gli assoluti di una scienza rivelata computabile solo *per assumptionem metaphorismorum* (*Ep.* XIII 84): nel momento in cui la luce divina diviene visibile (nella forma dello *splendor* dei raggi che ne promanano operando la *impressio luminis*)¹⁹ la si percepisce come qualcosa di già differenziato e degradato nello spazio (il generico ma vertiginosamente inclusivo «altrove»), come una quantità variabile (il «più» e il «meno») a seconda di chi la riceve come suggello radiale (*Par.* VII 69 e XIII 75, con la straordinaria formula «la luce del suggel», un po' il geroglifico eponimo di questa immane *signatura rerum*) e giusta il maggiore o minore grado di potenziale penetrabilità delle cose che ne

¹⁸ Il motivo risale ad Agostino: se il principio fondante del Tutto è «ipsa [veritas] per quam vera sunt omnia» (*Confessiones*, X 23 34), l'unica luce (X 34 53: «O lux [...] Ipsa est lux, una est et unum omnes») è il solo punto di riferimento di ogni distanza tra luce illuminante e riflettente (XII 15 20: «sed quantum interest inter lumen, quod inluminat et quod inluminatur, tantum inter sapientiam quae creat, et istam quae creata est, sicut inter iustitiam iustificantem et iustitiam quae iustificatione facta est»), dove è notevole la connessione tra luce e teodicea, motivo essenziale, come vedremo più avanti, di ogni teologia della luce).

¹⁹ Sulla dottrina dell'*impressio* tratta diffusamente G. STABILE, *Dante e la filosofia della natura*, Firenze, SISMEL, 2007, pp. 15 ss.

sono segnate. La teologia della luce in Dante è piuttosto una teologia dell'*impressio luminis*, il *Fons lucis* rimanendo, in sé, inaccessibile e imprevedibile (e dunque, a rigore, non teologizzabile, come del resto sanziona Dionigi Areopagita distinguendo una teologia apofatica, una non-scienza del silenzio, da una teologia simbolica, condannata però a parlare per *dissimiles similitudines*, per immagini turpi, in termini pienamente accolti da Tommaso d'Aquino),²⁰ come si palesa anche nel XXXIII del *Paradiso*, dove l'*agens* penetra a sua volta nel raggio «penetrante / per l'universo» (XXXI 22-23),²¹ ma senza che quella Verità assoluta in forma di «pura luce» gli sia effettivamente rivelata come forma sostanziale (di fatto il *viator* vede solo la «nostra effige» riflessa nello specchio dei tre cerchi). La visione di quella suprema fonte gli è negata, giusta la regola dionisiana e tomista dei *vilia sensibilia*: agli atti restano solo i *phantasmata* della luce concepita dall'«alta fantasia», che manca nel momento stesso in cui la luce divina lo percuote (*Par.* XXXIII 140-141) adempiendo così alla «sua voglia», drammaticamente inespressa nel distico più enigmatico di tutta la *Commedia*, una *mise en abîme* tanto laconica quanto misteriosamente allusiva a parole che non saranno mai pronunciate (come gli *arcana verba* uditi da Paolo nel terzo cielo e interdetti dal *non licet loqui*).

Porrei proprio nell'abissale reticenza di questi due versi capitali ogni residuale possibilità di tracciare una sia pur minimale teologia della luce che non sia l'ennesimo capitoletto riassuntivo di una *Lichtmetaphysik*, una sigla storiografica meritevole, ma che di norma non comprende il dramma dell'imprevedibilità della *Lux vera*.²² Di fatto ogni seria teologia della luce altro non può essere che una teo-

²⁰ Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De Coelesti Hierarchia*, II 3; *Mystica Theologia*, I 2 e III; TOMMASO D'AQUINO, *In Librum Beati Dionysii De divinis Nominibus*, Proem. e I 3 [104].

²¹ Cfr. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 357 ss.

²² La migliore trattazione della metafisica della luce resta a tutt'oggi, oltre al già citato Hedwig (cfr. n. 10), C. BAEUMKER, *Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*, Münster, Aschendorff, 1991², pp. 284-343; una rapida ma informatissima introduzione in J. McEVOY, *The Metaphysics of Light in the Middle Ages*, in «Philosophical Studies», XXVI (1978), pp. 126-145. Per Dante cfr. B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967², pp. 190 ss.; J.A. MAZZEO, *Medieval Cultural Tradition in Dante's «Comedy»*, Westport, Greenwood Press, 1977², pp. 56-132; S.A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, Lewiston, Mellen, 2000, pp. 151 ss. (studio puntuale ed esaustivo); D. OTTAVIANI, *La philosophie de la lumière chez Dante*, Paris, Champion, 2004; M. GAGLIARDI, *Lumen Gloriarum*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010 (questi ultimi due da usare con cautela); C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 19 ss. Per altri ragguagli bibliografici rinvio a M. ARIANI, *La luce nel «Paradiso»*, cit. e ID., *Lux inaccessibilis*, cit.

logia del Nulla-Luce, della *lux tenebrosa*, la *superlucens caligo* enunciata da Dionigi Areopagita come unico oggetto, paradossale, del discorso *de lumine divino*:²³ qui il fatidico distico dell'Oggetto visto (come si deduce dalla metafora della «voglia» appagata), ma non detto perché non dicibile e perciò apofaticamente chiuso nella percossa di luce, non può che introdursi con una formula grammaticale ipotetico-negativa (*se non*), che recide nettamente i due versi da tutto il resto del canto (di fatto ridotto ad una sorta di prolungata prefazione dilatoria ed eufemistica del non dicibile) e dalla sbrigativa chiusura sulla spossata e spossessata «alta fantasia»:

ma non era da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

A l'alta fantasia qui mancò possa. (*Par.* XXXIII 139-142)

Una sequenza tutta in negativo, uno splendido esempio di apofasia: *non eran ... se non che ... percossa ... mancò possa*. Di fatto la visione è ridotta ad un distico drammatico (la percossa della luce) e al tempo stesso ironicamente reticente (il mistero della «voglia» finalmente realizzata), un nulla enunciato *per verba*, un «fulgore» che per la sua laconicità non può essere che ricondotto alla teologia dionisiana della *superlucens caligo* in cui Mosè intravede il mistero.²⁴ Rileggiamo e isoliamo il distico, vera e propria formula criptica enunciativa di un *quid* radicalmente eluso

se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne. (*Par.* XXXIII 143-144)

²³ Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, I 5 e VII 2.

²⁴ Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Mystica Theologia*, I 1-3. Sull'ascensione di Mosè, prototipo della teologia apofatica come penetrazione nella *superlucens caligo*, cfr. Y. DE ANDIA, *Henosis. L'Union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*, Leiden-New York-Köln, 1996, pp. 303 ss., 341 ss.

C'è un referto interessante da fare, generalmente non colto dai lettori: l'attimale accesso all'invisibile luce viene contrassegnato da metafore di violenza (*percossa*) e di folgorazione, secondo un protocollo assai antico in Dante. Se ne evince infatti una pervicace e anodina intertestualità a ritroso con tutta la sua opera, fin dagli esordi giovanili, per cui la folgore che percuote promana di volta in volta da Beatrice, dalla montanina, da Dio che affonda Ulisse o fascia il *viator* in una veste di luce. C'è una singolare costanza nell'uso della metafora della percossa con l'occorrenza dello stesso verbo,²⁵ vettore di una semantica in certo senso fissa, quella del *coup de foudre* erotico che poi diviene metafora dell'intervento divino come punizione (Ulisse) o come promozione deificante (Dante stesso). Una stupefacente solidarietà di lessico e immagini, un nucleo primario, archetipico, di luce-percossa che attraversa l'intera produzione poetica dantesca, dalla «luce che nel cuor percosse» di *E' m'incresce di me*, 65, al tuono da cui fu «percosso» in *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, 53 ss., la cui natura di colpo traumatico viene chiarita in *Ep.* IV 2-3 in tutta la sua terribilità («ceu fulgur descendens [...]. Nam sicut diurnis coruscationibus illico succedunt tonitrua, sic inspecta flamma pulchritudinis huius Amor terribilis et imperiosus me tenuit»), alla «percossa» del «fulgore» nei due versi estremi della *Commedia* prima del tracollo dell'«alta fantasia». È lo stesso «fulgor» che lo fascia di un velo di «luce viva» in *Par.* XXX 49-51 e gli concede di «sormontar», vera e propria *deificatio per lucem*, sulla sua «virtude» annichilita (il «nulla vedere» e il «nulla m'appariva» di *Par.* XXX 15 e 51, formulario nichilistico della *superlucens caligo* – la «nube» di XXXIII 31 –, il Nulla divino trapassato dal raggio che dona al *viator* il supremo *vidi* della visione²⁶ del fiume di luce), in perfetta antitesi con l'Ulisse fasciato (la stessa metafora connette an-

²⁵ Dante trovava peraltro nei suoi poeti una *iunctura* fissa tra il fulmine e i predicati della percossa: cfr. VIRGILIO, *Aen.* VIII 24; OVIDIO, *Met.* VI 63; LUCANO, *Phars.* II 482; X 34-35 («fulmen [...] percuteret»).

²⁶ In tal senso andrebbe letto *Conv.* II III 11, dove Dante afferma che oltre l'Empireo, «lo soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s'inchiude [...] nulla è; ed esso non è in luogo ma formato fu solo nella Prima Mente, la quale li Greci dicono Protonoè». Stranamente i commentatori non rilevano il fatto che se l'Empireo è contenuto in «colui che 'l cinge» (*Par.* XXVII 114), l'amore e la luce che ne sono il «confine» (XXVIII 54) coincidono con quel «nulla» nel senso appunto della teologia apofatica dionisiana. Sulla *via negationis* e le sue radici neoplatoniche cfr. la ricca raccolta di testi in S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., pp. 199 ss.

tiffrasticamente l'*agens* e la sua controfigura infernale) nella sua lingua ignea perché a suo tempo percossa dal divino turbine dell'interdetto ad accedere al Paradiso Terrestre (*Inf.* XXVI 48 e 138). In tutta questa trafila persiste un sinolo di luce e amore, di desiderio e accecamento, anche se ancora all'altezza delle due rime citate non si può parlare di teologia della luce: ma c'è, all'origine, un *idée fixe*, un segreto luogo di *phantasmata* erotici progressivamente promossi, in un modo o nell'altro, ad una metaforica visionaria della luce tramata di colpi, ferite e tremendi abbagli. Dal paradigma odisseo della profana *curiositas* percossa sulla soglia dell'altro mondo al paolino *circumfulsit* di una veste di luce che introduce invece alla visione e, infine, alla folgore in cui al tempo stesso si realizza la «voglia» e la si sottrae sbrigativamente ad ogni dicibilità, la percossa divina segna un grado superiore di amore negato o appagato, come già nei prodromi seminali delle rime, in cui Amore si rivela come luce che ferisce.

La luce in Dante ha dunque, nel suo nucleo più segreto, direi nel luogo più inaccessibile dell'immaginario mistico, questo statuto violento: fascia, chiude, trafigge, piaga, penetra, inventra, acceca e assorda,²⁷ tutta una serie di *dissimiles similitudines*, spesso vili e turpi, con le quali Dante formula una metaforica della luce né soave né pacificante quale motore dinamico della fototeologia paradisiaca. Anche qui Dante segue Tommaso d'Aquino, il quale ragiona del *raptus Pauli* come di un atto di violenza voluto da Dio *praeter naturam*, tanto più quando si tratti di un'elevazione nella luce di una creatura ancora *in corpore*.²⁸ Un paradosso che a un poeta non può che suggerire immagini la cui matrice erotica è tutt'altro che estranea al motivo della luce, configurandosi questa come la più alta espressione percepibile della divina *Charitas*, dell'Amore inverante le cose investite di un'*impressio*, un suggello che, come uno stigma di luce amorosa, permane indelebile

²⁷ Per queste metafore rinvio a M. ARIANI, «*Abyssus luminis*»: *Dante e la veste di luce*, in «Rivista di letteratura italiana», XI (1993), pp. 9-71; ID., «*Metafore assolute*»: *emanazionismo e sinestesie della luce fluente*, in *La metafora in Dante*, cit., pp. 193-219.

²⁸ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II^a II^{ae}, q. 175 (*De raptu*), a. 1: «raptus violentiam quandam importat [...] ille qui rapitur ab aliquo exteriori, rapiatur in aliquid quod est diversum ab eo in quod eius inclinatio tendit [...]. Sic igitur et anima hominis dicitur rapti in id quod est praeter naturam»; *De Veritate*, q. 13 [*De raptu*], a. 1: «Nec tamen potest dici omnino esse violentia nisi sicut dicitur motus violentus quando lapis deorsum proicitur velocius quam sit dispositio motus naturalis; proprie tamen "violentum est in quo nihil confert vim patiens", ut dicitur in III *Ethico-rum* [III 1 1110a 1]».

nell'universale cera sigillata.²⁹ Questo elemento di drammatica prevaricazione divina non va dunque ignorato nella dantesca teologia della luce: salendo al *Fons lucis* il pellegrino soffre fisicamente gli effetti di una pioggia di raggi che lo trapassano menomandone i sensi percettivi.³⁰ Il fatto che con la luce si entri in contatto solo nel tempo e nello spazio, perfino nel non-luogo empireo, sembra non consentire a Dante niente di diverso, per esprimere gli effetti su di lui della «pura luce», da espressioni di folgorazione e percossa.

Ma è proprio qui la più alta lezione di questa paradossale *scientia luminis*: l'«alta luce che da sé è vera» è comunque sottratta all'umana pensabilità e percepibilità, dunque può essere còlta solo nella sua istanza espansiva, effusiva e *diffusiva sui*, come è enunciato all'*incipit* del *Paradiso*, ovverosia, in termini brutali, nella sua istanza di progressiva degradazione dall'alto verso il basso, del suo ottenersi e ispessirsi fino alle «ultime potenze», laddove «più e men traluce» (*Par.* XIII 61-69). La legge del *magis minusque*³¹ regola dunque la manifestazione dell'invisibile luce: la teologia non potrà che trattare di questa *manifestatio*, non essendoci altro di essenziale (cioè l'*essentia Dei* come *effusio luminis*) da dire. Di fatto, una teologia negativa, ponendosi le metafore vili come sostitutive di un *quid* assolutamente inattuabile. Ma dal poeta Dante non ci si deve aspettare un'esposizione didascalica del nichilismo dionisiano, affidato a veementi quanto allusive *pointes* di violenta *charitas*:³² il duplice «nulla» sillabato nel canto XXX del

²⁹ Tutto questo è esposto sistematicamente da Dante in *Monarchia*, II II-VIII, dove la giustizia di Dio, *Largitor luminis* (I VI), agisce «oculto esistente sigillo, cera impressa de illo», luogo capitale della teodicea dantesca da mettere accanto a *Par.* VII 64-81 e 52-69 (strette attinenze che dovrebbero far meditare su una datazione tarda del libello: ne tratto più distesamente in M. ARIANI, *Metafore della luce e mistica imperiale nella «Monarchia» di Dante*, in *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, a cura di R. Caputo e N. Longo, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 111-142), che esamineremo più avanti.

³⁰ Anche se, nel contempo, lo dota dei sensi spirituali necessari per attraversare indenne la nube della non conoscenza: 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. 113-139; R. VANELLI CORALLI, *Le metafore del gusto e il paradosso della «contemplatio» mistica nel «Paradiso»*, in *L'Alighieri*, XLIX, n.s. 31 (2008), pp. 23-41.

³¹ Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, IV 20; *De causis*, XX-XXI. Per una più dettagliata trattazione di questa suprema legge dell'ordine cosmico dantesco rinvio a M. ARIANI, *L'ombra dell'«altro sole»: lettura del canto I del «Paradiso»*, in *L'Alighieri*, LIV, n.s. 42 (2013), pp. 59-93.

³² E infatti in RICCARDO DI SAN VITTORE, *De quatuor gradibus violentae caritatis*, 38, la *violenta charitas* è un'esperienza di luce abissale culminante nell'*alienatio mentis* quando «mens hominis in illam

Paradiso risulta da una costrizione amorosa («per che tornar con li occhi a Beatrice / nulla vedere e amor mi costrinse») e da un colpo di fulmine che, lasciandolo di luce, lo priva della visione («e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva»), dunque da una sintesi di antiche immagini erotiche, anche di ascendenza mistica,³³ ora promosse a brachilogie di una *esperienza* che «significar *per verba* / non si poria». Nello stesso canto I, dove si invita perentoriamente il lettore ad accontentarsi («però l'esempio basti») di tali cenni anodini, Beatrice, dopo aver enunciato il primo dei blocchi dottrinali che scandiranno l'*iter* paradisiaco su stazioni iniziatiche *de lumine divino* come principio ordinatore del mondo («La provedenza, che cotanto assetta, / del suo lume fa 'l ciel sempre quieto [...]»), chiude non a caso il discorso con l'immagine del fulmine («e sì come veder si può cadere / foco di nube [...]») quale vile *comparatio domestica* dell'«impeto primo» in cui agisce la «virtù di quella corda», la *dynamis* del *lumen* provvidenziale dell'«ordine» cui «sono accline / tutte nature». L'immagine della nube (spesso connessa col fulmine o fenomeni luminosi: *Purg.* XXXII 110, *Par.* I 134, II 31, XVIII 36, XXIII 40, 80, 99 – qui davvero in figura di *superlucens caligo* continuamente «fratta» dalla folgorante penetratività della luce divina) frappone tra il *reditus* (*Par.* I 93) del pellegrino celeste e la cima del mondo la giusta distanza tra verità parzialmente intravista e *Lux vera* destinata ad essere enunciata esclusivamente *per verba*.

rapitur divini luminis abyssum [...] dum in illud divini arcani secretarium rapitur, dum ab illo divini amoris incendio undique circumdatur, intime penetratur, usquequaque inflammatur» (cito dall'ed. a cura di M. Sanson, Parma, Pratiche Editrice, 1993, p. 133). Per il rapporto Dante-Riccardo (al cui *Benjamin maior* rinvia *Ep.* XIII 80) cfr. M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella «Commedia» di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

³³ Per l'evidente dipendenza di Dante (*raptus* per irradiazione e percossa per folgore) cfr. RICCARDO DI SAN VITTORE, *Benjamin maior*, V 5: «Magnitudine admirationis anima humana supra semetipsam ducitur, quando divino lumine irradiata et in summae pulchritudinis admiratione suspensa tam vehementi stupore *concutitur*, ut a suo statu *funditus excutiatur* et in modum *fulguris* coruscantis quanto profundius per despectum sui invisae pulchritudinis respectu in ima deicitur, tanto sublimius, tanto celerius per summorum desideriorum appetitum reverberata et super semetipsam rapta in sublimia elevatur» (questa stretta attinenza è sfuggita alla pur diligentissima indagine di MOCAN, *L'arca della mente*, cit.). È molto probabile che ambedue dipendano da una grande pagina di AGOSTINO, *Confessiones*, VII XVII 23, dove il *raptus* viene descritto come una folgorazione di luce in forma di percossa («[...] ut inveniret quo lumine aspergeretur [...] et pervenit ad id quod est in ictu trepidantis aspectus [...] sed aciem figere non evalui et repercutsa infirmitate redditus solitis non mecum ferebam nisi amantem memoriam»).

La tenace persistenza in Dante di una simile *imagery*, su un lunghissimo arco temporale, denuncia l'insorgenza di una teologia della luce da un grumo fantastico archetipico, che nella luce in forma di *violenta charitas* vede il motore primivo di ogni atto d'amore, dal più basso al più alto e viceversa. Nel canto XXXIII la mistica della *voluntas* affettiva (il *volere*, la *voglia*, il *velle*) lascia affiorare solo tracce di indicibilità e afasia, per una radicale sottrazione di *perfectio* a tutto fuorché alla «luce»:

A quella luce cotal si diventa,
 che volgersi da lei per altro aspetto
 è impossibil che mai si consenta;
 però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
 tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
 è defettivo ciò ch'è lì perfetto. (*Par.* XXXIII 100-105)

È un linguaggio da teologia apofatica: il *defectus* sigilla tutto ciò che non è «luce» relegandolo in un'ineluttabilità e in un'imperfezione coincidenti col lacerismo nichilistico dell'espressione linguistica stessa (*impossibil, mai, fuor di quella, defettivo*)³⁴ predicante l'assoluta coincidenza tra verità (*obietto* della volontà di vedere) e luce, fuori della quale non c'è niente che non sia difettivo e manchevole. Presa alla lettera è una perentoria dichiarazione di inessenzialità di tutto ciò che è umano e mondano a confronto con la *Lux*, qui rigorosamente enunciata col lemma capostipite («luce») della triadica *diffusio sui*. Generalmente i lettori hanno sottovalutato certi segnali disseminati da Dante: senza fare esplicita professione apofatica (anche se passi come *Par.* XXIII 49-69 e XXX 10-36 consentono la parola poetica

³⁴ In tal senso è ben altro che un precetto aristotelico (ossia che «Omne ergo quod movetur est in aliquo defectu», *Ep.* XIII 71) in quanto qui il metro di misura è non il movimento ma la luce divina, in quanto «cum omnis perfectio sit radius primi, quod est in summo gradu perfectionis, manifestum est quod celum primum magis recipit de luce primi, qui est Deus» (ivi, 72), ancora con l'applicazione del principio del *magis minusque* nel processo di diffusione-allontanamento difettivo della luce dal principio «quod motu non indiget ad suam perfectionem». Coloro che sostengono l'inautenticità dell'Epistola a Cangrande dovrebbero riflettere su simili, precise corrispondenze dottrinali con altri luoghi del *Paradiso* (in questo caso XXXIII 105, ma gli esempi si potrebbero moltiplicare) che non siano i primi versi autocommentati dall'autore: il fantomatico falsificatore mostrerebbe un impressionante controllo di tutta la cantica.

solo a patto di stigmatizzarne la consistenza «scema»), il poeta è consapevole di un'alterità di quella Luce talmente imprevedibile da non lasciargli altro che locuzioni negative a intessere una scrittura sussistente solo come fragile trama verbale paradossalmente intessuta di una «visione obliterata» (*Par.* XXIII 50 e XXXIII 61-62).

Non sarà nemmeno un caso che Dante non possa sottrarsi alla necessità di tracciare dei confini alla luce, perfino quando tratta dell'Empireo: «questo miro e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine» (*Par.* XXVIII 53-54) e addirittura «Luce e amor d'un cerchio lui comprende, / sì come questo li altri; e quel precinto / colui che 'l cinge solamente intende» (XXVII 112-114). S'intende che oltre quel confine c'è l'infinito (un interminato «dove» in cui il Primo Mobile è confinato dalla «mente divina», XXVII 109-110), ma il poeta non può che usare immagini di finitudine (*confine, precinto, dove*) per cui la luce divina dilaga già degradata nella discensività della sua effusione. È un dato di fatto incontrovertibile: secondo un paradigma squisitamente neoplatonico, la *lux* è percepibile unicamente come fenomeno digradante e autodegradante, non si dà mai il luogo (impensabile e indicibile) di origine se non in termini di finitezza *a parte obiecti*, il Soggetto-Verità rimanendo libero e insindacabile nella sua assoluta, autoreferenziale, indesistente pienezza. La luce che Dante vede e di cui è investito è sempre «defettiva», è un più o un meno, mai una *plenitudo*, solitaria e segregante prerogativa del *Fons plenus formarum*, archetipica e sovrabbondante autosufficienza di vitaluce.³⁵ Il Dio di luce e verità concepito da Dante è esclusivamente *diffusivus Sui*: non esiste agli atti una dimensione altra della luce se non come progressiva *spis-*

³⁵ Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, IV 2-4 (con tutto l'immaginario della divina *excedens vita*, fonte di luce che «a supremis [...] substantiis usque ad ultimas transit»: notevole l'adesione di Tommaso nelle sue chiose a questa *divina Bonitas, lumen archetypum* che si diffonde *ad excessum*: S. THOMAE AQUINATIS *In Librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*, cura et studio C. Pera, Torino, Marietti, 1950, pp. 102 ss.). Per la divina *plenitudo formarum* Dante rinvia il lettore alla *Coelestis Hierarchia* di Dionigi Areopagita e al *De causis: Ep.* XIII 60. È notevole come Dante, quando formula la dottrina della cosmica *impressio* del divino «eccesso», non trovi altro linguaggio adeguato che quello della doppia negazione che afferma («non poté suo valor sì fare impresso / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse in infinito eccesso», *Par.* XIX 43-45) a segno di una persistente presenza, come vedremo più avanti, a partire dal *Convivio*, di tracce della teologia *per viam negationis* di origine dionisiana (cfr. R. ROQUES, *Structures théologiques de la Gnose à Richard de Saint-Victor*, Paris, PUF, 1962, pp. 135 ss., 164-165). Sull'espressione linguistica dell'apofatismo cfr. P. SCAZZOSO, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita*, Milano, Vita e Pensiero, 1967, pp. 51 ss., 111 ss. Sul motivo neoplatonico dell'inesauribile e traboccante sovrabbondanza divina cfr. S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., pp. 79 ss., 214-215.

situdo partecipata all'imperfezione del mondo. Alla fonte c'è solo un sublime sinolo di «luce e amor», una «pura luce: / luce intellettual, piena d'amore» (XXX 39-40), perfino la «fiumana» che scorre nell'Empireo altro non è che *umbriifero prefazio* di un'essenza che sfuggirà sempre alla comprensione. La teologia della luce comporta dunque un Dio neoplatonico che aristotelicamente muove il mondo a desiderarlo: è nella teologia della luce che Dante opera, per le proprie esclusive esigenze di poeta, una perfetta fusione delle istanze fondamentali del pensiero scolastico abbacinato dalla scoperta di Dionigi e del *De causis*.³⁶

Una corretta teologia della luce in Dante dovrà dunque prendere atto dell'universale difettività e scontare la problematica compresenza di una teologia dell'*umbra lucis*, ombra come essenza della luce stessa così come è ricevuta dal mondo ed è percepibile dal pellegrino: «O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti» (*Par.* I 22-24), dunque un *lumen signatum* nella mente dell'*auctor-agens*, un'ombra sigillata dall'*impressio*, esito di una degradazione da non intendersi in termini qualitativi, ma come *gradatio* discensiva della luce nel tempo e nello spazio secondo una legge di giustizia (a ciascuno il suo, giusta la potenza di ciascuna creatura a riceverne) formulata col fatidico «più e meno» di *Par.* I 3.

Bisogna arrendersi al fatto che se c'è una teologia della luce in Dante risulta regolata da questa legge di apparente iniquità, formulata da Dionigi e dal *Liber de causis* e accolta da Tommaso nel pensiero scolastico.³⁷ Ma è giusto che la divina *lux*, scesa come *lumen* che si moltiplica nello *splendor* di una miriade di raggi acuminati, sia donata in diversa misura alle diverse creature che ne sono *signatae*? È la legge della dissomiglianza dal «sommo bene»³⁸ che vige in questa economia

³⁶ Ogni dantista dovrebbe leggere lo splendido libro di C. D'ANCONA COSTA, *Recherches sur le Liber de Causis*, Paris, Vrin, 1995, che non a caso, nello studiare a fondo, contro tanti luoghi comuni, la sintesi neoplatonico-tomista tra Dionigi e il libello «de le cagioni», parte proprio da *Par.* I 1-3, come dal luogo più alto di espressione del *Deus ubique resplendet*.

³⁷ Ne tratta diffusamente T. BAROLINI, *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 232 ss. (ma la studiosa non si preoccupa di segnalare le fonti neoplatoniche del «più e meno»: cfr. n. successiva).

³⁸ Enunciata con accenti memorabili e indelebili da DIONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, II 3-5; IV 1 (emanazione e partecipazione «secondo che ciascuno [...] ne è capace in relazione alla sua particolare misura»: «sicut unicuique existentium definitum est a propria proportione»: è qui, ovviamente, che Tommaso innesta la dialettica aristotelica di potenza e atto ripresa da Dante in

effusivo-distributiva della luce: «Più l'è conforme, e però più le piace; / ché l'ardor santo ch'ogne cosa raggia, / ne la più somigliante è più vivace» (*Par.* VII 73-75). Nel momento in cui la luce da una si fa molteplice, i gradi di diversificazione dell'*impressio* dipendono dalla *similitudo Dei* che si trova potenzialmente nella cosa sigillata. Resterebbe da chiedersi perché nel mondo si è più o meno simili a Dio, ma la risposta, per «l'umana creatura», è nel «peccato [...] che la disfranca / e falla dissimile al sommo bene, / per che del lume suo poco s'imbiana» (ivi, vv. 79-81), mentre per le cose inanimate vale la regola della «disagguaglianza» (*Par.* XV 83)³⁹ delle «brevi contingenze», per cui «La cera di costoro e chi la duce / non sta d'un modo; e però sotto 'l segno / idëale poi più e men traluce» (XIII 67-69). È dunque la mediazione dei cieli (*chi la duce*) a determinare le differenze, che sono però funzionali al corretto andamento del mondo («Ne l'ordine ch'io dico sono accline / tutte nature, per diverse sorti, / più al principio loro e men vicine», *Par.* I 109-111; VIII 97 ss.): prossimità e distanza sono necessarie all'ordine cosmico (mentre non lo sono per la perfezione dell'Empireo: «Presso e lontano, li, né pon né leva», *Par.* XXX 121), pena una confusione di ruoli esiziale al funzionamento stesso della *machina mundi* (giusta il severo avvertimento di Carlo Martello: «Se ciò non fosse [...] non sarebbero arti, ma ruine», *Par.* VIII 106-108). Di questo funzionamento la luce divina è il motore (*Par.* I 1), che dispone le creature secondo una legge di vicinanza e lontananza in cui consiste la Giustizia stessa nel e del mondo, la teodicea di quel *Deus ubique resplendet* che penetra e riempie di sé, differenziandolo nella molteplicità, il cosmo splendente come uno specchio irradiato. Dante, salendo *per sphaeras*, l'attraversa a ritroso, investito dalla «ploia» di luce (*Par.* XIV 27, XXIV 91-92, qui col *terminus technicus* «diffusa»)⁴⁰ precipitante

Par. XIII 61-63), IX 3; *De divinis nominibus*, II 6 (la luce sigillante rimane la stessa, sono le cose più o meno capaci di accoglierla per la loro disuguale tenebrosità) e 11. La traduzione latina è quella di Giovanni Saraceno (cfr. *Dionysiaca*, Brügge, Desclée de Brouwer, 1937-1950, v. II, p. 801), quella italiana è di P. Scazzoso (in DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, a cura di E. Bellini, Milano, Rusconi, 1981, p. 93). Per la ripresa tomistica del motivo cfr. K. KREMER, *Die neuplatonische Seinsphilosophie*, cit., pp. 321 ss.

³⁹ Su questo luogo essenziale alla comprensione dell'architettura cosmica dantesca cfr. M. ARIANI, *Teofania e «dismisura» nel canto XV del «Paradiso»*, in *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2011, pp. 53-80, a pp. 70 ss.

⁴⁰ Cfr. M. ARIANI, *Mistica degli affetti e intelletto d'amore. Per una ridefinizione del canto XXIV del «Paradiso»*, in «Rivista di studi danteschi», IX (2009), pp. 29-55, a pp. 38 ss.

e operante come universale *signatura rerum*, che progressivamente lo eleva deificandolo nella veste di luce e gli dona la seconda vista, quella che vede, finalmente dispiegato, il «volume» delle sostanze e degli accidenti (*Par.* XXXIII 85-90).

La legge del *prossimo* e del *distante* è essenziale alla ricezione cosmica dell'inaccessibile *lux*, e non sarà un caso che le prime formulazioni o meglio abbozzi di una teologia della luce si trovino, prima della *Commedia* e dopo le epifanie fototraumatiche delle rime, là dove Dante tratta delle sostanze viciniori al *Fons luminis*: nel *De vulgari eloquentia* è perlomeno sorprendente che una teoria linguistica abbia come modello antitetico (in quanto inarrivabile se non nella *beatitudo post mortem*) la non-lingua *non signata* (*nullo signo locutionis*) degli angeli, che s'intendono «per illud fulgentissimum Speculum», una lingua di luce sfolgorante ma sempre irradiata e di secondo grado, giusta il persistente immaginario del *fulgor*, che oramai possiamo riconoscere come il nucleo metaforico e simbolico (in senso dionisiano) più profondo della dantesca teologia della luce. Comunque resta agli atti che la *locutio* angelica abbia lo statuto di un riflesso speculare, come gli angeli-specchi ereditati da Dionigi nel *Paradiso*,⁴¹ a segno di un'autoreferenzialità divina che muove manifestandosi come Vita ricevuta, perpetuamente di grado secondo. Nel *Convivio*⁴² l'*unio mystica* con la Donna di Luce («Questo amore, cioè l'unimento della mia anima con questa gentil donna, nella quale della divina luce assai mi si mostrava [...]», III II 9) lascia affiorare il sinolo, poi paradisiaco, di luce-amore come l'essenza stessa della fenomenica luminosa: qui emerge già una vera e propria teologia solare, che troverà poi nel canto proemiale del *Paradiso* la sua più gloriosa sanzione. Nel *Convivio* è già possibile rintracciare gli elementi di una *scientia de luce* (o, piuttosto, di una metafisica della luce con primari affioramenti di una sua versione in chiave teologica): sempre sul fondamento della distinzione *lux lumen radius splendor*,⁴³ Dante afferma che i raggi promanano «dal principio della luce» (II VI 9), che altro non è che «lo lume, in quanto esso è nel suo fontale

⁴¹ Cfr. D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Areopagita nel «Paradiso» di Dante*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 93 ss.; S. BARSELLA, *In the light of angels. Angelology and cosmology in Dante's «Divina Commedia»*, ivi, 2010.

⁴² Per la metafisica della luce nel *De Vulgari eloquentia* e nel *Convivio* cfr. A. RAFFI, *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

⁴³ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *In II Sent.*, d. 13, q. 1, a. 3 e DANTE, *Conv.*, III XIV 4 ss.

principio» (III XIV 5), luce che «raggia» nell'anima (III II 14) scorrendo per il mondo intero:

[...] è da sapere che la divina bontade in tutte le cose discende, e altrimenti essere non potrebbero; ma avegna che questa bontade si mova da semplicissimo principio, diversamente si riceve, *secondo più e meno*, dalle cose riceventi. Onde è scritto nel libro delle Cagioni: «La prima bontade manda le sue bontadi sopra le cose con uno discorrimento». Veramente ciascuna cosa riceve da quello discorrimento secondo lo modo della sua virtù e dello suo essere. E di ciò sensibile essempro avere potemo dal sole: vedemo la luce del sole, la quale è una [...]. Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti dalle sustanze separate [...] e altrimenti dall'anima umana [...] e altrimenti dalli animali [...] e altrimenti dalle piante, e altrimenti dalle minere; e altrimenti dalla terra che dalli altri, però che è materialissima, e però remotissima e improporzionalissima alla prima semplicissima e nobilissima vertute che sola è intellettuale, cioè Dio. (*Conv.* III VII 2-5).

Sulla scorta di Dionigi, del *De causis*, di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, la legge del «più e meno» regola il «discorrimento» della luce divina al mondo attraverso il sole, secondo regole di lontananza e proporzione che pone in antitesi radicale il principio e la materia, i confini tra i quali trascorre la vita della *machina mundi*. Il sole fisico è immagine del sole archetipo, secondo una precisa istanza dionisiana:⁴⁴ ma Dante è ben consapevole della specificità di una gnoseologia «per via teologica» (*Conv.* IV XXI 11) e nel trattato non si addentra nelle implicazioni *de divinis* della metafisica della luce, che imporrebbe comunque, aristotelicamente, una preventiva trattazione *de natura luminis*, lì appena accennata e che per altro a noi qui non spetta studiare. È evidente però che la teoria del «discorrimento» enunciata in *Conv.* III VII 2-5, con i suoi fondamenti in Dionigi e nel *De causis*, è un vero e proprio avantesto di *Par.* XIII 52-81, ovvero della più alta e complessa teoresi della luce come divina essenza mai stilata da Dante:

⁴⁴ Cfr. M. ARIANI, *L'ombra dell'«altro sole»*, cit., pp. 73 ss.

«Ciò che non more e ciò che può morire
non è se non splendor di quella idea
che partorisce, amando, il nostro Sire;
ché quella viva luce che sì mea
dal suo lucente, che non si disuna
da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea,
per sua bontate il suo raggiare aduna,
quasi specchiato, in nove sussistenze,
etternalmente rimanendosi una.

Quindi discende a l'ultime potenze
giù d'atto in atto, tanto divenendo,
che più non fa che brevi contingenze;
e queste contingenze essere intendo
le cose generate, che produce
con seme e senza seme il ciel movendo.

La cera di costoro e chi la duce
non sta d'un modo; e però sotto 'l segno
ideale poi più e men traluçe».

La dettatura del supremo principio ordinatore del mondo è puntellata su una formula tipica della teologia apofatica:⁴⁵ dell'essenza delle cose si può dire solo ciò che non sono, ma il «non è se non», escludendo ogni altro termine possibile di paragone, riduce il tutto ad una manifestazione della Luce invisibile nello «splendor», unica realtà esperibile con i sensi (*non è se non splendor*), ma residuo imperfetto della sola Realtà, in sé dicibile solo per metafora. Se si legge ancora più a fondo, l'esito della formula apofatica (*non è se non*) significa che tutto, ciò che non muore e ciò che può morire, altro non è che luce derivata, il resto del discorso di Tommaso non essendo che una serie di corollari conseguenti di necessità dalla premessa, di un assolutismo che non ammette obiezioni, dato che la verità

⁴⁵ Cfr. n. 35.

teologica non può essere affermata se non per doppia negazione. Siamo nell'unico luogo dell'opera dantesca in cui si può legittimamente parlare di una teologia della luce: il principio trinitario presiede al «discorrimento» della Luce di Vita, fuori della quale c'è semplicemente il non-esistente (che poi, in termini rigorosamente dionisiani, è Dio stesso: del Principio si può affermare solo ciò che non è, ed anche questo altro non è che metafora).⁴⁶ Che tutta la creazione non sia altro che un riflesso (*splendor*) di una Idea, «viva luce» partorita dal Padre «lucente» e da Lui derivata (*si mea*) per espandersi ancora unita, per un atto d'amore trasmesso dallo Spirito Santo, nella speculare molteplicità del mondo, è la più radicale affermazione platonica dell'inessenzialità del riflesso in relazione alla sola Verità e all'Idea, *plenitudo formarum* effusa nel mondo come un paradigma di luce indelebilmente sigillato (con la trafila precipitante dall'alto in basso, sull'andamento del «poi più e men», del *raggiare > discende > traluce*).⁴⁷ Se la «cera» del mondo altro non è che una *signatura rerum* dalla quale quell'Idea perpetuamente

⁴⁶ Basti leggere l'implacabile demolizione di ogni possibilità di definire Dio operata da DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, I 5-7: nondimeno, a salvarsi, sono sempre le *dissimiles similitudines* della luce e dei suoi epifenomeni, essendo anche il silenzio della teologia apofatica trapassato dai raggi della sapienza affidata ai libri (I 3). Per tutta la questione dell'ineffabile paradisiaco rinvio a G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 243 ss.

⁴⁷ Tommaso d'Aquino ha elaborato una teoria dei *vestigia* come *impressiones* della somiglianza della causa trinitaria (*vestigium Trinitatis*) segnata in tutte le cose (cfr. TOMMASO D'AQUINO, *In I Sent.*, d. 3, q. 2, a. 1-3), ma vi mancano l'innesto, operato da Dante, con la teologia della luce e il motivo del Verbo-Idea (per tutta la questione, anche per Agostino, Dionigi e Alberto Magno, ai quali si rifà Tommaso, cfr. G. EMERY, *La Trinité créatrice*, Paris, Vrin, 1995, pp. 345 ss.; per il concetto di «idea» rinvio a M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 161 ss.; per le fonti neoplatoniche e le connessioni trinitarie cfr. anche S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., pp. 171 ss.). In tal senso Dante sembra più vicino a BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, II [*De speculatione Dei in vestigiis suis in hoc sensibili mundo*] 7 ss., dove coniuga una teoria dell'*impressio* trinitaria con le metafore paoline dell'*imago* e dello *splendor gloriae* (Col 1, 15; Hebr 1, 3: cfr. M. ARIANI, *L'ombra dell'«altro sole»*, cit., pp. 59-60 n.) come *fontale principium* da cui deriva la cosmica *similitudo* rintracciabile nelle *umbrae, vestigia, simulacra*, «signa divinitus data» impressi nelle cose (ivi, II 11). Il fatto è che, una volta individuate tutte le fonti (compreso Dionigi, che risulta però il più affine, per la compresenza dei temi essenziali, a Dante: se si legge S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit. pp. 187 ss., sembra di ripercorrere quasi tutta la trama metaforica del *Paradiso*: ad esempio, *De divinis nominibus*, II 5-6, con un concentrato di metafore della fonte-luce-penetrazione-sigillo-impronta-somiglianza-partecipazione-più e meno, può essere stata una sintesi estremamente interessante per il poeta), non è possibile trovare prima di Dante un luogo in cui tutte le componenti siano presenti e fuse in un unico discorso.

«traluce» come molteplicità di idee (=forme)-segni, se ne deve dedurre che la vera sostanza del creato è *in mente Dei* (principio neoplatonico imposto alla teologia cristiana da Agostino),⁴⁸ mentre il creato stesso altro non è che *speculum*, riflesso di raggi che discendono fino alle «ultime potenze», dove la luce, universale principio informante, si dà al grado zero della maggiore distanza-dissomiglianza da Dio. La natura, pur suggellata dalla luce, è sempre difettiva e si dà sempre come tale: il «più e men» garantisce l'armonioso «discorrimento» dell'Idea-Vita-Luce⁴⁹ tramite i diversi movimenti celesti, veri e propri organi di distribuzione di un «fontale principio» che si degrada senza mai perdere la tralucenza nel «suggel», marchio-stigma della *fabrica mundi*, immane struttura cosmica di raggi impressi in «Ciò che non more e ciò che può morire».

L'assoluta natura teofanica di questa Luce di Vita depriva la materia di ogni «nobiltade» che non sia da essa impressa come sigillo nella cera mondana: nella creazione è insito un perpetuo rischio di caduta dalla dignità originaria ogniqualvolta il peccato la renda «dissimile» dall'«imprenta», in sé inamovibile («non si move»), ma passibile di oscuramento («del lume suo poco s'imbianca») quando il Principio-Luce, partecipante ma in sé impartecipato, s'intorbidisce per privazione

⁴⁸ Le due analisi del passo, quella neoplatonica di B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, cit., pp. 212-213, e quella aristotelica di C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 120-121 (ma cfr. pp. 108 ss. per il neoplatonismo precocemente insinuatosi nei commentatori di Aristotele), solo ad uno sguardo superficiale possono sembrare in contrasto: l'indubbio paradigma neoplatonico si combina perfettamente con l'impianto aristotelico proprio perché il pensiero scolastico ha profondamente assorbito, soprattutto attraverso Dionigi e il *De causis*, quello che Nardi chiama l'inconsapevole incontro «col pensiero di Plotino e di Proclo» (peraltro, con quest'ultimo, non inconsapevole, perché proprio a Tommaso d'Aquino si deve la scoperta della derivazione del *De causis* dalla *Elementatio theologica* di Proclo: cfr. THOMAS D'AQUINO, *Super librum De causis expositio*, par H.D. Saffrey, Paris, Vrin, 2002², pp. XXIV-XXV e 10). Per la dottrina delle idee *in mente Dei* cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus*, I 4, V 6-8, VII 2; M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 65 ss.

⁴⁹ Per la dottrina della *participatio divinae naturae* cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, IV 1-2; DANTE, *Conv.* III II 14; C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 66 («[...] Aquinas one of the most "Neoplatonic" of medieval philosophers»), 110, 213, 225. Il paradigma della *participatio* permette di conciliare il *Deus ubique* con la preclusione ad ogni mescolanza panteista del divino nella materia: sull'argomento è ancora fondamentale, anche per le fonti neoplatoniche, C. FABRO, *Partecipazione e causalità secondo Tommaso d'Aquino*, Torino, SEI, 1960, anche se le opere di riferimento essenziale sono oramai K. KREMER, *Die neuplatonische Seinsphilosophie*, cit., pp. 301 ss., 426 ss., 440 ss., e Y. DE ANDIA, *Henosis. L'Union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*, cit., pp. 65 ss.

nel mancamento («manca») provocato da una non conformità al raggio che l'assimila alla «divina bontà», puro ardore che «sfavilla» dispiegandosi, *diffusivus sui*, sul cosmo irraggiato:

«La divina bontà, che da sé sperne
ogne livore, ardendo in sé, sfavilla
sì che dispiega le bellezze etterne.

Ciò che da lei senza mezzo distilla
non ha poi fine, perché non si move
la sua impronta quand'ella sigilla.

Ciò che da essa senza mezzo piove
libero è tutto, perché non soggiace
a la virtute de le cose nove.

Più l'è conforme, e però più le piace;
ché l'ardor santo ch'ogne cosa raggia,
ne la più somigliante è più vivace.

Di tutte queste dote s'avvantaggia
l'umana creatura, e s'una manca,
di sua nobilità convien che caggia.

Solo il peccato è quel che la disfranca
e falla dissimile al sommo bene,
per che del lume suo poco s'imbianca». (*Par.* VII 64-81)⁵⁰

Una teologia della luce implica appunto un radicale spossessamento del mondo di ogni autosufficienza come sanzione di verità: la *natura rerum* è mera *materia sigillata*, la luce divina ne è l'essenza, mai impura nelle misture imposte dal suo degradamento (il «discorrimento» teorizzato nel *Convivio* sulla base del *De causis*) nelle bassure del mondo in quanto *signum ideale* («segno ideale») che mai s'inquina, mero riflesso dell'unica, vera sostanza del mondo, «l'alta luce che

⁵⁰ Di questo passo si leggerà ancora con profitto la ricostruzione delle fonti in B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 258 ss.; cfr. anche C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 122 ss.

da sé è vera» (*Par.* XXXIII 54). La dinamica è di carattere partecipativo e privativo, in quanto la sostanza dell'essere creato si misura in termini di prossimità-distanza, più-meno, pienezza-mancamento, somiglianza-dissomiglianza, realtà-specularità, originale-immagine, a norma di un immaginario cosmologico di palese marcatura neoplatonica, e non solo a livello metaforico, se di una vera e propria teologia simbolica della luce si tratta, l'unica pronunciabile al di qua della teologia apofatica, la cui applicazione più ortodossa consegnerebbe la poesia al silenzio. Nei canti XXIII e XXX Dante si mostra ben consapevole del baratro a cui espone l'*inventio* poetica: il «cammin riciso» e il «cantar preciso» sono ennesime immagini di violenza, di parola ferita e ammutolita, ed è sempre una folgore («foco di nube» in *Par.* I 134 e XXIII 40 e un «fulgor» in XXX 51) a incidere la sopraffazione di un peso insostenibile («ponderoso tema» in *Par.* XXIII 64 e «soprato» in XXX 24) fatto di luce e silenzio, di accecamento e disperata volontà di salvare qualche favilla verbale da quel naufragio destinato, senza la residua forza immaginale della scrittura poetica, all'afasia.

Il mondo non ha dunque una sostanza propria che non sia inverata dai sigilli di luce che vi s'imprimono: è difficile trovare nel dibattito filosofico coevo a Dante un sillabo così perentorio di spossessamento del mondo come in queste risolte asseverazioni di una teologia della luce che sottrae alla creazione ogni sanzione di verità, il cui unico titolare e depositario è il «fontale principio» trinitario del Lucente-Idea-Amore, enunciato nelle stupefacenti tre terzine di *Par.* XIII 52-60, paradigma trinitario come mistica sinopia e simbolico palinsesto di un cosmo vivente per rispecchiamento, essenza che «traluce» in una «natura» irrimediabilmente «scema» (ivi, vv. 67-76). Una vera e propria teologia della luce, a differenza della metafisica della luce (che deve necessariamente interrogarsi sulla natura fisica del mezzo luminoso e partire dunque dal basso, dalla percezione sensibile che sembra dargli un'illusorio statuto fenomenico di esistenza autonoma), implica di per sé questo veemente rovesciamento platonico nel ridurre le cose a *umbræ lucis*, a effimeri riflessi naturati esclusivamente dalla «luce del sugel» che vi s'imprime.

Rispetto all'intera sequenza degli indottrinamenti *de luce divina*, *Par.* XIII 52-69, anche se va interconnesso con le prolezioni beatriciane sullo stesso tema dei canti I, II, VII, XXVIII-XXIX, oltre al corollario sulle universali difformità affi-

dato a Carlo Martello nel canto VIII, si presenta nella prepotente unicità di un blocco dottrinale inscalfibile nella sua irrefragabile autoreferenzialità, è un *dictatum* da accettare senza discussione, un cosmico regesto oggettivante la luce come realtà onnicomprensiva ma dicibile solo come un *quid* discendente grado a grado per ogni dove, non altrimenti. Quando diviene percepibile, la luce divina è tale e non più tale, è principio archetipo che si dona al mondo come riflesso di raggi e splendori. A risillabare nell'essenziale lo schema, l'esito è a dir poco sconcertante: se tutto («Ciò che non more e ciò che può morire») altro non è che emanazione visibile («splendor») del Verbo-Idea, a sua volta derivato («si mea») come «viva luce» del Padre-Lucente ed effuso, in forma di unità trinitaria, dal raggiante Spirito Santo, questo sinolo teofanico (che, ridotto all'osso delle metafore dantesche, assomiglia in modo impressionante, come aveva a suo tempo capito Bruno Nardi, alla triadica emanazione di Plotino: Uno Lucente-Idea/Intelletto-Splendore/*Anima Mundi*)⁵¹ che, «specchiato» nei cieli senza disunirsi, «discende a l'ultime potenze», impone ai lettori della *Commedia* un panenteismo panluministico depurato, grazie alle salvaguardie aristoteliche, di ogni rischio panteistico, ma nondimeno potentemente riduttivo dell'intero esistente ad un immane "tralucere" di segni-idee/suggelli di luce (si passi il bisticcio, ma è nella realtà letterale del dettato poetico) nella «cera» della materia mondana, percepita come opaca trasparenza del paradigma trinitario come impronta di luce onnipervadente.

Se questo è il Tutto prodotto dal *Deus ubique*, se ne deve di necessità dedurre che: 1) la sostanza di vita è solo del Padre («viva luce»), *sola* realtà vivente per sé e da sé (proclamata nell'inno neoplatonico di *Par.* XXXIII 124-126: «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi», già impostato, su base timaica, in VII 64-66); 2) che le altre due Persone della Tri-

⁵¹ Su triadi in qualche modo affini a questa di Dante (ma non è possibile stabilire derivazioni genetiche se non vaghe) cfr. B. FAES DE MOTTONI, *La dottrina dell'«anima mundi» nella prima metà del secolo XIII: Guglielmo d'Alvernia, «Summa Halensis», Alberto Magno*, in «Studi Medievali», XXII (1981), pp. 283-297. Per Dante cfr. B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, cit., pp. 180-181, 212 ss.; C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 17, 33, 139; M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 70 ss., 165 ss. Sulla presenza dell'*anima mundi* in Dionigi, connessa al motivo della penetrazione diffusiva della *dynamis* divina (che Dante traduce regolarmente con «virtù»: *Par.* I 125, II 139, VII 135-137, XIII 80 ecc.) cfr. S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., p. 216.

nità altro non sono che riflesso della Vita divina⁵² e che dunque tutto il creato non è se non riflesso di un riflesso, in una catena discendente di *umbrae lucis* più o meno tralucenti la traccia del «segno ideale» impresso nelle cose dalla «luce del suggel»; 3) che il «regno» segnato nella mente del poeta (*Par.* I 22-24) è mera «ombra» e dunque, *platonice*, mera *skiagraphia*,⁵³ copia di una copia di una copia, come l'Empireo stesso, transeunte messinscena di larve e umbriferi prefazi.

A rigore, una sorta di platonismo estremo in versione cristiana, mediato dalla mistica dionisiana e dal gerarchismo privativo del *De causis*: tutto, fuorché Dio, è creatura derivata da un atto d'amore («che partorisce, amando, il nostro Sire») manifestato come «splendor» radiale («raggiando») di sigilli tralucenti («la luce del suggel») operatori di una *machina mundi* vivente, alla lettera, di riflesso. È difficile trovare in altri sistemi filosofici un'asserzione così chiara e perentoria nella sua elementarità cementata con la metafisica aristotelica in versione tomistica: Al-Kindi, l'anonimo *De Intelligentiis*, Roberto Grossatesta, Alberto Magno, hanno proposto varie versioni di una metafisica della luce che non si è spinta tanto avanti come questa del *poeta theologus* Dante.

Mi si permetta di ripetere per l'ennesima volta il semplice ma conturbante mantra di questa dantesca *scientia lucis*: nel canto XIII Tommaso propone un cosmo alla rovescia, dove la Vita è solo alla Fonte e tutto il resto che ne sgorga consiste in un progressivo decrescimento di vitale sostanza divina («e però sotto 'l segno / ideale più e men traluce»), che segna «più e men» di sé «ciò che non muore e ciò che può morire». Una *gradatio* di *umbrae lucis*, nel senso proprio pla-

⁵² Al di là dell'ovvio rinvio al prologo del Vangelo di Giovanni (Cristo-Logos come Luce di Vita), il concetto di vita divina (che nel *Paradiso* dantesco riempie di sé il cosmo: cfr. *Par.* II 127 ss., dove la «vita» fa «diversa lega» con le cose del mondo, esemplificata nella singolare natura della luna) ha una profonda matrice neoplatonica (arriva alla filosofia cristiana da Mario Vittorino, traduttore di Plotino e assai amato da Agostino): si legga almeno P. HADOT, *Porfirio e Vittorino*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 260 ss., 326 ss., 340 ss.; per la sua assunzione, marcato da Dionigi e *De causis*, nel pensiero tomista, cfr. K. KREMER, *Die neuplatonische Seinsphilosophie*, cit. (v. il *Sachregister*, s.v. *Leben*).

⁵³ Sulla presenza del motivo dell'ombra nella cultura medievale cfr. P. MEHTONEN, *Obscure Language, Unclear Literature. Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters, 2003, part. pp. 177 ss. (sull'*umbra lucis*); cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 159 ss.; ID., *L'ombra dell'«altro sole»*, cit., pp. 88 ss.

tonico di un cosmo di rispecchiamenti, copie, ombre:⁵⁴ il fondamento aristotelico del discorso (la discesa «a l'ultime potenze / giù d'atto in atto») niente toglie alla tremenda prepotenza rivoluzionaria di questa *Imago Mundi* che vede il vivente (la «viva luce» dell'unico «lucente», una definizione, peraltro, del tutto autoreferenziale e tautologica) solo nel «punto» fontale da cui tutto si origina, come Dante afferma, a complemento del canto XIII, nel XXVIII, dove la vera immagine del mondo consiste nel luogo (l'*ubi*) in cui *tout se tient* (il «punto fisso che li tiene a l'*ubi*»), dove tutto è tirato «verso Dio» (vv. 128-129). Nel «punto» tutto «s'appunta», tutto si riduce nell'*adsimilatio Deo*, «ogne *ubi* e ogne *quando*» si manifesta invece come apertura («s'aperse») radiale («raggio [...] raggìo»), per un atto gratuito d'amore, inscindibile dall'atto primario, assoluto di esistenza (*Subsisto*), pensabile e percepibile come «splendore» risplendente («risplendendo» e poi «raggio resplende»: il rigore tecnico della formulazione impone al poeta un'economia lessicale ai limiti del bisticcio su una teologia *de radiis* che finisce per assomigliare singolarmente, con le dovute differenze – al poeta non interessa infatti il concetto di *sympathia* universale – a quella di Al-Kindi),⁵⁵ ma figurabile *a parte obiecti* come ombra del Soggetto Vivente, in sé inconcepibile e infigurabile (essendo il punto «per la sua indivisibilitade [...] immensurabile»):⁵⁶

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*.

Non per aver a sé di bene acquisto,
 ch'esser non può, ma perché suo splendore
 potesse, risplendendo, dir "*Subsisto*",

⁵⁴ Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 159 ss., 223 ss., 245 ss., 321 ss. (ma *passim*).

⁵⁵ Cfr. P. TRAVAGLIA, *Magic, causality and intentionality. The doctrine of rays in al-Kindi*, Firenze, SISMEL, 1999, pp. 37 ss. Ovviamente è assente in Dante una sia pur minima concezione magica del cosmo, razionalisticamente percepito come *harmonia mundi* (un singolare Aristotele musicalizzato dal pitagorismo di Boezio: cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 171 ss., 186 ss.) tramata dall'azione della luce divina. È anche motivo neoplatonico e dionisiano: cfr. S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., pp. 168, 217.

⁵⁶ DANTE, *Conv.* II XIII 27.

in sua eternità di tempo fore,
fuor d'ogne altro comprender, come i piacque,
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.

Né prima quasi torpente si giacque;
ché né prima né poscia procedette
lo discorrer di Dio sovra quest'acque.

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 sì, che dal venire
a l'esser tutto non è intervallo,
così '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». (*Par.* XXIX 10-36)

Il possente supporto aristotelico del pensiero dantesco niente toglie alla fondamentale istanza platonica di questa teologia della luce: il raggio è pienezza di essere («ne l'esser suo raggiò insieme tutto / senza distinzione in essordire») da cui deriva il «mondo». Il «discorrer di Dio» non va preso come mera citazione scritturale, ma richiama la teoria del «discorrimento» già enunciata nel *Convivio* sulla base del neoplatonico *Liber de causis*, dove la luce è parte essenziale del costituirsi del mondo come realtà derivata da un principio scalare *diffusivus sui*. Nei due passi sopra esaminati ci sono due puntelli vertiginosamente estremi, il «giù» di XIII 62 e la «cima» di XXIX 32, in cui si configura la struttura vera, a piramide inversa (in quanto a Dante la cima sembra al centro della terra, ed è dislocata invece, nella *scientia revelata* di Beatrice, in un altrove-centro che si svela solo alla

vista deificata del *viator*), della *machina mundana*, cosmo di luce paradossalmente decentrato e realmente affisso ad un «punto» apparentemente fuori campo:

Così la donna mia; poi disse: «Piglia
quel ch'io ti dicerò, se vuo' saziarti;
e intorno da esso t'assottiglia.

Li cerchi corporai sono ampi e arti
secondo il più e 'l men de la virtute
che si 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 più ama e che più 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 più e di minore a meno,
in ciascun cielo, a sua intelligenza». (*Par.* XXVIII 61-78)

Il solo confine di questo mondo è la «luce» emanata dall'atto d'«amore», il cosmo-tempio è un riflesso pieno della vita dell'unica Vita, ma è comunque un «ordine» non corrispondente a quello visibile, del tutto illusorio, è la «mirabil conseguenza» di un nesso Luce-Riflesso regolato dalla legge del *magis minusque*, qui ribadita («di maggio a più e di minore a meno») come il supremo vincolo dinamico (il «vime» di «potenza con atto», ossia del discorrimento di forma in forma dall'uno al molteplice) del Cosmo di Luce, già enunciato *in limine* da *Par.* I 1-3, chiave di volta di questa teologia della luce che sottrae all'apparente centro del mondo, quello fisico (in cui è annidata, suprema ironia, una creatura di luce caduta dal vero centro e per l'eternità segregata in un centro illusorio e deprivato di ogni nobiltà), la sua funzione portante per scoprirla, caduti i veli dell'inganne-

vole materialità, nella *scientia revelata* di quella

[...] luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi. (*Par.* XXXIII 124-126)

A questa sanzione di assoluta aseità della Luce divina Dante è giunto dopo aver correttamente definito (nel senso di un rigore platonico applicato con intemerato *furor theologicus*) «umbriferi prefazi» le «larve» delle apparenze (*Par.* XXX 78 e 91-93), fatte di «pura luce» ma inessenziali se ancora la loro visione è quella di uno «isplendor» in cui si fa finalmente «visibile» quel «Lume» che, a sua volta, altro non è che effusione riflessa dell'unica Luce che da sé è vera:

O isplendor di Dio, per cu' io vidi
l'alto triunfo del regno verace,
dammi virtù a dir com'io il vidi!

Lume è là sù che visibile face
lo creatore a quella creatura
che solo in lui vedere ha la sua pace.

[...].

Fassi di raggio tutta sua parvenza
reflesso al sommo del mobile primo,
che prende quindi vivere e potenza. (*Par.* XXX 97-108)

Non credo sia stato notato l'impressionante rigore terminologico di questa epifania del vero Empireo (pseudorealtà oggettivata esclusivamente dall'«alta fantasia» sorretta dal *lumen gratiae*): il poeta invoca il grado più basso della manifestazione divina (lo splendore) per risalire a ritroso alla sua fonte concepibile (il «lume») che rende «visibile», in una dinamica regressiva «raggio > parvenza > riflesso», la misteriosa effusione dell'impronunciata e impronunciabile Luce, fonte segregata e impredicata dello «specchiarsi» (v. 113) dell'invisibile Vita nel «vivere» rivelato agli occhi del pellegrino. La triadica fenomenologia della luce viene qui applicata come scalatura dell'essere dal basso verso l'alto, dal visibile divino (uno

splendore) ad un non detto che corrisponde di fatto, seppur *ex silentio*, al Nulla della teologia apofatica dionisiana.⁵⁷ Nell'Empireo la luce rivelata si dà senza determinazioni spaziali («Presso e lontano, lì, né pon né leva: / ché dove Dio senza mezzo governa, / la legge natural nulla rileva», XXX 121-123) proprio perché il suo esito percepibile è regolato appunto dalla legge del «presso e lontano», *cursus naturae* legislatore del vincolo dinamico tra Luce archetipa (agente «senza mezzo» sulle essenze create direttamente, come era già stato affermato in *Par.* VII 67-69), *lumen gloriae* rivelato e splendore riflesso mediato dai raggi informanti la *signatura rerum* delle impronte e dei sigilli.

È notevole, in tal senso, la formula «regno verace» da confrontare con l'«ombra del beato regno» di *Par.* I 23: nell'Empireo all'*agens* viene squadrato quello "vero" (a sua volta metaforico di una Realtà in sé inaccessibile), mentre nella sua mente non resterà, di quella *lux vera*, nient'altro che una molteplicità confusa di *umbrae lucis*, faticosamente ricomposte nella scrittura poetica, vero e proprio salvataggio di stille di luce da ciò che Dio «senza mezzo distilla» nella scienza rivelata all'*agens* e per se stesso, in quanto eccedente la sua umana indigenza, obliato. Ombre, «postille» disperatamente estratte da quanto, di tutto questo, la «visione [...] ancor distilla» nella mente dell'*auctor* (*Par.* VII 67 e XXXIII 62): solo immagini frammentarie come faville al vento dell'oblio che le disperde (XXXIII 65-71).

Il platonismo radicale di questo cosmo fatto di raggi e sigilli, di questa Luce che facendosi Idea traluce nelle «contingenze» come «segno ideale», non può che strutturarsi nel creazionismo cristiano ridotto a scienza razionale, e perciò predicabile dall'aristotelismo scolastico. Ma rimane un dato incontrovertibile di matrice neoplatonica (almeno dalla dottrina delle idee-sostanze *in mente Dei* mediata

⁵⁷ Anche Tommaso d'Aquino, proprio in relazione all'uso delle metafore, necessario «quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet», concorda che «magis [...] manifestatur nobis de ipso quid non est quam quid est» (*Summa Theologiae*, I 1 9): cfr. T.-D. HUMBRECHT, *Théologie négative*, cit., pp. 140, 474 ss.; sulla teologia negativa in Dionigi è fondamentale la trattazione di Y. DE ANDIA, *Henosis*, cit., pp. 375 ss., ma resta notevole R. PADELLARO DE ANGELIS, *L'influenza del pensiero neoplatonico sulla metafisica di S. Tommaso d'Aquino*, Roma, Abete, 1981, pp. 184 ss., 211 ss. (per l'itinerario verso il nulla e la simbolica della luce). Cfr. S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., pp. 182 ss., 194 ss.; C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 63 ss. Il complesso delle metafore negative ha una lunga storia nel platonismo: cfr. l'aggiornata trattazione di S. KLITENIC WEAR, J. DILLON, *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonic Tradition*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 117 ss.

da Agostino alla teologia cristiana e da Dante ricevuta già all'altezza della Proto-noè del *Convivio*)⁵⁸ questa visione di una *machina mundi* come *umbra lucis* dipendente da una *emanatio luminis* «vera» solo ed esclusivamente *ab origine* e sempre meno attuale e sempre più potenziale via via che «discende» dalla *cima* in *giù*, «a l'ultime potenze».⁵⁹ Una sintesi platonico-aristotelica dinamicamente perfetta, ma che pone a modello del cosmo un'Idée riflessa dalla Vita, secondo un paradigma squisitamente neoplatonico: il Verbo è pienezza specchiata di Idee-Forme sigillate dai raggi dello «splendor» nelle *res signatae* in cui traluce l'idea-modello veicolata dal parto della «viva luce», fonte di vita-luce, luce vivificante, *lux intellectualis* all'origine, luce creata e coalescente nelle «contingenze» (*Par.* XIII 52-69). Comunque lo si rigiri, quest'ultimo passo, chiave di volta della teologia della luce dantesca, scandisce un percorso discensivo della *Lux* (in sé ineffabile, impensabile, inattingibile, inaccessibile, segregata, in termini dionisiani, nella sua aseità assoluta) dal Verbo come *plenitudo idearum* alla difettiva scalatura dell'essenza luminosa contenuta, secondo la legge suprema del «più e men», in ogni cosa, universo di forme impresse nella «cera» in cui sempre l'idea-forma traluce (*Par.* XIII 68-69). Il processo, in sé inesprimibile alla fonte e percepibile *per speculum in aenigmate* nella vita terrena, viene espresso *per assumptionem metaphorismorum* con la complessa immagine di un punto (*Par.* XXIX 9) che *ineffabiliter* («fuor d'ogne altro comprender», v. 17) «s'aperse» (dunque qualcosa di chiuso fuori di «ogne *ubi* e ogne *quando*») che si apre, per un atto d'amore gratuito, al tempo e allo spazio: qui interviene, ovviamente, il creazionismo cristiano a rendere accettabile il formalismo ilozoico del *Timeo* platonico)⁶⁰ come «splendore» che, «risplendendo»,

⁵⁸ Cfr. DANTE, *Conv.* II III 11: «Questo è lo soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s'inchiede, e di fuori dal quale nulla è; ed esso non è in luogo ma formato fu solo nella Prima Mente, la quale li Greci dicono Proto-noè»: con un formulario da teologia negativa (sanzionato in *Par.* XXVII 109-110: «e questo cielo *non ha altro dove* / che la mente divina») Dante afferma che la luce dell'Empireo è *in mente Dei*, coincidente di fatto col «nulla» dell'indeterminato «di fuori». Per Dionigi Dio è al di sopra di ogni confine e oltrepassa ogni infinito: *De divinis nominibus*, IV 10, IX 2, XIII 3; in quanto tale *racchiude* ogni cosa in sé: III 1, V 9-10 (cfr. S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita* cit., pp. 190 ss.). Cfr. C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 21 ss., 34, 189.

⁵⁹ Tutto lo schema è dionisiano: la divina *dynamis* giunge agli estremi limiti dell'universo (cfr. *De divinis nominibus*, XI 2). Cfr. S. LILLA, *Dionigi l'Areopagita*, cit., pp. 217 ss.

⁶⁰ Cfr. B. NARDI, *Studi di filosofia dantesca*, cit., pp. 180 ss.; C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, cit., pp. 4 ss., 39, 136 ss.

afferma la propria esistenza come vincolo («vime», *Par.* XXIX 36) che stringe (v. 35) «Forma e materia», che «uscio ad esser» (v. 23) per opera del «raggio» che «come in vetro, in ambra o in cristallo / [...] resplende» (vv. 25-26) promanato, come già detto nel canto XIII, dalla Trinità, e nel XXIX visto come «triforme effetto», come luce oramai, dalla «cima» in «giù», creata nella «materia prima» dei cieli e da lì distribuita alla *machina mundi*.

Che alla fine del XXVIII Dante senta il bisogno di evocare Dionigi Areopagita indica una precisa volontà di applicare il paradigma della creazione degli angeli all'intera struttura cosmica, come dimostrano i fitti rimandi alla fototeologia esposta nel canto XIII. I vari passi disseminati nell'ascesa paradisiaca e affidati alla *scientia revelata* da Beatrice e Tommaso, vanno perciò letti come i diversi pannelli di un'unica rappresentazione metaforica di una teologia trinitaria della luce creatrice e perennemente informante-sigillante, composta di scepsti platonica (le cose sono ombra dell'unica vera essenza, la sola veramente reale) e ilomorfismo aristotelico, cristianamente fruibile a dare consistenza ad un cosmo altrimenti, se solo inteso come riflesso, di fatto insussistente e aleatorio. La lucidissima sintesi di pessimismo platonico-cristiano e assertiva ontologia aristotelico-tomista conferisce alla teologia dantesca un'inconfondibile originalità, per quante fonti dottrinali si possano individuare. Un simile atto fondativo di un'ardita fototeologia, che nella luce individua l'organo unico e supremo della creazione, e il rovesciamento dell'essenza dalla realtà visibile, caduca e transeunte e dunque esistente solo come mera contingenza, alla sola *subsistentia* (*Par.* XXIX 15 e XXXIII 124) quale vera essenza del mondo (archetipo-«esempio» pieno di vita riflesso nell'«esemplare», la copia materiale: *Par.* XXIX 55-56), istituiscono una *Weltanschauung* realizzata per metafore e nondimeno saldamente fondata su un panluminismo radicale.

Le tre cantiche, dalla claustrofobica *privatio luminis* dell'*Inferno* alla progressiva riconquista della luce fisica nel *Purgatorio* e della luce metafisica negli occhi di Beatrice svelata, alla visione paradisiaca di una *gradatio* ascensivo-discensiva (a seconda dei punti di vista), ossia da un mancamento radicale, da una privazione progressivamente scemata-aumentata (ancora a seconda della duplice prospettiva, basso-alto e viceversa) a una *plenitudo luminis*, rimasta comunque inespressa, segnano le stazioni di un *iter* iniziatico ai misteri della luce. Ciò implica un chiari-

mento radicale (incompreso fin quasi all'ultimo dall'*agens*, il quale, ancora non dotato della suprema vista empirea, non riesce provvisoriamente a far coincidere l'*exemplum* all'*exemplaris*: *Par.* XXIX 55-57) della vera natura cosmica, riconsiderata dal punto di vista della Fonte, Luce invisibile ma non meno formante l'ombrosa luminescenza della cera mondana. Giunto sulla cima del mondo, finalmente il pellegrino scopre e vede la reale *natura rerum*, un centro di pienezza vitale dislocato fuori dal centro apparente, tragicamente affatturato dal «nero cherubino», un Lucifero dal nome parlante alla rovescia, vera e propria *dissimilis similitudo* di una tremenda sfasatura cosmica che solo *in extremis*, in prossimità del punto-centro, si rivela alla «novella vista» del *viator* finalmente promosso a deificato *voyant*.

Quando Dante ha deciso di riflettere sulla propria opera per spiegarne i segreti a Cangrande della Scala, il tema nella luce non poteva perciò non imporsi alla sua riflessione, anche se nei tratti brevi e sobri di un semplice *accessus*. All'*Epistola* XIII non manca comunque niente di una sia pur sintetica teologia della luce (a ennesima riprova, se ancora ce ne fosse bisogno, della sua autenticità: i suoi detrattori troppo spesso dimenticano che qui Dante, «formula consumata epistole», parlerà «ad introductionem [...] operis» ma «compendiose»: *Ep.* XIII 13). Il motivo fondante dell'«ubique resplendeat» ha la sua *ratio* nell'«esse a se» dell'essenza divina come *causa essendi* della creazione:

ergo omnia que sunt, preter unum, habent esse ab aliis [...]. Et sic, mediate vel immediate, omnia quod habet esse habet esse ab eo; quia ex eo quod causa secunda recipit a prima, influit super causatum ad modum recipientis et reddentis radium, propter quod causa prima est magis causa. Et hoc dicitur in libro De Causis quod «omnis causa primaria influit super suum causatum quam causa universalis secunda» (*Ep.* XIII 54-57).

Il *radius* è il mediatore-vettore universale della luce informante (l'*esse* divino) il mondo giusta l'ontologia neoplatonica del *De causis* e della *Coelestis Hierarchia* di Dionigi Areopagita, per cui l'*ubique replendeat* coincide con l'effondersi della *divina bonitas* come un «resplendere ubique» che riempie il mondo di sé, pienezza di forme manifestata dal *divinum lumen* («Et propter hoc dicitur in libro De Causis quod "omnis intelligentia est plena formis". Pater ergo quomodo ratio

manifestat divinum lumen, id est divinam bonitatem, sapientiam et virtutem, resplendere ubique», *Ep.* XIII 61). Si avverta l'estrema attenzione di Dante, la stessa adottata con rigore nel *Paradiso*, a non nominare l'*inaccessibilis lux* quando non si tratti della Fonte in sé e a delimitare l'ambito della *manifestatio* alla dinamica diffusiva del *lumen* risplendente nei raggi, secondo la dottrina assegnata ad Avicenna nel *Convivio* ma qui sviluppata secondo le esigenze della rappresentazione poetica. I corollari che ne conseguono, il principio del *magis minusque* («videmus in aliquo excellentiori gradu essentiam aliquam, aliquam vero in inferiori; ut patet de celo et elementis, quorum quidem illud incorruptibile, illa vero corruptibilia sunt», *Ep.* XIII 65, dove è palese la coincidenza col «Ciò che non muore e ciò che può morire» di *Par.* XIII) e quello del *radius influens* come *vis causandi* (che comporta la maggiore o minore *receptio luminis* degli enti causati) e *perfectio* («Et cum omnis perfectio sit radius primi, quod est in summo gradu perfectionis», *Ep.* XIII 72), delineano un'elementare teologia della luce improntata ad una rigorosa distinzione tra Soggetto impartecipato dell'azione, titolare dell'interezza della vita cosmica, e oggetto passivo della ricezione, mero coacervo ordinato di *res sigillatae* di vita riflessa e partecipata. Solo Dante poteva estrarre dalla complessa stratificazione filosofica del *Paradiso* un breve dettato teologico *de luce* così esaustivo.

Ogni esistente è dunque tale solo per la luce che vi perviene e che ne costituisce la *ratio essendi* secondo un maggiore o minore grado di perfezione giusta il maggiore o minore quoziente radiale che riceve dall'unico Fonte dell'essere (la metafora fontale è implicata dal motivo del *radius influens*), sulla base di un vero e proprio principio di vicinanza-distanza (il «Presso e lontano» onnipresente nel cosmo materiale, ma assente nell'Empireo della «pura luce»), enunciato in termini aristotelici («in primo de Celo, ubi dicit quod celum "tanto habet honorabiliorem materiam istis inferioribus, quanto magis elongatum est ab hiis que hic"», *Ep.* XIII 75) e perfettamente coincidente con quanto affermato nei canti VII e XIII del *Paradiso*.

Il senso squisitamente teologico di questa *Weltanschauung* panluministica viene poi chiarito alla fine dell'Epistola quando si afferma che la posta in gioco è il «principium veritatis» («Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur, cum sit A et Ω », *Ep.* XIII 90), ossia l'essenza totalizzante e informante della *Lux-Veritas*, «la luce che da sé è vera». *L'introductio com-*

pendiosa in niente smentisce la natura enigmatica del *Paradiso*, dove Dante ha squadernato a chiare lettere il mistero degli *invisibilia* senza rappresentare il *locus locorum* della *plenitudo formarum* («nichil est quod ulterius queratur»), intravista nel «volume-universo» di *Par.* XXXIII 85-87 come mera *imago* di un «nodo-punto» insondabile nell'estatico «letargo» della memoria e misteriosamente affidato a quella «voglia» appagata, all'ossimorica apofasia di un unico luogo verbale, un distico del tutto eufemistico e aleatorio, una traccia minimale e quasi perduta della *revelatio per lucem intellectualem* di cui parla Tommaso d'Aquino⁶¹ e correttamente ripresa, ma *sub specie Platonis*, in *Ep.* XIII 84. Di fatto solo il distico di XXXIII 140-141, rispetto alle altre migliaia di versi del «poema sacro», in tal senso nient'altro che immensa *praeformatio* ad un *quid* mai scritto, predica la *revelatio lucis*, ma appunto come percossa, trauma, folgorazione, «nulla vedere»: tutto il resto è il racconto di un'ascesa alle scaturigini di una *manifestatio radiorum* che rimane segregata, in termini dionisiani, nel Nulla della *superlucens caligo*. Restando coerenti al rigore di Dante dovremmo perciò finire arrendendoci all'evidenza che teologia della luce altro non significa che teologia dello splendore, teologia della manifestazione e dell'epifania fenomenica, teologia dell'ombra e del riflesso, ovvero sia un'umile tautologia: ironicamente, si ricade, ed è giusto che sia così, nella metafisica della luce, ammettendo, con Dante, che la Luce di Vita è oggetto di una *scientia invisibilium* che nessuna memoria umana può trattenere una volta venuta meno, alla «visione obblita», la «possa» dell'«alta fantasia».

⁶¹ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 12, a. 13; I, q. 106, a. 1-2; II^a II^{ae}, q. 173, a. 2; *In III Sent.*, d. 14, a. 1, q. 3.

CLAIRE E. HONESS

«VEDI NOSTRA CITTÀ»: DANTE, TEOLOGIA E SOCIETÀ¹

Certamente non è una coincidenza che l'Adamo dantesco, quando descrive la punizione inflittagli a causa di quel Peccato originale che conduce inesorabilmente alla caduta dell'umanità, lo faccia in termini che richiamano in maniera specifica la forma di punizione politica più comune nell'Italia medievale, l'esilio:

«Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno». (*Par.* XXVI 115-117)

A solo nove canti di distanza, questa scelta terminologica non può che richiamare la lunga profezia dell'esilio di Dante da Firenze che Cacciaguida pronuncia in *Paradiso* XVII – un esilio che, come quello di Adamo, viene anche presentato, nel contesto più ampio dell'episodio di Cacciaguida, come la perdita di un luogo ideale – una specie di *locus amoenus* cittadino – qui rappresentato dal «dolce ostello» (*Par.* XV 132) della Firenze dell'undicesimo secolo, la Firenze conosciuta dall'illustre antenato di Dante.²

¹ Il presente contributo rappresenta una versione riveduta di C.E. HONESS *Dante and the Theology of Politics*, in *Reviewing Dante's Theology*, a cura di C.E. Honess e M. Treherne, 2 voll., Oxford, Peter Lang, 2013, II, pp. 157-185. Sono grata a Giuseppe Ledda per avermi invitata a partecipare al convegno di Ravenna sulle Teologie di Dante nel novembre del 2013. Ringrazio inoltre Nicolò Maldina e Federica Pich per i consigli linguistici e Matthew Treherne per la preziosa collaborazione su questo progetto, come su tanti altri.

² Sul *locus amoenus* nella letteratura medievale si veda E.R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1991, pp. 182-202. Nella letteratura medievale, però, come in quella dell'antichità, non si trattava di un ambiente cittadino bensì di un

È chiaro che l'esilio di Adamo dall'Eden è, in prima istanza, un esilio spirituale più che politico, più simile a quello di Dante personaggio nella selva oscura che a quello dell'*exul inmeritus*, reale e storico, da Firenze – ma, per Dante, la dimensione spirituale e quella politica sono strettamente intrecciate.³ Il suo «poema sacro», che pure – come il poeta si permette di immaginare nei famosi versi iniziali di *Paradiso* XXV – non avrebbe mai sconfitto la crudeltà di coloro che lo avevano bandito da Firenze,⁴ delinea chiaramente una narrazione alternativa, quella del ritorno dalla «selva oscura» (*Inf.* I 2) alla «vera città» del Paradiso (*Purg.* XIII 95), e al tempo stesso offre al poeta una voce con la quale condannare la corruzione della sua città terrena, e di altre simili. Nel presente contributo vorrei illustrare questo confluire di preoccupazioni politiche e spirituali nelle opere di Dante, e vorrei mostrare che, per Dante, la politica e la teologia sono aspetti inseparabili di un'unica visione del mondo, nella quale la politica è teologica tanto quanto la teologia è politica.⁵

Questa visione unitaria in cui tutti i filoni, apparentemente separati, del pensiero di Dante (la sua teologia, la sua teoria politica, la sua poesia) confluiscono in un insieme unico, armonico e unitario, di per sé rispecchia uno degli assunti centrali del pensiero politico cristiano medievale: la teoria dell'*ordinatio ad unum*, che interpretava lo stato politico come un'unità derivata direttamente

bel paesaggio naturale. Nei canti di Cacciaguida, Dante riporta, metaforicamente, l'Eden della Bibbia nella Firenze del suo antenato.

³ Secondo Took, nel primo canto dell'*Inferno* viene rappresentata la condizione fondamentale dell'essere umano estraniato da Dio. Si veda J. TOOK, *Dante, Augustine and the Drama of Salvation*, in *Word and Drama in Dante: Essays on the «Divina Commedia»*, a cura di J.C. Barnes e J. Petrie, Dublin, Irish Academic Press, 1993, pp. 73-92, a p. 81. Dante si autodefinisce «Florentinus et exul inmeritus» nelle sue lettere (cfr. *Ep.* III, V, VI, e VII).

⁴ Per un confronto tra le speranze politiche e la speranza teologica nell'episodio di san Giacomo nel *Paradiso* dantesco, si veda C.E. HONESS, «Ritornero poeta...»: *Florence, Exile and Hope*, in «*Se mai continga...»*: *Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. Honess e M. Treherne, Ravenna, Longo, 2013, pp. 87-105.

⁵ Ho provato anche altrove a collocare il pensiero politico di Dante (soprattutto per quanto riguarda la città) nel suo contesto religioso e poetico. Cfr. C.E. HONESS, *From Florence to the Heavenly City: The Poetry of Citizenship in Dante*, Oxford, Legenda, 2006. Si vedano anche, soprattutto per l'analisi della relazione tra storia provvidenziale e storia umana, G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the «Divine Comedy»*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1979; J. SCHNAPP, *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1986.

dall'unità assoluta di Dio.⁶ Tommaso D'Aquino, nel suo commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo asserisce che «cum omnis multitudo procedat ab unitate aliqua [...], oportet universitatis multitudinem ad unum principium entium primum reduci, quod est Deus»;⁷ e nel *De regimine principum* suggerisce che l'unità prevale necessariamente sulla molteplicità:

ea, quae sunt ad naturam, optime se habent: in singulis enim operatur natura, quod optimum est. Omne autem naturale regimen ab uno est. In membrorum enim multitudine unum est quod omnia movet, scilicet cor; et in partibus animae una vis principaliter praesidet, scilicet ratio. Est etiam apibus unus rex, et in toto universo unus Deus factor omnium et rector. Et hoc rationabiliter. Omnis enim multitudo derivatur ab uno.⁸

Da questa prospettiva, il fondamento teologico dell'ordine politico sulla terra appare immediatamente chiaro. Proprio come il Creatore, unico, è visto come la fonte e il fine definitivo dell'intera molteplicità e varietà della Creazione, così l'unità è sia l'origine sia l'obiettivo degli stati politici, nei quali, quindi, la pluralità è idealmente subordinata all'unità, la parte al tutto, e l'individuo alla comunità. Il bene della comunità pertanto diventa prioritario rispetto al bene dei singoli cittadini che ne fanno parte:

Manifestum est autem quod omnes qui sub communitate aliqua continentur comparantur ad communitatem sicut partes ad totum. Pars autem id quod est totius est, unde et quodlibet bonum partis est ordinabile in bonum totius. Secundum hoc igitur bonum cuiuslibet virtutis, sive ordinantis aliquem hominem ad seipsum sive ordinantis ipsum ad aliquas alias personas singulares, est referibile ad bonum commune, ad quod ordinat iustitia.⁹

⁶ Si veda O. GIERKE, *Political Theories of the Middle Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 10.

⁷ TOMMASO D'AQUINO, *Scriptum super Sententiis*, Parma, Fiacadori, 1856, I, d. 2 q. 1 a. 1 co. Tutte le citazioni dalle opere di Tommaso sono tratte dall'*Opera omnia* elettronica, a cura di E. Alarcón, Pamplona, Università di Navarra, 2000-12. Si veda <http://www.corpusthomicum.org>.

⁸ TOMMASO D'AQUINO, *De regimine principum ad regem Cypri [De regno]*, a cura di R.M. Spiazzi, Torino & Roma, Marietti, 1954 (I, 3).

⁹ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, Roma, Leonine, 1888, II^a-II^{ae}, q. 58. a. 5 co.

Come esempio di una tale subordinazione della parte al tutto, dell'individuo alla comunità, basta pensare al pensiero politico "radicale" del frate domenicano, contemporaneo di Dante, Remigio de' Girolami,¹⁰ secondo il quale un individuo privo di una comunità è privato anche della sua stessa umanità: non è più un essere umano. Un cittadino senza città, infatti, è come una mano amputata, e, così come la mano deve per forza essere attaccata al resto del corpo per poter funzionare *qua* mano, l'individuo per poter funzionare *qua* essere umano deve per forza far parte di una comunità:¹¹

Totum enim ut totum est existens actu, pars vero ut pars non habet esse nisi in potentia [...]. Manus enim abscisa non est manus nisi equivoce puta sicut lapidea aut depicta [...]; non enim habet operationes manus, puta sentire tangibilia, cibum ori porrigere, scalpere et huiusmodi. Iterum esse partis dependet ab esse totius et non e converso, sicut posterius dependet a priori et non e converso [...]. Unde destructa civitate remanet civis lapideus aut depictus, quia scilicet caret virtute et operatione quam prius habebat, puta miles in militaribus, mercator in mercationibus, artifex in artificialibus artis sue, officialis in officialibus, pater familias in familiaribus, et universaliter liber in operibus liberis, puta ire ad podere suum, facere ambasciatas, habere dominia aliarum civitatum.¹²

Soltanto la comunità, allora, e non gli individui che la compongono, può raggiungere la pace che coincide con il bene comune. E se ricongiungersi con Dio, il Creatore, è lo scopo *ultimo* di ogni essere creato, allora lo scopo degli esseri umani sulla terra sembrerebbe essere quella pace temporale che può essere ottenuta solo incorporando l'individuo in una comunità più vasta, e che prefigura la pace eterna del Cielo.

¹⁰ Si veda, E.H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1957, p. 478.

¹¹ Si veda C.T. DAVIS, *An Early Florentine Political Theorist: Fra Remigio de' Girolami*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 104 (1960), pp. 662-676, a p. 668.

¹² REMIGIO DE' GIROLAMI, *De bono comuni*, a cura di E. Panella, in «Memorie domenicane», 16 (1985), pp. 123-168, alle pp. 137-138. La citazione è tratta dalla versione elettronica disponibile a: <http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio2/8540.htm>.

Questa conclusione è confermata da una lettura dell'incontro tra Dante personaggio e l'anima di Carlo Martello nel Cielo di Venere. Con una convinzione che gli è insolita nel *Paradiso*, il *viator* afferma con enfasi che gli esseri umani, sulla terra, si troverebbero senza dubbio in condizioni peggiori se non fossero membri di una comunità politica:

Ond'elli ancora: «Or di: sarebbe il peggio
per l'omo in terra, se non fosse cive?».
«Sì», rispuos'io; «e qui ragion non cheggio». (*Par.* VIII 115-117)

E non solo sulla terra. Perché, anche se la domanda di Carlo Martello riguarda specificamente l'orientamento politico de «l'omo *in terra*», è molto significativo che, nella *Commedia*, il castigo, la purificazione e la beatitudine celeste non siano – con rare eccezioni – sperimentati da singole anime isolate l'una dall'altra.¹³ Dalla porta dell'Inferno, che annuncia l'ingresso in una «città dolente» (*Inf.* III 1), fino all'Empireo – a sua volta descritto da Beatrice in *Paradiso* XXX come «nostra città» – le anime che Dante incontra fanno esperienza dell'aldilà come membri di una comunità, una comunità che realizza il bene comune solo in Cielo, dove la volontà di ogni individuo coincide perfettamente con quella di Dio (qui descritto appunto come un capo politico, «lo re»):

«[...] come noi sem di soglia in soglia
per questo regno, a tutto il regno piace
com'a lo re che 'n suo voler ne invoglia.
E 'n la sua volontade è nostra pace». (*Par.* III 82-85)

Solo qui, allora, la pace – sinonimo del bene comune – è assicurata.

Ma non è soltanto l'unità di questa perfetta società celeste che Piccarda rivela qui al *viator* dantesco, bensì anche il fatto che, all'interno di quest'unità (e

¹³ Un'eccezione importante a tal proposito sarebbe l'anima di Sordello, che appare del tutto privo di una comunità. Si veda C.E. HONESS, *Dante and Political Poetry in the Vernacular*, in *Dante and his Literary Precursors: Twelve Essays*, a cura di J.C. Barnes, J. Petrie, Dublino, Four Courts Press, 2007, pp. 117-151, alle pp. 140-141.

senza in qualsiasi modo diminuirne la perfezione), la distinta particolarità di ciascuno, che determina l'ordinamento delle anime «di soglia in soglia» nelle sfere celesti, è comunque preservata. L'incontro con Carlo Martello ci fa ricordare, inoltre, che anche questa particolarità rappresenta la realizzazione celeste di un ideale politico terreno e pratico, che non solo ammette, ma perfino richiede la diversità:

«E puot'elli esser, se giù non si vive
diversamente per diversi uffici?
Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive».
Sì venne deducendo infino a quinci;
poscia conchiuse: «Dunque esser diverse
convien di vostri effetti le radici [...]». (*Par.* VIII 118-123)

In effetti, il «maestro», Aristotele, aveva paragonato la città a una nave, nella quale – come lo stesso Dante precisa nel *Convivio* – «diversi uffici e diversi fini [...] a uno solo fine sono ordinati, cioè a prendere loro desiderato porto per salutevole via» (*Conv.* IV IV 5-6), cioè dove i singoli marinai compiono ruoli diversi che contribuiscono tutti allo scopo di far raggiungere la nave il suo punto d'arrivo.¹⁴ Nello stesso modo, come si è visto, Remigio sostiene che soltanto una comunità può sfruttare, per il bene di tutti, i particolari talenti e le attitudini personali di soldati, artigiani, mercanti, uomini politici, e altri.

Ed è nel Paradiso che il lettore trova una serie d'immagini che illustrano in modo particolarmente eloquente quell'ideale remigiano di assoluta inclusione dell'individuo nella comunità, della pluralità nell'unità. Questo si vede in particolare nei Cieli del Sole, di Marte, Giove e Saturno, in ciascuno dei quali le anime non appaiono nei loro corpi aerei come quelle dell'Inferno e del Purgatorio, e nemmeno come figure individuali avvolte nella luce celeste, come Piccarda, ma *collettivamente* compongono forme simboliche – cerchi, una croce, un'aquila e una scala – la più significativa delle quali, in un episodio dedicato precisamente alle virtù proprie del giusto re, è l'aquila, che si rivolge a Dante personaggio con una voce unica e collettiva:

¹⁴ Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, III IV.

[...] io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e «io» e «mio»,
quand'era nel concetto e «noi» e «nostro». (*Par.* XIX 10-12)

Che Dante scelga proprio un'aquila per rappresentare questa comunità perfetta non dovrebbe sorprendere. Il lungo resoconto delle vicissitudini dell'aquila romana pronunciato da Giustiniano in *Paradiso* VI ci ricorda che, nella *Monarchia*, è l'impero romano che viene presentato come la migliore approssimazione terrena al perfetto confluire di unità e molteplicità illustrato in Cielo ed è l'imperatore universale che sta in rapporto al suo impero come Dio rispetto all'universo creato:

Amplius, humana universitas est quoddam totum ad quasdam partes, et est quedam pars ad quoddam totum ad regna particularia et ad gentes, ut superiora ostendunt; et est quedam pars ad totum universum. Et hoc est de se manifestum. Sicut ergo inferiora humane universitatis bene respondent ad ipsam, sic ipsa 'bene' dicitur respondere ad suum totum; partes enim bene respondent ad ipsam per unum principium tantum, ut ex superioribus colligi potest de facili: ergo et ipsa ad ipsum universum sive ad eius principem, qui Deus est et Monarcha, simpliciter bene respondet per unum principium tantum, scilicet unicum principem. Ex quo sequitur Monarchiam necessariam mundo ut bene sit. (*Mon.* I VII 1-3)

Tuttavia, il corrispondente passo del *Convivio*, pur affermando, con Aristotele («lo Filosofo») e i suoi interpreti cristiani, che gli esseri umani sono naturalmente «compagnevoli animali»,¹⁵ al contempo pone un accento molto più negativo sull'organizzazione politica e la natura sociale dell'esistenza umana – un ac-

¹⁵ «[L]a umana civiltade [...] a uno fine è ordinata, cioè a vita felice; alla quale nullo per sé è sufficiente a venire senza l'aiutorio d'alcuno, con ciò sia cosa che l'uomo abisogna di molte cose, alle quali uno solo satisfare non può. E però dice lo Filosofo che l'uomo naturalmente è compagnevole animale» (*Conv.* IV IV 1). Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, III VI; TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I^a-II^ae, q. 72 a. 4 co.: «homo naturaliter est animal politicum et sociale».

cento che si fonda su una fonte teologica molto diversa, e molto più pessimistica. In questo passo, la pace che l'Imperatore (e solo l'Imperatore) può dare al mondo non è il risultato del suo ruolo di garante del bene comune, ma piuttosto una mera tregua, imposta ad un mondo altrimenti dominato dal conflitto e da ciò che Dante qui chiama la «gloria d'acquistare», che inevitabilmente corrompe le relazioni umane:

Onde, con ciò sia cosa che l'animo umano in terminata possessione di terra non si queti, ma sempre desideri gloria d'acquistare, sì come per esperienza vedemo, discordie e guerre conviene surgere intra regno e regno, le quali sono tribulazioni delle cittadi, e per le cittadi delle vicinanze, e per le vicinanze delle case [e per le case] dell'uomo; e così s'impedisce la felicitade. Il perché, a queste guerre e alle loro cagioni tòrre via, conviene di necessitade tutta la terra, e quanto all'umana generazione a possedere è dato, essere Monarchia, cioè uno solo principato, e uno prencipe avere; lo quale, tutto possedendo e più desiderare non possendo, li regi tegna contenti nelli termini delli regni, sì che pace intra loro sia, nella quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanze s'amino, [e] in questo amore le case prendano ogni loro bisogno, lo qual preso, l'uomo viva felicemente: che è quello per che esso è nato. (*Conv.* IV IV 3-4)

Questo pessimismo politico sembra essere derivato dalle idee di sant'Agostino, per il quale l'umanità dopo la Caduta è inevitabilmente caratterizzata dalla *cupiditas*, dalla brama di potere e dal desiderio di dominio.¹⁶ Per Agostino, questo desiderio di dominare gli altri – cioè, il desiderio di impegnarsi per il bene del singolo individuo ai danni del bene comune dei molti – ha le sue radici nel peccato della superbia, che è alla base del peccato di Lucifero e di quello di Adamo ed Eva.¹⁷ È un peccato che colpisce al cuore tutto ciò che la natura umana ha di «na-

¹⁶ Si veda, ad esempio, AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *De civitate Dei*, in *Patrologia cursus completus: series latina*, a cura di J.-P. Migne, Parigi, Migne, 1844-64, XLI, pp. 13-804, dove nell'introduzione al primo libro, la Città dell'Uomo è descritta come «ipsa ei dominandi libido dominatur». Per ogni successivo riferimento alla *Patrologia latina* del Migne sarà usata l'abbreviazione PL.

¹⁷ «Sic enim superbia perverse imitatur Deum. Odit namque cum sociis aequalitatem sub illo: sed imponere vult sociis dominationem suam pro illo» (*De civitate Dei*, XIX 12). Si veda anche H.A. DEANE, *The Political Ideas of St Augustine*, New York-London, Columbia University Press, 1963, p. 49.

turalmente compagnevole», e nel mondo determina una situazione in cui l'autorità politica deve essere costituita per mantenere una parvenza di pace e di ordine:

Nec ideo sane frustra instituta sunt potestas regis, jus gladii cognitoris, unguulae carnificis, arma militis, disciplina dominantis, severitas etiam boni patris. Habent ista omnia modos suos, causas, rationes, utilitates. Haec cum timentur, et coercentur mali, et quietius inter malos vivunt boni.¹⁸

Di qui la famosa asserzione agostiniana che i regni difficilmente si distinguono da bande di ladri,¹⁹ e di qui anche la convinzione che «nisi per iniustitiam rem publicam stare gerique non posse» (*De civitate Dei*, XIX 21). La società politica, allora, viene interpretata come un rimedio per il peccato, il cui solo scopo sarebbe di assicurare che gli uomini senza scrupoli siano privati della libertà di fare il male impunemente.²⁰

Perfino per Agostino, comunque, la natura sociale degli esseri umani – il fatto che «l'uomo naturalmente è compagnevole animale» – era un assunto dato per scontato.²¹ Agostino riconosce che Dio non collocò Adamo da solo nel giardino dell'Eden, ma gli diede una compagna nella forma di Eva. Poiché tutti gli esseri umani discendono da Adamo, dovrebbe, allora, essere innato in loro un senso di fraternità, di fondamentale socievolezza:

[U]num ac singulum creavit, non utique solum sine humana societate descendendum, sed ut eo modo vehementius ei commendaretur ipsius societatis unitas vinculumque concordiae, si non tantum inter se naturae similitudine, verum etiam cognationis affectu homines necterentur. (*De civitate Dei*, XII 22)

¹⁸ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Epistola* CLIII VI 16, in *Epistolae*, in *PL*, XXXIII. Si vedano anche R.W. DYSON, *The Pilgrim City: Social and Political Ideas in the Writings of St Augustine of Hippo*, Woodbridge, The Boydell Press, 2001, p. 71; *The Political Writings of St Augustine*, a cura di H. Paolucci, Chicago, Henry Regnery, 1962, p. xvi.

¹⁹ «Remota itaque iustitia quid sunt regna nisi magna latrocinia? quia et latrocinia quid sunt nisi parva regna?» (*De civitate Dei*, IV 4).

²⁰ «[R]esponsum est a parte iustitiae ideo iustum esse, quod talibus hominibus sit utilis servitus, et pro utilitate eorum fieri, cum recte fit, id est cum improbis aufertur iniuriarum licentia» (*De civitate Dei*, XIX 21).

²¹ «Nihil enim est quam hoc genus tam discordiosum uitio, tam sociale natura» (*De civitate Dei*, XII 28).

Questa concezione del fondamentale sentimento di fratellanza che unisce tutti gli esseri umani permette ad Agostino – anche quando il suo pessimismo si fa più cupo – di elaborare un *modus operandi* che consenta a quei cristiani che, in terra, sono già idealmente cittadini della *civitas Dei* (la «Città di Dio in pellegrinaggio in questa vita») di coesistere nella *civitas terrena*:

Et sunt istae duae civitates permixtae interim; in fine separandae: adversus se incivem confugentes; una pro iniquitate, altera pro justitia; una pro vanitate, alter pro veritate. Et aliquando ipsa commixtia temporalis facit, ut quidam pertinentes ad civitatem Babyloniam, administrent res pertinentes ad Jerusalem; et rursum quidam pertinentes ad Jerusalem, administrent res pertinentes ad Babyloniam.²²

Agostino non richiede che i cristiani vivano separati dalla società temporale e politica. Piuttosto, raccomanda loro di collaborare passivamente con la *civitas terrena*, senza prendere parte attiva nel suo governo, indirizzando ogni speranza verso il mondo a venire. La vita politica dell'animale civile rimane per Agostino distinta e separata da quella vita veramente felice che costituisce il fine e la meta della *civitas Dei*, ma rimane nondimeno essenziale per permettere ai cittadini della Città di Dio in pellegrinaggio di raggiungere quella pace fragile che costituisce l'unico fine realizzabile in questa vita terrena:

Civitas autem coelestis, vel potius pars ejus, quae in hac mortalitate peregrinatur, et vivit ex fide, etiam ista pace necesse est utatur, donec ipsa cui talis pax necessaria est, mortalitas transeat. Ac per hoc dum apud terrenam civitatem, velut captivam vitam suae peregrinationis agit, jam promissione redemptionis et dono spirituali tanquam pignore accepto, legibus terrenae civitatis, quibus haec administrantur, quae sustentandae mortali vitae accommodata sunt, obtemperare non dubitat: ut, quoniam communis est ipsa mortalitas, servetur in rebus ad eam pertinentibus inter civitatem utramque concordia. (*De civitate Dei*, XIX 17)

²² AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, in *PL*, XXXVI-XXXVII (Ps 61, 8).

In Dante, è il personaggio di Sapia che viene di solito interpretato come emblema di questa direttiva agostiniana. In effetti, nella sua risposta alla domanda di Dante personaggio, che le chiede se qualcuna delle anime che si purificano nella cornice dell'invidia sia italiana, Sapia si identifica esplicitamente come appartenente alla vera città di Dio, e – anche se solo temporaneamente – come una pellegrina che attraversa il Purgatorio, come in precedenza era stata una pellegrina in Italia:

«O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuoi dire
che vivesse in Italia peregrina». (*Purg.* XIII 94-96)

Tuttavia, la vita terrena di Sapia offre tutto tranne che un esempio di coesistenza e cooperazione nel contesto della *civitas terrena*. Quando nomina «li cittadini miei», neanche venti versi dopo aver affermato di appartenere alla *civitas Dei*, non si riferisce ai propri concittadini nella Città di Dio in cielo, e nemmeno ai propri compagni di penitenza in Purgatorio, ma ai cittadini di Siena, che notoriamente tradì (*Purg.* XIII 115-122). Il lettore dovrà aspettare fino ai canti centrali del *Paradiso* – e fino a un episodio che si svolge, letteralmente, sotto il segno della Croce, a ricordare che anche Cristo era stato un pellegrino nella *civitas terrena* – per incontrare un vero esempio d'impegno disimpegnato nella città terrena. La descrizione della Firenze di Cacciaguida in *Paradiso* XV e XVI ci mostra dei cittadini le cui virtù civiche e la cui moralità cristiana permettono loro di vivere in una città terrena che è già un riflesso della città di Dio in cielo, col suo «così bello / viver di cittadini» e la sua «così fida cittadinanza» (*Par.* XV 130-132).²³

Come in Agostino, tuttavia, anche in Dante – e anche quando descrive la Firenze quasi perfetta di Cacciaguida – il tono prevalente nelle descrizioni del-

²³ Ho suggerito altrove che Dante, nell'usare come esempi di questa perfetta cittadinanza le donne fiorentine dell'epoca di Cacciaguida, riesce a far capire ai lettori che l'ideale della cittadinanza si basa non tanto sulla politica in senso stretto, tanto meno sulla politica di parte, bensì sulle virtù della vita sociale. Si veda a proposito C.E. HONESS, *Feminine Virtues and Florentine Vices: Citizenship and Morality in «Paradiso» XV-XVII*, in *Dante and Governance*, a cura di J.R. Woodhouse, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 102-120.

l'ordine politico umano è pessimistico. «Le vostre cose tutte hanno lor morte, / sì come voi» (*Par.* XVI 79-80), spiega Cacciaguida, anticipando il chiarimento di Adamo, che afferma che la sua lingua era stata soggetta al cambiamento anche prima della confusione babelica delle lingue:

«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». (*Par.* XXVI 124-129)

In un mondo caduto, la corruzione è, dunque, inevitabile, e secondo Dante uno dei suoi effetti più pericolosi è quello di minare alla base i legami politici e sociali tra gli individui, com'è illustrato in modo così vivido e sistematico nel passo del *Convivio* IV prima esaminato.

Esistono, inoltre, stretti legami tra la corruzione del mondo politico discussa da Cacciaguida e la decadenza linguistica identificata da Adamo, dal momento che è appunto la capacità di parlare che dà agli esseri umani la possibilità di interagire sul piano sociale, e quindi di essere «compagnevoli animali». Nel *De vulgari eloquentia*, Dante suggerisce che alle bestie è negata la capacità di parlare proprio perché non sono fatte per vivere in comune in questo modo,²⁴ mentre è un luogo comune in quest'epoca la nozione che il linguaggio sia la qualità che permette agli esseri umani di vivere in pace e armonia («amicabile commertium») tra di loro,²⁵ e che la retorica – ossia il parlar bene nel contesto politico – sia es-

²⁴ «[N]on solum non necessaria fuit locutio, sed prorsus dampnosa fuisset, cum nullum amicabile commertium fuisset in illis» (*DVE* I II 5).

²⁵ BRUNETTO LATINI, ad esempio, constata che «la plus haute science de cité gouverner si est rectorique, c'est a dire la science du parler; car se parleure ne fust cités ne seroit, ne nus establissemens de justice ne de humaine compaignie» (*Li Livres dou Tresor*, a cura di F.J. Carmody, Ginevra, Slatkine Reprints, 1975: III 1 2). Si veda anche C. KEEN, *Dante and the City*, Stroud, Tempus, 2003, pp. 38-41.

senziale all'ordine sociale umano.²⁶ Così, quando il linguaggio non viene adoperato per il bene della comunità che ne dipende, la comunità stessa è necessariamente corrotta, come facilmente si capisce leggendo la descrizione dell'«ovra inconsumabile» di Nimrod nel *De vulgari eloquentia*. Qui il poeta fa capire come la frammentazione babelica del linguaggio umano renda impossibile l'ideale cooperazione sociale della comunità e degli individui che ne fanno parte – l'ideale cioè di vivere «diversamente per diversi officii» – perché soltanto coloro che fanno lo stesso tipo di lavoro (architetti, muratori, capomastri, e così via) sono dotati della stessa lingua:

Siquidem pene totum humanum genus ad opus iniquitatis coierat: pars imperabant, pars architectabantur, pars muros moliebantur, pars amussibus regulabant, pars trullis linebant, pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere intendebant, partesque diverse diversis aliis operibus indulgebant; cum celitus tanta confusione percussi sunt ut, qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent et nunquam ad idem commertium convenirent. Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una; et sic de singulis operantibus accidit. Quot quot autem exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus humanum disiungitur; et quanto excellentius exercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur. (*DVE* I VII 6-7)

Prima di Babele gli esseri umani non solo parlarono un'unica lingua ma anche costituirono un'unica comunità; ma la punizione divina rende inutili alla comunità muratori, capomastri e architetti, esattamente come l'esempio remigiano della mano amputata dal corpo. L'esito di Babele, quindi, è un mondo in cui il conflitto è inevitabile, un mondo cioè sempre più vicino a quello descritto

²⁶ «[R]ettorica è la maggiore parte della civile scienza [...] che certo per rettorica potemo noi muovere tutto 'l popolo, tutto 'l consiglio, 'l padre contro 'l figliuolo, l'amico contra l'amico, e poi li rega in pace e benevolgenza» (BRUNETTO LATINI, *La rettorica*, a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 50).

in *Convivio* IV IV e in *Purgatorio* VI, un mondo dove «non stanno senza guerra» città, «vicinanze» e regni, e nel quale nemmeno un posto «di pace gode» (*Purg.* VI 82, 87).

Sembra che Dante stia qui per giungere alla stessa conclusione di Agostino per quanto riguarda la corruzione delle istituzioni politiche. Tuttavia, ciò che distingue il pensiero politico di Dante – almeno nella forma che prende fino al 1313 circa – da quello di Agostino, è che, mentre per Agostino la sola società libera dalla macchia della *cupiditas* è la *civitas Dei*, per Dante c'è, almeno potenzialmente, un rimedio terreno alla «gloria d'acquistare», nella forma di un imperatore universale che, nella pienezza dei suoi poteri, possa costruire sulla terra una società che già riflette quella celeste. Anche se si trovano articolate in termini teorici sia nel *Convivio* che nella *Monarchia*, così come nella *Commedia*, le speranze che Dante ripone nella realizzazione del proprio sogno imperiale convergono e si esprimono nel modo più chiaro nelle lettere scritte tra il 1310 e il 1311 per sostenere la campagna italiana dell'imperatore Enrico VII.²⁷ In queste lettere Enrico è pienamente e fervidamente «teologizzato», e presentato non semplicemente come un salvatore politico per l'Italia devastata dalle guerre, ma come un salvatore *tout court*.

Già nel *Convivio*, Dante non permette che il lettore veda nella corruzione e nel conflitto le inevitabili e incurabili conseguenze della *cupiditas* dell'umanità caduta. Piuttosto fa capire che la storia romana, e in particolar modo la storia imperiale, e la storia della salvezza sono strettamente legate l'una all'altra, essendo l'impero romano, nella concezione dantesca, non soltanto frutto di ambizioni politiche umane bensì della provvidenza divina,²⁸ il che viene confermato dall'intrecciarsi, anche fin dagli inizi, della storia dell'impero con la storia biblica che culmina nella nascita di Cristo:

E tutto questo fu in uno temporale, che David nacque e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troia in Italia, che fu origine della cittade romana, sì come testi-

²⁷ Sono le lettere numerate V, VI e VII nelle edizioni moderne delle *Epistole*. Si veda a proposito anche C.E. HONESS, «*Ecce nunc tempus acceptabile*»: Henry VII and Dante's Ideal of Peace, in «The Italianist», 33 (2013), pp. 484-504.

²⁸ «Onde non da forza fu principalmente preso per la romana gente, ma da divina provedenza, che è sopra ogni ragione» (*Conv.* IV IV 11).

moniano le scritture. Per che assai è manifesto la divina elezione del romano imperio, per lo nascimento della santa cittade che fu contemporaneo alla radice della progenie di Maria. (*Conv.* IV v 6)

Il legame è rinforzato dal fatto che l'Incarnazione succede nella *plenitudo temporis*, che coincide appunto con l'apogeo del potere imperiale e della pace sotto Augusto.²⁹

Né 'l mondo mai non fu né sarà sí perfettamente disposto come allora che alla voce d'un solo, principe del roman populo e comandante, si [descrisse, sì] come testimonia Luca evangelista. E però [che] pace universale era per tutto, che mai, più non fu né fia, la nave dell'umana compagnia dirittamente per dolce cammino a debito porto correa. (*Conv.* IV v 8)

Tuttavia, nelle lettere scritte durante il periodo della campagna italiana di Enrico VII, Dante esprime a pieno le sue speranze per un *renovatio* della *plenitudo temporis* sotto una figura che è sia Imperatore che Messia.

Fin dall'*incipit* della prima lettera (quella rivolta ai «principi e popoli d'Italia») l'Imperatore eletto è descritto attraverso una serie di immagini messianiche. Ricorrendo alle parole di san Paolo nella seconda lettera ai Corinzi, Dante annuncia che, con la traversata delle Alpi da parte di Enrico, il «momento favorevole» della pace terrena è arrivato: «“Ecce nunc tempus acceptabile”, quo signa surgunt consolationis et pacis» (*Ep.* V 1). Ed è chiaro che la citazione paolina deve essere presa assolutamente sul serio; non è, propongo, un mero «modo di dire» per suggerire l'avvento di tempi migliori sotto il buon governo dell'Imperatore; anzi, per Dante, come per san Paolo, questo «momento favorevole» è legato precisamente alla missione di Cristo e dei suoi primi seguaci. Esortando i Corinzi a non perdere di vista la loro meta spirituale, Paolo li richiama al libro di Isaia, dove il profeta

²⁹ Si vedano Gal 4, 4: «at ubi venit plenitudo temporis misit Deus Filium suum factum ex muliere factum sub lege»; Orosio: «Igitur eo tempore, id est eo anno quo firmissimam uerissimamque pacem ordinatione Dei Caesar composuit, natus est Christus cuius aduentui pax ista famulata est» (PAULIUS OROSIUS, *Historiarum Adversus Paganos Libri VII*, a cura di M.-P. Arnaud-Lindet, 3 voll., Parigi, Les Belles Lettres, 1990-91, VI 22).

prevede un futuro tempo di pace, nel quale la libertà sarà restituita al mondo.³⁰ Il movimento dall'oscurità alla luce e dalla prigionia alla libertà evocato da Isaia è riecheggiato da Dante nel primo paragrafo della lettera, che è intessuto di fiduciose metafore legate all'alba, al rinnovamento, e alla speranza:

«Ecce nunc tempus acceptabile», quo signa surgunt consolationis et pacis. Nam dies nova splendescit auroram demonstrans, que iam tenebras diuturne calamitatis attenuat; iamque aure orientales crebrescunt; rutilat celum in labiis suis, et auspitia gentium blanda serenitate confortat. Et nos gaudium expectatum videbimus, qui diu pernoctavimus in deserto, quoniam Titan exorietur pacificus, et iustitia [...] cum primum iubar ille vibraverit, revirescet. (*Ep.* V 1)

E la lettera di Paolo rende esplicito il legame tra queste immagini e l'avvento del Cristianesimo: Cristo, venuto nel mondo nella *plenitudo temporis*, compie le profezie di Isaia, e la sua eredità è la pace;³¹ e a sua volta anche Enrico, che arriva in Italia al *tempus acceptabile*, viene presentato come portatore di luce e di pace.

In linea con questa interpretazione, che collega Enrico con Cristo, nella lettera dantesca l'imperatore eletto è descritto come il «leone di Giuda» («Leo fortis de tribu Iuda», *Ep.* V 1),³² e come un nuovo Mosè, che trasformerà l'egiziana terra desolata dell'Italia contemporanea in una terra stillante latte e miele («Moysen alium [...], qui de gravaminibus Egiptiorum populum suum eripiet, ad terram lecte ac melle manantem perducens», *Ep.* V 1). Riecheggiando la *Nunc dimittis*, Enrico è descritto come «la gloria dei popoli d'Italia»,³³ e, come nel Cantico dei

³⁰ «Ait enim tempore accepto exaudivi te et in die salutis adiuvavi te ecce nunc tempus acceptabile ecce nunc dies salutis» (2 Cor 6, 2); «haec dicit Dominus in tempore placito exaudivi te et in die salutis auxiliatus sum tui et servavi te et dedi te in foedus populi ut suscitares terram et possideres hereditates dissipatas» (Is 49, 8).

³¹ Cfr. Io 14, 27.

³² Termine usato nella Bibbia sempre in riferimento al Messia. Cfr. «catulus leonis Iuda [...] non auferetur sceptrum de Iuda et dux de femoribus eius donec veniat qui mittendus est et ipse erit expectatio gentium» (Gn 49, 9-10).

³³ «Gloria plebis tue»; cfr. «quia viderunt oculi mei salutare tuum quod parasti ante faciem omnium populorum lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israhel» (Lc 2, 30-32). Nello stesso modo in cui Simeone, con queste parole, riconosce Cristo come il Messia promesso ad Israele, così Dante nella sua lettera asserisce che Enrico è il Messia promesso all'Italia.

Cantici, è lo sposo-Cristo, impaziente di unirsi alla sua amata – la Chiesa («sponsus tuus [...], clementissimus Henricus [...] ad nuptias properat»; *Ep.* V 2).³⁴

Più avanti nella lettera Dante sottolinea la serietà con cui interpreta il ruolo messianico di Enrico con un'altra citazione biblica, questa volta dagli Atti degli Apostoli. L'espressione «durum est contra stimulum calcitrare» (*Ep.* V 4), che qui indica la vanità di ogni resistenza opposta ad Enrico, è tratta dal racconto della conversione di san Paolo sulla via di Damasco, e le corrispondenze in questo caso sono particolarmente chiare: coloro che si oppongono all'imperatore sono come Saulo, che perseguita non soltanto i primi cristiani, ma anche, per estensione, Cristo stesso: «Audivi vocem loquentem mihi hebraica lingua: Saule Saule quid me persequeris? Durum est tibi contra stimulum calcitrare. Ego autem dixi: quis es Domine? Dominus autem dixit: ego sum Iesus quem tu persequeris» (Act 26, 14-15). Perciò Enrico – oggetto della persecuzione fiorentina – è, una volta di più, paragonato a Cristo. In questa lettera, allora, si trovano una serie di analogie bibliche, e specificamente cristologiche, che suggeriscono che, quando Dante annuncia l'avvento di una nuova epoca di pace e di consolazione, egli abbia in mente qualcosa di più significativo che non la mera imposizione di una fragile tregua sulle città bellicose della penisola.

Il parallelo tra Enrico VII e Cristo è espresso con enfasi ancora maggiore nella lettera che Dante indirizza allo stesso Enrico (*Epistola* VII). Qui la profonda frustrazione che Dante esprime di fronte ai rinvii e ai contrattempi di Enrico non offusca la fede nella sua missione imperiale; al contrario, paradossalmente, i dubbi suscitati nei sostenitori di Enrico dalla sua incapacità di procedere rapidamente verso Roma e verso un'incoronazione trionfale, non fanno che collegarlo ancora più strettamente alla figura di Cristo. Dante sostiene che, in questa condizione di incertezza, quanti sono fedeli ad Enrico siano costretti a mettere in dubbio il suo statuto: «incertitudine dubitare compellimur et in vocem Precursoris irumpere sic: "Tu es qui venturus es, an alium expectamus?"» (*Ep.* VII 2). Le parole

³⁴ Rinforzando l'analogia fra Enrico e Cristo, Dante suggerisce che «the wedding between Henry and Italy is meant to re-enact the mystical union of Christ and the Church» (L. PERTILE, *Dante Looks Forward and Back: Political Allegory in the Epistles*, in «Dante Studies», 115 [1997], pp. 1-17, a p. 8). Si veda anche G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert*, cit., p. 133, n. 41.

sono quelle di Giovanni Battista, che, secondo il racconto evangelico, dal carcere manda i propri seguaci a porre a Cristo questa precisa domanda.³⁵ La risposta di Cristo a Giovanni conferma il suo statuto messianico, incoraggiando Giovanni e i suoi seguaci ad abbandonare i propri dubbi e a credere in lui: «caeci vident claudi ambulant leprosi mundantur surdi audiunt mortui resurgunt pauperes evangelizantur et beatus est quicumque non fuerit scandalizatus in me» (Lc 7, 22-23). Allo stesso modo qui, attraverso la citazione biblica, Dante non soltanto ribadisce il ruolo cristologico di Enrico, ma assegna a se stesso – la voce che grida nel deserto, annunciando la venuta dell’Imperatore – il ruolo del Battista.

L’intenzione di Dante, che vuole che il suo lettore faccia questo collegamento, è confermata da un’altra citazione biblica, questa volta pronunciata da Dante stesso, a quanto ci dice, quando rese omaggio di persona all’Imperatore:

Nam et ego qui scribo [...], velut decet imperatoriam maiestatem benignissimum vidi et clementissimum te audivi, cum pedes tuos manus mee tractarunt et labia mea debitum persolverunt. Tunc exultavit in te spiritus meus, cum tacitus dixi mecum: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi». (*Ep.* VII 2)

La citazione biblica dell’acclamazione di Giovanni Battista conferma con forza lo statuto di Enrico come secondo Cristo,³⁶ e l’aspetto liturgico del riferimento ne sottolinea ed estende il significato.³⁷ Nella sua formulazione liturgica, l’*Agnus Dei* si chiude con una preghiera per la pace («dona nobis pacem»). In questa lettera, pertanto, la pace in terra che Dante confida sarà portata dalla missione di Enrico, viene paragonata, ancora una volta, alla pace perfetta del Cielo, conferita dall’Agnello di Dio. Se solo, Dante sostiene implicitamente, gli italiani ribelli fossero pronti a subordinare le loro volontà individuali alla più alta volontà dell’imperatore, in nome del bene comune, la comunità perfetta descritta da Piccarda, nella quale la sottomissione a «la [...] volontade» del «re» garantisce la pace dell’insieme, potrebbe finalmente essere realizzata in terra.

³⁵ Cfr. Mt 11, 3; Lc 7, 19.

³⁶ «Altera die videt Iohannes Iesum venientem ad se et ait: ecce agnus Dei qui tollit peccatum mundi» (Io 1, 29).

³⁷ In effetti, il brano contiene due riferimenti liturgici che ne estendono il significato. Accanto alle parole tratte dall’*Agnus Dei*, le parole «tunc exultavit in te spiritus meus» riecheggiano quelle del *Magnificat* «et exultavit spiritus meus in Deo» (Lc 1, 47).

Naturalmente, ciò che Dante non sapeva quando scrisse questa lettera, ma che era ormai fin troppo chiaro al tempo in cui completò la stesura del *Paradiso*, era che, a dispetto di tutta la retorica messianica associata a Enrico nelle lettere, la sua missione di «drizzare Italia» era una causa persa: sarebbe morto senza aver risolto i problemi dell'Italia e del mondo, e infatti nell'Empireo il suo trono e la sua corona sono rappresentati da una prospettiva puramente oltremondana:

«E 'n quel gran seggio a che tu li occhi tieni
per la corona che già v'è sù posta,
prima che tu a queste nozze ceni,
sederà l'alma, che fia giù agosta,
de l'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia
verrà in prima ch'ella sia disposta». (*Par.* XXX 133-138)

La figura di Enrico VII, in fondo politicamente deludente, serve, quindi, come un modello utile per le contrastate opinioni di Dante in merito al rapporto tra politica e teologia. Convinto del fine provvidenziale della storia umana e della possibilità (in teoria) di realizzare il bene comune sotto un sovrano universale a immagine di Dio, sovrano dell'universo, Dante è alla fine forzato ad ammettere che – nel suo tempo, almeno – la *civitas Dei* potrebbe essere destinata a restare realizzabile, come per Agostino, solo in Cielo.

Credo, quindi, che nelle opere scritte dopo il fallimento della campagna di Enrico, Dante sposti le proprie speranze di pace, stabilità e perfetta convivenza dei cittadini dal piano terreno a quello celeste. Non a caso, allora, è proprio nell'episodio dell'esame di Dante sulla speranza nel *Paradiso* che troviamo la conferma di questa rimozione definitiva. È il suo possesso di questa virtù della speranza, questo «attendere certo / de la gloria futura» (*Par.* XXV 67-68), che, secondo Beatrice, ha permesso al suo protetto di completare il suo pellegrinaggio fino al cielo, un viaggio che viene rappresentato qui in termini scopertamente biblici, come l'Esodo dall'Egitto a Gerusalemme, sulla base della convenzionale associazione della Gerusalemme terrena con la città celeste.³⁸

³⁸ Si vedano, ad esempio, Ez 40, 2; Gal 4, 22-26; Apc 3, 12; 21, 10-21. Per una breve analisi dell'idea della Gerusalemme celeste nel Medioevo, si vedano C.E. HONESS, *From Florence to the Heavenly*

«La Chiesa militante alcun figliuolo
non ha con più 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». (*Par.* XXV 52-57).

Mentre la lettera ai principi e popoli d'Italia aveva annunciato l'imminente trasformazione dell'Italia nella Terra Promessa, dove stillano latte e miele, qui le parole di Beatrice ricollocano chiaramente e definitivamente la «nuova Gerusalemme» in quella città celeste alla quale lei stessa farà ritorno cinque canti dopo.

Il riferimento di Dante a Isaia, in risposta alla richiesta di san Giacomo di esprimere «quello che la speranza ti 'mpromette» (*Par.* XXV 86), sembra confermare questo rovesciamento:

«Dice Isaia che ciascuna vestita
ne la sua terra fia di doppia vesta:
e la sua terra è questa dolce vita». (*Par.* XXV 91-93)

Poiché i commentatori cristiani – come qui Dante personaggio – interpretavano le profezie di una nuova Gerusalemme nei capitoli finali del libro di Isaia come annuncio del Giudizio Finale,³⁹ quando le anime godranno la doppia beatitudine del corpo e dell'anima nella «dolce vita» della loro «terra» celeste,⁴⁰ quelle

City, cit., pp. 108-112; A. MORGAN, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 167-174.

³⁹ Cfr. la spiegazione di Is 60, 19 («erit tibi amplius sol ad lucendum per diem nec splendor lunae inluminabit te sed erit tibi Dominus in lucem sempiternam et Deus tuus in gloriam tuam») che si trova nella *Glossa Ordinaria*: «Hoc de die iudicii. Hoc capitulo cogimur quaecunque dicta sunt vel dicenda, ad ultimum tempus referre, quoniam coeli terraeque, solis atque lunae nobis cessabit officium, et erit ipse Dominus lumen in perpetuum» (in *PL*, CXIII, 1304).

⁴⁰ Precisa Benvenuto (in accordo con la maggioranza dei commentatori antichi): «che ciascuna, scilicet, anima beata, *fia vestita di doppia veste*, scilicet luce animae et corporis, *nella sua terra*, et declarat de qua terra loquatur, dicens: *e questa dolce vita*, scilicet coelestis patria, *è la sua terra*» (BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di J.-P. Lacaïta, Firenze, Barbèra, 1887; citato dal Dartmouth Dante Project <http://dante.dartmouth.edu/>).

stesse profezie, nelle parole del personaggio, sembrano costituire una diretta risposta alla prospettiva più «terrena» che egli aveva adottato in precedenza nell'usare le parole di Isaia, all'inizio dell'*Epistola V*, quando aveva annunciato l'arrivo in Italia dell'imperatore eletto Enrico con le solenni parole: «Ecce nunc tempus acceptabile». ⁴¹

Nella lettera, le speranze di Dante sono fissate sulla sfera terrena, nella quale annuncia che un capo temporale inaugurerà un tempo di pace e stabilità. Ma queste speranze si rivelano mal fondate; e in *Paradiso XXV*, nel suo esame sulla speranza sotto la tutela non di un capo politico ma di un santo e apostolo, Dante chiarisce che la vera speranza cristiana non è terrena ma celeste, annunciata non in lettere appassionate e trattati ma ne «le nove e le scritture antiche» (*Par. XXV 88*), nella cui *tëodia* risiede la inesauribile e infallibile speranza offerta a tutti coloro che riconoscono Dio come il loro vero «Imperadore» (*Par. XXV 41*), così come, naturalmente, nel suo stesso «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra». ⁴² Con questa rinuncia al tentativo di identificare un qualunque «salvatore» politico individuale, Dante non mette in discussione la natura teologica dell'ordine politico, che è chiaramente affermata e riaffermata nei suoi scritti, ⁴³ ma la probabilità di una soluzione immediata, nel suo presente, alla questione agostiniana della *cupiditas*. Eppure, anche se Enrico non era il Messia politico che Dante aveva immaginato che fosse, e anche se non c'era alcuna soluzione alternativa da proporre per rimediare alla *cupiditas* del mondo, questo non vuol dire che il poeta, nell'ultima *cantica* della *Commedia* debba rinunciare completamente all'impegno politico.

⁴¹ La voce del poeta in questo canto è più simile a quella del predicatore che non a quella dell'uomo politico. Si veda a proposito, N. MALDINA, *Dante e l'immagine del buon predicatore nel «Paradiso»*, in «L'Alighieri», LV, n.s. 43 (2014), pp. 41-64.

⁴² Per una lettura (in chiave negativa) dei famosissimi versi di apertura di *Paradiso XXV*, con l'espressione della speranza di Dante di tornare – per mezzo del suo poema – a Firenze, alla luce delle risposte che il *viator* dà poi a san Giacomo, e alla luce delle differenze fra questo canto e le lettere politiche, si veda C.E. HONESS, «Ritornero poeta...», cit.

⁴³ E soprattutto nella *Monarchia*, opera che io considero (con la maggioranza dei critici) databile a dopo la morte di Enrico (ma si veda, per una proposta contraria, A. CASADEI, «Sicut in Paradiso "Comedie" iam dixi», in «Studi Danteschi», LXXVI [2011], pp. 179-197). Si veda, per una lettura della *Monarchia* alla luce di quanto propongo nel presente capitolo, C.E. HONESS, «Ecce nunc», cit., pp. 496-497.

Al contrario, suggerirei che nel mondo politicamente alla deriva di un'Italia senza imperatore, la voce del poeta prende un'importanza e un'urgenza tanto maggiori. In un mondo in cui – come si è visto – il linguaggio sta diventando sempre più degradato e confuso, è ancora più vitale che ci siano voci in grado di parlare alle loro comunità e di guidarle verso quella limitata pace temporale che è realizzabile in terra.⁴⁴ Nella Bibbia questo ruolo è svolto dai Profeti; nell'Italia del Trecento, è intrapreso – in seguito all'esortazione celeste di Cacciaguida – da Dante stesso, la cui voce profetica è in grado di offrire ai suoi lettori il nutrimento spirituale che può renderli migliori cittadini e migliori esseri umani:

«Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nodrimento
lascerà poi, quando sarà digesta». (*Par.* XVII 130-132)

E non è per caso che queste parole seguono immediatamente la profezia di Cacciaguida dell'esilio di Dante da Firenze, poiché è quasi una premessa essenziale che il profeta debba essere respinto dalla città alla quale si rivolge.⁴⁵ È in questo contesto che l'affermazione paradossale di Cacciaguida, che sarà «bello» per Dante fare «parte per [s]e stesso» (*Par.* XVII 68-69), comincia ad avere senso: Dante non deve rinunciare al proprio impegno nel mondo terreno, ma deve impegnarsi dall'esterno, con una voce che è allo stesso tempo la voce dell'autorità e la voce dell'esilio, perché, così facendo, potrà riuscire non solo a diventare egli stesso un cittadino di «quella Roma onde Cristo è romano» (*Purg.* XXXII 102), la città che Beatrice gli rivela nella Rosa, ma anche, per mezzo di un poema in cui teologia e poesia si fondono in modo inestricabile, a condividere con i suoi lettori i valori di quella città, rendendoli a loro volta «cittadini d'una vera città» – sia in Cielo sia, come cittadini-pellegrini, qui in terra.

⁴⁴ «Ita etiam terrena civitas, quae non vivit ex fide, terrenam pacem appetit; in eoque defigit impediendi obediendique concordiam civium, ut sit eis de rebus ad mortalem vitam pertinentibus humanarum quaedam compositio voluntatum» (*De civitate Dei*, XIX 17).

⁴⁵ È Cristo stesso a dire: «amen dico vobis quia nemo propheta acceptus est in patria sua» (Lc 4, 24).

FRANCESCO SANTI

DANTE E LA MISTICA. CON UNA NOTA SUL XXVI CANTO DEL *PARADISO*

I. Il problema del senso letterale della «Commedia»

Il 23 gennaio del 1944 Siena subì un violento bombardamento.¹ In modo particolarmente duro fu colpita la chiesa dell'Osservanza, intitolata a san Bernardino, e fra i danni più gravi vi fu qui la distruzione di uno straordinario crocifisso ligneo dell'inizio del XIV secolo, proveniente dalla Compagnia di San Domenico in Camporegio. In gran parte addirittura polverizzato, di esso quasi niente rimase intatto, ma dal residuo ancora delineato del volto di Cristo spuntò una piccola pergamena ripiegata, con una dedica in italiano, che fino ad allora era rimasta del tutto segreta e che risultava dovuta all'autore stesso del crocifisso e probabilmente autografa.² Sul cartiglio, datato al gennaio del 1338 (1337, secondo l'uso di Siena), Lando di Pietro, orafo, scultore e capomastro, attribuendosi l'opera aveva scritto una preghiera a san Giovanni evangelista, al Battista, alla Maddalena «amatrice di Iesu Christo, figliolo di Dio», perché pregassero la croce e infine a «tucti e santi et sante» perché pregassero

¹ C. BISCARINI, *Bombe su Siena. La città e la provincia nel 1944*, pref. di M. Gioannini, Massarosa (Lucca), Marco Del Bucchia Editore, 2008, p. 194.

² S. MORETTI, *Lando (Orlando) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 63 (2004), pp. 438-440; A. BAGNOLI, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450* (catal., Siena), Firenze, Centro Di, 1987, in part. p. 66; *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento. Atti del Convegno internazionale di studi, Orvieto... 1990*, a cura di G. Barlozzetti, Torino, Nuova ERI, 1995, p. 106. Una riproduzione del cartiglio con trascrizione in M. CARLOTTI, *Il bene di tutti. Gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 102-103.

a Iesu Christo figliolo di Dio, ché abbia misericordia di detto Lando et di tucta la sua famiglia che li faccia salvi et guardili da le mani del nimicho di Dio. *Yesus, Yesus, Yesus, Christus, filius Dei vivi*: abbi misericordia di tucto el omana generazione.

E poi ancora ancora:

Fu compiuta questa figura a similitudine di Iesu Christo crocifisso figliolo di Dio vivo e vero. Et lui dovendo adorare et non questo legno.

Comincio di qui il mio discorso perché mi pare che il caso esposto reagisca in maniera efficace e emblematica a una situazione storiografica, che ci riguarda: l'inaspettato cartiglio di Lando di Pietro rende esplicita la sua intenzione, la sua adesione assoluta al messaggio che al crocifisso era affidato, mostrando come la preoccupazione stilistica sia in lui del tutto congrua all'esigenza di esprimere contenuti spirituali, pienamente consapevoli: l'impegno formale corrisponde all'intenzione di comunicare una consapevolezza, stabilendo un rapporto tra forma e contenuto per niente occasionale, tanto che l'opera d'arte sembra rappresentare per il suo autore un'opera teologica; essa serve a rappresentare la sua coscienza della vita divina. L'osservazione è banale e potrebbe sembrare superflua se non dovessimo constatare che nella nostra abitudine critica l'esame formale di un'opera tende ad assorbire ogni attenzione. Sembra essere condizione di scientificità. Presa dalla preoccupazione di delineare le situazioni stilistiche ovvero le fattispecie iconografiche, la critica pone ai margini il contenuto che un'opera esprime, quasi come se esso fosse solo un inevitabile materiale di supporto, dettato altrove. Quando tale contenuto è evocato non riguarda più la scienza storica, ma la spiritualità, se non addirittura l'ideologia.

Il caso esposto mi pare pertinente a Dante. Gli studi sulla sua opera sono infatti una biblioteca; quelli sulla sua spiritualità di questa biblioteca occupano però l'umido seminterrato e parlare di Dante mistico non è un buon esordio per chi voglia aver fortuna critica. Si tratta di un atteggiamento antico e ancor vivo. All'inizio per difendere Dante da posizioni dottrinali un po' troppo originali, più tardi per esaltarne il genio poetico, l'impegno politico e quant'altro, i commen-

tatori hanno con continuità precisato che nella *Commedia* il contenuto religioso era da considerarsi accessorio e quanto di meno rilevante si potesse trovare in essa; si è arrivati nel secolo scorso a sostenere che per ritenere che egli veramente credesse di aver avuto visioni quali quelle che racconta si sarebbe dovuto attribuire al suo genio «una troppo grande mistura di demenza»;³ ovvero – precisiamo – sarebbe demenza attribuire a lui la convinzione di aver vissuto davvero un'esperienza mistica. Il viaggio ultraterreno sarebbe solo un espediente per il poeta, che puntava al cielo dell'invenzione intellettuale, della magnifica lingua. Per quanto non si possa sperare di trovare in un codice della *Commedia*, attorcigliato alla legatura, qualcosa del genere del cartiglio incastonato nel crocifisso di Lando di Pietro, mi pare che negli ultimi anni si sia imparato a leggere il testo dantesco con maggiore libertà, forse meglio cogliendo il suo sentire. Gli studi di Bruno Nardi e di Anna Maria Chiavacci Leonardi hanno mostrato come sia impossibile intendere Dante senza riconoscere e comprendere l'autenticità con cui egli esprime la sua profezia e hanno documentato il fatto che a questo si deve accedere, proprio per avere una comprensione *scientifica* della *Commedia*, per comprendere la sua specificità storica, cioè la sua *differenza*.⁴ Nonostante ciò, ancora, nel nostro panorama critico e guardando alle voci più autorevoli, chi centra Dante sulla mistica è sempre in sospetto – per lo meno – di ingenuità.

Da un certo punto di vista Dante stesso potrebbe essere ritenuto responsabile di questa situazione di distrazione dai contenuti della sua teologia mistica. Per quanto ci dica che il suo racconto è dedicato a ciò «che ridir / né sa né può chi di là sù discende», per quanto precisi che «trasumanar significar *per verba* / non si poria» (*Par.* I 70-71) e per quanto in chiusura riconosca che di fronte alla

³ Il giudizio – come è noto – fu di Benedetto Croce: B. NARDI lo smentisce in *Sull'interpretazione allegorica e sulla struttura della «Commedia» di Dante*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, in part. p. 143 (ora in ristampa anastatica Spoleto, Fondazione CISAM, 2013); si veda anche nello stesso volume le osservazioni di Nardi in *Filosofia e teologia ai tempi di Dante*, p. 74.

⁴ L'intervento di B. NARDI, *Dante profeta* in ID., *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Bari, Laterza, 1949 (1941¹, 1983³) pp. 336-416, senz'altro indicò un mutamento decisivo. Si veda poi A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante*, Firenze, SISMEL, 2010, e in particolare il saggio che dà il titolo alla raccolta, *Le bianche stole. Il tema della resurrezione nel «Paradiso»*, pp. 3-26 (apparso per la prima volta in *Dante e la Bibbia*, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 249-271).

rivelazione «a l'alta fantasia [...] mancò» ogni «possa» (*Par.* XXXIII 142), tuttavia dal primo e all'ultimo verso della *Commedia*, noi altro non incontriamo se non il susseguirsi di rivelazioni del soprannaturale, assolutamente esatte e particolareggiate, nelle quali la lingua è del tutto a suo agio. La fiducia nel linguaggio e la sua cura per esso, distinguono Dante in modo netto dalle consuetudini degli estatici contemporanei, che per loro parte, al contrario, si dichiarano facilmente travolti da un messaggio divino che supera in ogni punto la loro capacità espressiva, una capacità che mai li soddisfa e un messaggio che quando riescono a trasformare in discorso risulta sempre distorto e incompleto. La fiducia e il gusto con cui Dante si affida alla lingua possono funzionare e di fatto hanno funzionato come prova che quella che racconta non fu un'esperienza estatica.

Per ragioni storiografiche e per lo splendore esatto della lingua di Dante, il discorso sulla mistica e Dante è dunque difficile. Censire le scritture mistiche che in lui emergono come fonti può essere utile e anche avvincente per le sorprese che offre. La messe più abbondante di dati l'erudizione l'ha ricavata a proposito della discussione sull'identità della Matelda che Dante incontra nel Paradiso terreste. Già all'inizio del secolo scorso, con gli interventi del D'Ovidio, dello Scherillo e del Mancini, si erano elencati una serie di luoghi dove Dante sembrava riferirsi a Matilde di Hackenborn, benedettina del convento di Helfta, le cui visioni furono raccolte da Gertrude nel *Liber gratiae spiritualis*.⁵ Nella stessa discussione, benché con minore vigore, altri avevano evocato il possibile rapporto della *Commedia* con la *Fliessendes Licht der Gottheit* di Matilde di Magdeburgo, del quale circolarono anche varie versioni latine (E. Boehmer). Per quanto tutto questo dibattito sembra non aver portato a grandi risultati e per lo più i dantisti escludano la possibilità stessa di una identificazione di Matelda,⁶ tuttavia non si potrà non osservare una congruenza di figure e di motivi, specialmente tra la *Commedia* e il *Liber gratiae spiritualis*. Il *fons* della misericordia che infine Dante incontra, il canto delle laudi che lo accompagna, la sorte di Sansone, di Salomone, di Traiano e di

⁵ Riassume questo dibattito F. FORTI, *Matelda*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol. III, pp. 854-860.

⁶ E.G. PARODI, *Intorno alle fonti dantesche e a Matelda*, in ID., *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*. *Studi critici*, Napoli, Perrella, 1921, pp. 315-363.

Origene, i tormenti del Purgatorio fino alla trasmigrazione nell'orto aereo, dove l'anima purificata viene infine resa libera anche dal ricordo opprimente della colpa, sono in effetti motivi che si possono ritrovare nel *Liber*, il quale ha anche analogie con la *Commedia* sul piano strutturale per l'immagine della montagna dei sette gradi e per il fatto di aver posto il Paradiso terrestre dopo l'ultima tappa del Purgatorio. *Loci paralleli* si sono poi riscontrati con Matilde di Magdeburgo e per evocare uno dei maggiormente rilevanti ricorderò che anche questa Matilde, contemplando l'oltretomba, si rende conto che in qualche modo i beati sono già tutti al loro posto nel regno dei cieli,⁷ in analogia con quanto Dante racconta di aver visto nella rosa dei beati, frutto in un certo modo completo, nella pienezza della resurrezione. Anche se non vogliamo riconoscere in questi riscontri uno specifico interesse di Dante per le due estatiche Matilde, certo essi documentano la frequentazione di analoghe letture, antiche o contemporanee, la focalizzazione di interessi comuni.

Il riscontro di *loci paralleli* tra la *Commedia* e la scrittura mistica del secolo XIII non risolve però il nostro problema, non qualifica infatti queste letture come necessariamente rilevanti per la coscienza intellettuale di Dante per i loro contenuti, perché ovviamente si potrebbe affermare che egli utilizza sì questi materiali, ma che appunto questi non sono altro che materiali di partenza, mentre di fronte alla rappresentazione del trionfo di Dio a lui non interesserebbe più un contenuto spirituale, ma la sperimentazione stilistica, le soluzioni formali. Con ciò potremmo continuare a leggerne l'opera come si legge l'opera di un pittore che si ingegna nell'invenzione, riproducendo storie che gli vengono dettate da altri e verso le quali possiamo ancora legittimamente presupporre un interesse del tutto secondario.

⁷ MECHTHILD VON MAGDEBURG, *Fließendes Licht der Gottheit*, (per cui si veda l'ed. di P. Gall Morel, Regensburg, 1869 [rist. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980], ma ora anche quella più recente di G. Vollmann-Profe, Frankfurt a. M., Bibliothek Deutscher Klassiker, 2003). Il testo originale non ci è però giunto: quella trasmessa dal codice 277 della Biblioteca dell'Abbazia di Einsiedeln, da cui dipendiamo, è una trascrizione in tedesco dell'alto Reno, conclusa a Basilea intorno al 1345. La traduzione latina dei libri I-VI fu però realizzata subito dopo la morte di Matilde (avvenuta tra 1282 e 1283) nel convento domenicano di Halle ed è nota almeno dal 1290 (*Revelationes Gertrudianae et Mechthildianaes*, I-II, Parigi, 1877). Per il luogo a cui faccio cenno nel testo cfr. lib. IV cap. 25 (trad. it. *La luce fluente della divinità*, cur. P. Schulze Belli, Firenze, Giunti, 1991, p. 182).

Il rinvenimento nella *Commedia* di fonti o di luoghi paralleli con la coeva letteratura mistica non risolve dunque, di per sé, l'interrogativo sulla mistica di Dante. Proprio qui a Ravenna, nel convegno del 2009, Lino Pertile ha invece proposto alcune osservazioni sul rapporto tra Dante e la mistica che possono essere il punto di partenza per un mutamento del quadro critico.⁸ Pertile infatti ha documentato un parallelo tra Dante e la sensibilità francescana di Chiara da Montefalco, la mistica di ispirazione francescana, che sarà più tardi legata all'Ordine degli Eremitani di sant'Agostino, che aveva operato con la protezione di Niccolò da Prato mentre era vescovo di Spoleto e che aveva potuto divulgare le sue visioni anche per la compiacenza dei cardinali anti-bonifaciani.⁹ L'analogia che Pertile presenta consiste nel fatto che la spiritualità della croce quale si trova in Chiara è una spiritualità che ha un nesso con il Cantico dei cantici, letto non più come mera allegoria, ma come vera storia di amore, dove la sofferenza per la partecipazione ai dolori di Cristo si unisce al piacere di una storia affettiva che tra Cristo e il vero fedele si instaura, sul letto della croce. Il tema è centrale nella mistica contemporanea e lo si ritrova (con i riferimenti al Cantico) anche in Angela da Foligno, la più grande forse tra le estatiche di quel tempo, di cui ci sia rimasta una testimonianza. Pertile osservava che questa nuova spiritualità del crocifisso era da considerarsi una premessa alla *lieta sofferenza* che sovrintende la concezione del Purgatorio dantesco. A questa prima osservazione, Pertile ne faceva seguire una seconda: nel racconto della *Vita di Chiara da Montefalco* si parla di un frate Minore chiamato a dirne il discorso funebre. Il frate, pure essendosi preparato un discorso ufficiale, non era poi riuscito a dire altro che la straordinaria bellezza di Chiara, in un discorso estemporaneo con nuovi richiami al Cantico; egli si era poi vergognato di questa perdita di controllo e aveva subito il dileggio dei confratelli, ma

⁸ L. PERTILE, *Chiara da Montefalco, il Cantico dei Cantici e Dante*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del convegno internazionale di Studi. Ravenna 7 novembre 2009, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 13-29

⁹ Per uno *status quaestionis* su Chiara cfr. *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268-1308) nel contesto socio-religioso femminile dei secoli XIII-XIV*. Atti del Congresso internazionale in occasione del VII centenario della morte di Chiara da Montefalco (1308-2008). Montefalco-Spoleto, 25-27 settembre 2008, a cura di E. Menestò, Spoleto, CISAM, 2009; sulla teologia di Chiara: C. LEONARDI, *Chiara e Berengario. L'agiografia sulla santa di Montefalco*, in *Agiografie medievali*, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 577-594.

nella notte Chiara gli era apparsa e l'aveva di nuovo sfidato con la sua bellezza e con la luce che proveniva dal suo corpo beato. La vita mistica di Chiara spingeva all'estasi coloro che le erano vicini, un'estasi della bellezza. Pertile non immaginava che il testo della *Vita di Chiara* potesse essere una fonte della *Commedia*, ma non poteva non notare un parallelismo tra la storia del frate con Chiara e la storia di Dante con Beatrice, nella *Vita nova* e nella *Commedia*, anche indicando qualche parallelismo testuale.

Queste osservazioni del Pertile, evocando – per così dire – una contaminazione ambientale tra la scrittura di Dante e le visioni di Chiara da Montefalco e del suo biografo Berengario, ci portano ad un punto diverso rispetto a quello a cui ci portavano i riscontri mateldici o altri che si potrebbero individuare. Infatti il comune discorso sull'esperienza cristiana come esperienza amorosa, il recupero del Cantico, ora svincolato dai moduli simbolici dell'esegesi tradizionale per essere riconquistato alla poesia d'amore e di sofferenza d'amore, questo rapporto tra la donna che ha incontrato il bene assoluto e l'uomo che deve dirne la storia, tutto questo investe potentemente il problema della ricerca di una lingua adatta al racconto, ci fa comprendere che per i mistici la lingua non è solo uno spazio da superare, ma anche uno spazio da incendiare, ovvero – fuori metafora – da condurre alla massima tensione espressiva. Dobbiamo allora domandarci non se Dante ha utilizzato questo o quel testo mistico, ma più radicalmente se la lingua di Dante sia pensabile senza la sua mistica. Qualsiasi valore si voglia oggi attribuire alla mistica, noi dobbiamo porre la domanda storiografica se si possa davvero ritenere possibile l'invenzione linguistica della *Commedia* senza riconoscere l'autenticità di quella che Dante ha percepito come un'esperienza di Dio, di ciò che l'esperienza cristiana ha chiamato Dio, di un certo tipo di Dio, il *Deus prope*, il *Deus charitas*.

II. Dante, la lingua e la legittimità del volgare

Il materiale di partenza per rispondere alla nostra domanda può darcelo il canto XXVI del *Paradiso*.¹⁰ Ricordiamo che si tratta del quarto e penultimo canto

¹⁰ Leggo il XXVI canto del *Paradiso* nell'edizione della *Commedia* a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, 1994, vol. III, pp. 707-783, al cui commento mi riferisco per le informazioni di base.

del Cielo Stellato, il canto della carità, del dialogo con l'apostolo Giovanni, a cui era legata la definizione secondo cui *Deus est caritas*. Dopo aver risposto (nei due canti precedenti) alla domanda su cosa fossero la fede e la speranza, Dante deve mostrare la sua consapevolezza intellettuale, ma anche biblica e infine – soprattutto – spirituale a proposito di che cosa sia l'amore di Dio e su come da esso provenga ogni altro vero amore. E proprio in questo canto Dante coglie l'occasione per dirci la sua idea definitiva sulla lingua. Dopo il dialogo con Giovanni e dopo il grande inno di gloria a cui partecipa anche Beatrice (per acclamare la giusta risposta di Dante sulla carità), è infatti introdotto un colloquio con Adamo, che è sembrato ai critici non del tutto omogeneo alla prima parte del canto. In questo colloquio Dante giustifica definitivamente il volgare, assicurato da Adamo stesso del fatto che la varietà delle lingue rientra nella disposizione originaria che Dio ha dato alla natura e non è segno di una progressiva perversione. «La lingua ch'io parlai – dice Adamo – fu tutta spenta / *innanzi* che a l'ovra inconsumabile / fosse la gente di Nembròt attenta» (vv. 124-126), concludendo da qui che la nascita e la morte della sua lingua (come la nascita e la morte di tutte le lingue) non fu dovuta ad errore, ma a *natura*, la quale, quanto alla lingua, «lascia / [...] fare a voi secondo che v'abbella» (vv. 131-132). Adamo testimonia dunque che Dio stesso ha predisposto la mutabilità linguistica, tanto che pure la lingua nata prima del peccato non aveva poi avuto la capacità di resistere all'esaurimento: la sua trasformazione in altre lingue non era dipesa dalla confusione conseguente a Babele e alla sua arroganza, ma era posta dalla natura stessa, perché l'uomo desidera migliorare e rinnovare di continuo la lingua che usa: «opera naturale è ch'uom favella» (v. 130) e anche è naturale che le forme di questo parlare siano varie, secondo un gusto mutevole. Sappiamo che questa presa di posizione sulla lingua era assai impegnativa per Dante: non solo egli superava la posizione che aveva assunta nel *De vulgari eloquentia* a proposito della nobiltà e della stabilità dell'ebraico ma, soprattutto, con il nuovo assunto egli contraddiceva tutta la tradizione teologica a proposito della lingua insegnata da Dio a Adamo, una tradizione che ancora a lungo a lui sarebbe sopravvissuta.¹¹

¹¹ Per la posizione del *De vulgari eloquentia*, I vi 4-7 (per cui cfr. il commento di P.V. Mengaldo, *Opere minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979); cfr. anche A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Note integrative*,

Con Bruno Nardi possiamo anche noi ritenere che la conclusione della *Commedia* abbia qualche continuità con un'idea portante, già espressa nel *De vulgari*. Già qui la lingua è indicata come una possibilità propria solo dell'uomo e questa esclusività è fortemente sostenuta da Dante, sebbene le scuole contemporanee di teologia cominciassero a metterla in discussione.¹² Per Dante la lingua è cosa solo umana e la parola ha natura sostanzialmente diversa da ogni segnale emesso dagli altri animali. L'argomento che Dante usa nel *De vulgari* per sostenere ciò ha un forte riferimento a Tommaso d'Aquino, per il quale il linguaggio è necessariamente connesso alla ragione, descritta come la capacità di formulare giudizi su eventi e realtà singolari in base a principi generali.¹³ Secondo Tommaso, e secondo Dante che fin qui lo segue, l'uomo parla perché la ragione umana consente a ciascuno di porre le singolarità mutevoli in relazione alla loro struttura, colta nonostante il trasformarsi delle cose e nonostante i diversi aspetti della loro manifestazione. Il linguaggio esige ed eseguiva il rapporto tra la natura delle cose, la loro struttura ontologica, e la loro fenomenologia storica; esso doveva ogni volta riformulare questo rapporto e doveva servire in ciò a costruire la *civitas*, ovvero la concordia tra gli uomini, che partendo da punti di vista diversi potevano ugualmente cercare di costruire il medesimo ordine. Già nel *De vulgari*, Dante aveva dunque posto un rapporto tra lingua e storia, comprendendo che attraverso la lingua, l'uomo consentiva alla sua intelligenza di agire nella obiettiva diversità delle situazioni, gli consentiva di vivere nello stesso tempo dentro la storia e fuori dalla storia.

Si noterà tuttavia che il Nardi – come Gianfranco Contini notò – aveva un po' esagerata la continuità che vi sarebbe tra la concezione della lingua che incontriamo nel *De vulgari* e quella che riconosciamo nelle parole di Adamo.¹⁴ È vero infatti che la lingua serve agli uomini nelle circostanze mutevoli e ad esse si presta, ma questo di per sé non significava che per necessità naturale essa stessa

in *Commedia*, ed. cit., III, p. 733. Di rilievo per la cultura della fine del secolo XIII anche la discussione sul nome di Dio: Adamo spiega a Dante che il nome stesso con cui l'uomo si rivolge a Dio cambia: «Pria ch'i' scendessi a l'infemale 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 de' mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene» (*Par.* XXVI 133-138).

¹² B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, cit., pp. 148-175.

¹³ TOMMASO D'AQUINO, *Summa contra gentiles*, III 113 e *In Pol.* I 1b.

¹⁴ G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-42.

dovesse sempre cambiare, come nel XXVI canto del *Paradiso* si afferma. Non significava affatto concludere che la mortalità delle lingue era originaria e indipendente dalla prevaricazione babelica. Il compito della lingua nella storia neanche significava di per sé che si dovessero considerare tutte le lingue di pari grado e che non si potesse aspirare a una lingua perfetta, privilegiando a questo scopo l'impiego dell'ebraico, del greco e del latino. In effetti Dante non dà affatto per scontata la scoperta che la lingua, applicando alla mutevolezza storica la consapevolezza dell'ordine di Dio, debba per natura cambiare, visto che la struttura delle cose a cui ragione arriva è sempre la stessa. Per questo Adamo offre una spiegazione all'inaspettato mutare a cui anche l'ebraico partecipa, osservando che «nullo effetto mai razionabile / [...] sempre fu durabile», indicando di ciò una causa precisa ne «lo piacer uman che rinovella / seguendo il cielo» (vv. 127-129). Dunque la razionalità è sì alla base della lingua, ma su di essa intervengono due altri elementi, ovvero il «piacer umano che rinovella / seguendo il ciel». Per questo *piacer* (non per colpa di Babele e neanche per il ruolo storico del parlare) l'ebraico di Adamo morì; per questo Dante può raccontare il Cielo Stellato e poi l'Empireo in volgare.

III. La lingua dei mistici

Diventa di capitale importanza per noi comprendere che cosa si debba intendere qui per *piacer* e per seguire il *ciel*. Possiamo escludere – come la Chiavacci Leonardi stessa nota nel suo commento – che qui Dante parli del *ciel* per evocare influssi degli astri ed in generale è giusto pensare (riferendosi al *De vulgari* e ad un ricordo oraziano) che egli evochi il *cielo* per indicare il trascorrere del tempo: ciò non contraddice quanto abbiamo appena visto.¹⁵ Tuttavia si resta molto colpiti – in questo canto dedicato all'amore – dal fatto che Dante metta in gioco il *piacere*, un *piacere* che *segue il cielo* fino a provocare il decisivo cambiamento delle forme lin-

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I IX 6 e 10 e ORAZIO, *Ars poetica*, 60-62.

guistiche. Una spiegazione generica non mi sembra sufficiente. Che cos'è questo *piacere* che, volto al cielo, possiamo dire *celeste*? La lingua degli uomini cambia semplicemente perché nel trascorrere del tempo cambiano i gusti? Pochi versi prima dell'intervento di Adamo, Dante aveva scritto che

«Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte» (vv. 16-18)

In questa terzina, evidentemente trinitaria, Dante sostiene dunque che tutta la sostanza della *scrittura* che *Amore* gli detta altro non è che il *bene* che rende perfetto il cielo; la lingua di Dante risulterebbe veritiera e bella, perché sottoposta all'insegnamento di Amore, che gli spiega il Verbo, testimone della bontà del Padre. Mi pare che questa dichiarazione non possa essere trascurata quando si vuol comprendere il *piacer* che l'uomo sperimenta, il *piacer* che muta ogni lingua, *seguendo il ciel*. La lingua è data all'uomo da Dio prima di tutto per lodarlo e poi per vivere in concordia, riconoscendo la verità delle cose; è data per amare Dio più di tutto (perché in lui ha origine e possibilità ogni amore) e per amarlo in tutto (perché egli è sostanza di ogni amore) (vv. 28-30). Volta verso Dio e verso gli uomini (lode o profezia), la lingua è fatta per l'amore e l'uso davvero proprio della lingua è dunque quello sperimentato da colui che scrive sotto la dettatura d'Amore: in questa obbedienza all'Amore nasce il *piacer* di trasformare la lingua, coinvolgendola nella storia: il *piacer* che muta la lingua *segue il ciel* perché corrisponde ad *Amore* che *legge, lievemente o forte*.

Se c'è un rapporto tra Amore che detta secondo la regola della gioia celeste e il *piacer* dell'uomo che *seguendo il ciel* rinnova il parlare, questo ha conseguenze sulla metafisica che sta a monte del giudizio che Dante ha dato della lingua dell'uomo. L'atto della lingua che scopre nelle cose il loro ordine non consiste più per Dante nel ricondurre semplicemente le cose stesse alla loro natura ideale, svelandone un presunto nocciolo, consiste piuttosto nel recepire il discorso che Amore continuamente suggerisce sul creato, raccontandolo ogni volta di nuovo. Questa disponibilità al dettato di Amore che si volge al mondo corrisponde a quel *piacer* che *segue il ciel* e che sollecita gli uomini a usare forme sempre nuove.

L'ordine di Dio, senso delle cose, non è una cosa detta una volta per tutte, che si esaurisce in una dottrina che l'uomo può dominare, è una cosa sola con l'Amore divino, l'Amore che Dante ha appena descritto pienamente (nella risposta a san Giovanni), come ciò da cui dipende prima «l'essere del mondo e l'esser mio», poi «la morte ch'el [Cristo] sostenne perch'io viva» e come ciò che in fine fonda «quel che spera ogne fedel com'io» (vv. 58-60). La lingua dunque non cambia per le ragioni per le quali cambia ogni altro aspetto della condizione umana (segnata della colpa originaria); la lingua – per la natura che Dio le ha attribuito – cambiando svela il volgersi dell'Amore divino alla fragile mutabilità della storia, fondando ogni essere particolare e portandolo al suo senso. Continuo è lo zampillare della fontana dell'amore divino (l'«eterna fontana» di *Paradiso* XXXI 93) sulla mutabilità delle cose create e ricreate e questa è la *forma* che il parallelo rinnovarsi della lingua cerca e da cui è mossa. La mutabilità della lingua mostra l'Amore divino non in un culmine estraneo alla storia, ma nella storia stessa; la mutabilità della lingua è conseguenza dell'Amore nella mutabilità.

Il debito di Dante con la mistica è qui sostanziale. Affermare che non esiste una lingua perfetta capace di esprimere il senso definitivo delle cose, per affermare invece che l'Amore divino esprime il senso delle cose, sempre di nuovo, suscitando per piacere la varietà linguistica che l'umanità sperimenta, comporta una consapevolezza spirituale diversa da quelle che si verificano nella tradizione teologica del monachesimo e anche nelle sistemazioni Scolastiche che, ispirandosi alla stabilità dell'ontologia aristotelica, avevano fatto seguito alla crisi del monachesimo. L'idea dantesca ha piuttosto un riferimento in una delle maggiori acquisizioni della teologia mistica del secolo XII: in Riccardo di San Vittore, nel trattato che descrive i *Quattro gradi della violenta carità*, la perfezione dell'amore (appunto il suo quarto grado) non è più rappresentata dall'ingresso e dall'adesione dell'anima a Dio, ma nel fatto che aderendo a Dio l'anima si trasforma in lui e da lui di nuovo si diffonde nel mondo come un umile *ruscello*.¹⁶ L'anima deificata imita il Cristo, che per Amore lascia la Trinità e abita la terra: la varietà delle forme che il

¹⁶ RICCARDO DI SAN VITTORE, *De IV gradibus violentae caritatis*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Milano, Mondadori- Fondazione Lorenzo Valla, 2008, vol. II, pp. 478-531, in part. nn. 42-43, p. 524.

suo Amore incandescente assume, calandosi nell'umiltà, è la verità delle cose che avvolge e proprio questa disponibilità dell'Amore divino alla varietà si esprime nelle varietà delle lingue. Possiamo dire che è Amore a fare sì che la facoltà di parlare, di concettualizzare il reale, si realizzi in tante differenti lingue, accettando che la verità delle cose sia multiforme e sempre riferita a Dio. La realtà delle varie lingue testimonia la differenza tra la verità del Dio trinitario e quella del Dio dei filosofi. L'insegnamento di Riccardo di San Vittore è evidente nella convinzione di Dante di poter raccontare l'universo in Dio usando la nuova lingua italiana e possiamo dirlo con sicurezza anche perché il riferimento a Riccardo diviene pressoché esplicito in un luogo parallelo a quello che abbiamo usato per l'esegesi del *piacer* linguistico. Per esprimersi sull'insegnamento d'Amore che sovrintende alla poesia, definendo il suo Stil nuovo nell'autopresentazione di fronte a Bonagiunta da Lucca, Dante anticipa infatti *Paradiso* XXVI, dicendo d'essere «un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando» (*Purg.* XXIV 52-54); ebbene questa frase, che esprime la coscienza linguistica di Dante, è per l'appunto una citazione del *De charitate* dovuta ad un autore di cui oltre al nome (*frater Ivo*) non si conosce altro che il fatto di essere in stretto rapporto con Riccardo di San Vittore, e dai testi di Riccardo dipende tutto il suo *De charitate*.¹⁷

IV. L'eccellenza del volgare

L'impiego del volgare nella *Commedia* è una grande obiezione alla superiorità che il Medioevo aveva fino ad allora attribuito al latino, per la nitidezza del

¹⁷ Il merito del riscontro va a MARIO CASELLA, che lo presentò nella recensione a F. FIGURELLI, *Il dolce stil novo*, Napoli, Ricciardi, 1933, apparsa in «Studi danteschi», 18 (1934), p. 108. Il brano si legge – secondo l'edizione stabilita da G. Dumeige (Paris, 1955) – in *Frater Ivonis Epistola ad Severinum de caritatis caritatis*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., II, p. 422: «Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat? Qui vim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius vero aut tota intus est, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suavitatis suae secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. Solus proinde de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat interius exterius verba componit [...] illum [...] audire vellem qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur, conscientia dictat, caritas suggerit et spiritus ingerit» (I 9-19).

suo statuto grammaticale; statuto che permetteva forme espressive esatte e varie, capaci di applicarsi alle esigenze del poeta. Con Dante scopriamo che nessuno diventerà veramente poeta grazie alla grammatica e che la grammatica non potrà salvare nessuno, svelandogli il senso delle cose. Tuttavia Dante non è uno gnostico né dunque un improvvisatore; sebbene la fissità delle regole grammaticali da sola sia appena una caricatura della perfezione a cui Amore può portare la lingua, egli sa che la lingua, come ogni strumento umano, può essere perfezionata. Egli sa che il Verbo si incarnò in una natura umana perfetta, una natura umana che nella sua compiutezza è modello possibile per ogni uomo. Di ciò egli tiene conto e optando per il volgare come frutto della storia umana su cui si riversa l'Amore divino, ha un programma preciso. Questo Amore detta, illumina la lingua e a sua volta la lingua cerca di perfezionarsi, adeguandosi all'altezza dell'interlocutore. La sposa si addobba per andare incontro allo sposo che l'ha scelta. La metafora potrebbe sembrare pretestuosa e d'effetto se non avessimo lo studio di Gianfranco Contini sul *cursus* nelle *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi, condotto di seguito ai primi riscontri dovuti a Franca Ageno.¹⁸ Come Contini stesso notava, la scoperta della Ageno era del tutto inaspettata dalla critica, e ancora di più il suo studio risultava sorprendente, verificando un'attenzione stilistica meticolosa da parte di Francesco nella costruzione del suo testo. Francesco aveva sempre scritto in latino per diffondere a tutto il mondo la sua parola ed è evidente che nella situazione storica in cui si trovava una lettera scritta in latino poteva avere una divulgazione internazionale che risultava invece inaccessibile ad un testo in volgare umbro. Con le *Laudes* egli ha però un minore intento divulgativo. Non le compone né per essere poeta né per essere maestro del mondo: le scrive per parlare con Dio, per lodarlo della verità delle cose, dopo aver scoperto che all'Onnipotente nell'umiltà si parla nella lingua materna. In questa straordinaria opportunità, la lingua materna trova anche il desiderio di perfezionarsi, di essere bella come belle sono le realtà naturali in ragione delle quali Dio è lodato. La verifica di questo desiderio di perfezionamento è nella scoperta nelle *Laudes* del *cursus*, addirittura nelle forme applicate dalla contemporanea cancelleria pontificia.

¹⁸ G. CONTINI, *Un'ipotesi sulle «Laudes creaturarum»*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 143-159.

Il mistico Dante vive per la lingua che rivela la sua visione, il suo essere invaso dall'Amore, e fa di tutto per perfezionare il suo dettato. Dobbiamo accontentarci ora di una parallela e rapida verifica di questo impegno e possiamo offrirlo riferendoci a uno studio della Chiavacci Leonardi a proposito delle parole del *Paradiso*, in cui si documenta l'evento di «una lingua unica, che non sembra storicamente classificabile», frutto de «lo sforzo supremo [...] di *significar per verba* ciò che non appartiene all'esperienza sensibile [...] [costringendo] la parola ad una continua oltranza», e ciò perché il fine generale che Dante attribuisce alla poesia non venisse meno proprio nel momento decisivo, perché proprio in *Paradiso* non venisse meno il principio per il quale «dal fatto il dir non sia diverso» (*Inf.* XXXII 12).¹⁹ Già Giovanni Nencioni e Domenico De Robertis avevano lavorato sulla *singularità* della lingua di Dante; la Chiavacci offriva nuovi esempi del perfezionamento che investe il volgare dantesco grazie all'impiego della lingua latina (continuamente presente al suo interno, «quasi in trasparenza») e di nuovo attesta questo impiego in espressioni come *conflati* (per dire gli elementi reali raccolti in Dio in *Paradiso* XXXIII 88-90) o come *fulvido* (per dire l'aspetto del fiume di luce di *Paradiso* XXX 62). A noi però lo studio della Chiavacci interessa soprattutto perché spiega questo uso dantesco del latino come esigenza di dimostrare la capacità del volgare di svolgere il compito che era stato della poesia antica e della sacra Scrittura, ovvero di rappresentare – cito – «la nascosta continuità della presenza divina nel mondo che l'umana poesia raccoglie e rivela». La *Commedia* doveva essere in volgare, ma questo volgare cerca la perfezione per dire l'amore di Dio sulla terra. Se però il riferimento alla mistica di Riccardo è buono, noi non scopriamo più nella lingua di Dante solo l'impegno a migliorarsi confrontandosi con il latino, quasi *elevandosi*, ma scopriamo la convinzione che il latino, la norma e la tradizione, giungono ad una nuova eccellenza espressiva tuffandosi e morendo nel volgare, appunto come il Dio che si umilia, per rendere davvero massimo e risorto l'Amore, che è il suo nome proprio.

¹⁹ A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Parole del «Paradiso»*, in EAD., *Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante*, cit., pp. 173-177 (già in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Cesati, 1998, pp. 99-103).

Conclusioni

Il tema delle scritture mistiche in Dante è difficile. Il semplice censimento dei reperti testuali che documentano qualche lettura ci poteva portare poco lontano: veramente ho pensato, con Pasquali, che non fosse il caso di confondere la critica con la pur utile opera del "fontaniere", che appunto scopre e canalizza le fonti. Ciò è vero per ogni autore, ma in particolare è vero per i mistici; essi sanno e godono del fatto che altri prima di loro hanno sperimentato e scritto il racconto della loro vita divina; si leggono fra loro e forse talvolta si copiano, ma il nucleo decisivo di quanto l'esperienza divina comunica a ciascuno di loro prescinde da ogni riferimento testuale perché consiste in una certificazione del sé, nella comunicazione di una certezza a proposito della natura della propria persona, della sua raggiunta familiarità con Dio. Ogni mistico sperimenta una sicurezza su sé stesso che gli viene da Dio e che è assolutamente personale. Quello che nella mistica è necessariamente incomunicabile non è tanto l'oggetto della visione (che in realtà è tante volte riferito), ma l'esperienza intima che dà fondamento alla certezza che la visione avuta sia di qualità divina. Incomunicabile è la ragione che fonda la certezza per la quale l'Amore che si sente ha un'origine fuori dalla natura e dalla storia, fondandole entrambe. È allora impossibile stabilire un canone della scrittura mistica, che è tale se convintamente e assolutamente innovativa. Dante ha frequentato molte scuole. Forse la scuola della mistica è stata la più importante per lui, perché è quella che gli ha insegnato che cos'è la lingua. Si tratta però di una scuola paradossale, appunto una scuola senza canone che dunque non si rivela nella continuità con i maestri, ma soprattutto si rivela nella sicurezza con cui egli ha imparato il gesto di rinominare da capo l'intero universo, fidando infine nelle sole sue forze deificate. La scuola della mistica è testimoniata in Dante dalla fiducia nella lingua che egli forgia: una lingua che gli consente di porre tutte le cose nel loro vero ordine ovvero nell'Amore divino.

Secondo il suggerimento d'Amore, Dante nomina storia e natura, nominandole le svela *novellamente* e svelandole le pone in una condizione d'essere che prima non conoscevano, le trasforma: in qualche modo chi legge il mondo ascoltando il dettato d'Amore lo crea nuovamente, partecipando ad una forza divina nel piacere della lingua. E solo colui che crea il mondo e dunque pone le condi-

zioni del suo essere è pienamente libero. Dante ci rivela così, infine, l'elemento decisivo della mistica, che spesso dimentichiamo e che pure la rende così vicina a noi. La mistica non è solo esperienza di Dio, è insieme l'esperienza di noi stessi, l'esperienza che possiamo fare della nostra possibile e radicale libertà. Questa esperienza della libertà è esperienza dello Spirito, che trasforma in Dio l'uomo che lo accoglie. Solo chi pone le condizioni della propria esistenza può infatti ritenersi libero, solo chi è *causa sui*; per natura solo l'Onnipotente creatore vive in questa possibilità; per grazia essa può essere partecipata all'uomo. Il mistico vive questo sentimento; il mistico Dante vi partecipa inventando una lingua. Essa è il contenuto materiale del dono della sua autocoscienza: la realtà di una nuova lingua conosce e ama; amando pone le cose nel loro essere, sempre nuovo; ricreando il mondo, la persona a cui Amore detta è resa libera. Per questo, tutta la storia e il cosmo sono rifondati nella *Commedia*. Per Dante, la libertà viene dall'Amore e serve a chi vuole amare; essa non pare a lui possibile senza il magnifico pullulare delle lingue, che appunto dichiarano ciò che Amore detta. Con energia.

SIMON A. GILSON

APPUNTI METODOLOGICI SU TEOLOGIA E SCOLASTICA NEL *PARADISO**

La critica dantesca degli ultimi anni ha iniziato a prendere atto della molteplicità e della complessità del pensiero teologico medievale, a vedere in maniera più articolata i rapporti di Dante con esso attraverso l'utilizzo di categorie quali la teologia monastica, la teologia scolastica, la teologia mistica, la teologia contemplativa, la teologia razionale, la teologia affettiva e la teologia negativa (va da sé però che ciascuna di queste e altre simili categorie porta con sé complessi problemi di definizione e di contestualizzazione di cui si discuterà più avanti almeno per quanto riguarda la versione tardo-scolastica), e ad allargare il ventaglio degli autori e la tipologia dei testi tradizionalmente considerati come modelli teologici per Dante.¹ Ne è conseguita una rivalutazione della tematica teologica e della ma-

* Questo saggio deve molto a discussioni con Anna Pegoretti e Nicolò Maldina nell'ambito di un progetto di ricerca finanziato dall'Arts and Humanities Research Council *Dante and Late Medieval Florence: Theology in Poetry, Practice and Society*, portato avanti dal Leeds Centre for Dante Studies dell'Università di Leeds e dal Department of Italian dell'Università di Warwick. Uno dei filoni di ricerca concerne i «luoghi» e le forme di mediazione dell'insegnamento teologico a Firenze, ponendosi la domanda su cosa e in che modo un laico come Dante possa aver imparato alle scuole di Santa Croce e Santa Maria Novella negli anni '80 e '90 del Duecento. Un ringraziamento particolare va ad Anna Pegoretti per i commenti apportati ad una precedente stesura di questo saggio.

¹ Tra la bibliografia pregressa (v. almeno le note 2, 3 e 4) si segnalano almeno i seguenti lavori sia per la visione d'insieme sia per l'apporto metodologico: *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., a cura di C.E. Honess e M. Treherne, Berlino, Lang, 2014; *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, a cura di V. Montemaggi e M. Treherne, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, in part. introd.; P. NASTI, «Vocaboli d'autori e di scienze e di libri» («Conv.» II XII 5), in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 121-178. Restano fondamentali i lavori di B. Nardi, E. Gilson, C. Vasoli e K. Foster, per cui cfr. la nota 4.

teria religiosa in Dante che ha portato ad un notevole arricchimento di prospettive e ad un approfondimento degli studi.² Allo stesso tempo, la dantistica ha dimostrato quanto radicalmente Dante privilegi la poesia come forma di conoscenza in grado di assimilare e superare tutte le forme dello scibile e tutte le correnti intellettuali del tardo Medioevo.³ Tra le acquisizioni di tali studi si annoverano l'impossibilità di definire l'Alighieri secondo i consueti schemi – specie se si escludono altri filoni – di un singolo “-ismo” (si tratti del tomismo o di altre classi di “-ismi” connessi a pensatori come Agostino, Bernardo e Bonaventura),⁴ e la necessità di andare oltre una visione tendenzialmente piatta e uniforme della cosiddetta «dottrina cristiana», ossia di «quello che è già concettualmente elaborato e fissato nella

² Oltre agli studi citati nella precedente nota, di recente gli studiosi hanno sottolineato l'apporto degli scritti dello pseudo-Dionigi, cfr. almeno M. ARIANI, «E sì 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, 2004, pp. 131-152; ID., *Introduzione al «Paradiso»*, in «Rivista di Studi Danteschi», VIII (2008), 1, pp. 3-41; ID., *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Roma, Aracne, 2010; D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Areopagita nel «Paradiso» di Dante*, Firenze, Olschki, 2006; ID., *Il linguaggio superlativo e gerarchico del «Paradiso»*, in «L'Alighieri», XLIX, n.s. 31 (2008), pp. 5-22; S. PRANDI, *Dante e lo Pseudo-Dionigi: una nuova prospettiva per l'immagine finale della «Commedia»*, in «Lettere italiane», LXI (2009), pp. 3-29. Notevoli anche gli studi, pure con una varietà di risultati ed approcci metodologici, sulla *contemplatio*, cfr. in part. L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Firenze, Cadmo, 2005, e si vedano pure Z.G. BARAŃSKI, «Paradiso» XXII, in *Lectura Dantis Turicensis: «Paradiso»*, a cura di M. Picone e G. Güntert, Firenze, Cesati, 2002, pp. 339-362; 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, 2 voll., Manziana, Vecchiarelli, 2001, vol. II, pp. 113-139; M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; EAD., *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella «Commedia» di Dante*, Firenze, Olschki, 2012; G. PICASSO, *Dante e la teologia monastica*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. Ghisalberti, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 131-146; T. POLLACK, *Light and Mirrors in Dante's «Paradiso»: Faith and Contemplation in the Lunar Heaven and the Primo Mobile*, tesi di dottorato, University of Indiana, USA, 2008.

³ Fondamentale qui il lavoro di Giuseppe Mazzotta, in part. G. MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Si veda pure il volume collettaneo a cura di Montemaggi e Treherne citato alla nota 1.

⁴ È già un acquisto degli studi di Nardi, Gilson e Foster. Per un inquadramento generale e la bibliografia essenziale in merito mi si consenta di rinviare a S.A. GILSON, *Dante and Christian Aristotelianism*, in *Reviewing Dante's Theology*, cit., pp. 65-110. Simili difficoltà si riscontrano nel tentativo di presentare Dante come agostiniano o bonventuriano o bernardiano. La bibliografia (soprattutto su Agostino e Bonventura) è diventata imponente; per un dettagliato orientamento bibliografico su Bonaventura, cfr. Z.G. BARAŃSKI, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, p. 56, nota 27; R. HOLLANDER, *Dante Alighieri. «Paradiso»*, con introd. e note, New York, Doubleday, 2006, pp. 299-300. Per Agostino, cfr. la bibliografia pregressa in R. HOLLANDER, *Dante Alighieri*, pp. 806-807 e ID., *Dante's Reluctant Allegiance to St. Augustine in the «Commedia»*, in «L'Alighieri», XLIX, n.s. 31 (2008), pp. 5-15 e in C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, Oxford, Oxford University Press, 2005, n. 118, p. 221, ora da integrare con S. SARTESCHI,

dottrina cristiana».⁵ In realtà, ogni tentativo di indagare più profondamente i rapporti tra Dante e le teologie del suo tempo deve affrontare tutta una serie di problemi che lasciano aperte numerose questioni. Infatti, se il quadro delle problematiche riguardanti la definizione e la contestualizzazione si complica nel momento in cui ci troviamo alle prese con gli svariati filoni e le correnti reperibili nel campo intricato e stratificato delle speculazioni teologiche medievali, il groviglio di problemi si infittisce ulteriormente quando viene applicato a Dante. Si potrebbero individuare varie ragioni per tali accresciute difficoltà: se ne discuteranno in questa sede almeno due, da un'angolazione metodologica, per passare poi ad una serie di riflessioni sulla presenza nel *Paradiso* della terminologia e di procedure tipiche della Scolastica.

La prima ragione del complicarsi del quadro è dovuta al fatto che Dante è un poeta: l'osservazione sembra un'ovvietà lapalissiana ma mi preme insistere sul fatto che l'Alighieri non si presenta, né si autodefinisce mai come teologo, e – cosa forse più importante – che la parola «teologia» non è mai utilizzata da Dante, almeno all'altezza della *Commedia*. Inoltre, la scelta stessa della poesia, e in particolare della poesia in volgare, costituisce una soluzione assai radicale in rapporto alle tradizionali gerarchie di valore delle discipline nel tardo medioevo, dal momento che i teologi universitari consideravano il linguaggio poetico come il più basso sul piano epistemologico.⁶ Ne consegue che dobbiamo costantemente fo-

Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante, Ravenna, Longo, 2006, pp. 171-194; E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire: Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, Toronto, University of Toronto Press, 2007; S. MARCHESI, *Dante and Augustine: Linguistics, Poetics, Hermeneutics*, Toronto, University of Toronto Press, 2011 (con bibliografia alla p. 197, nota 2). Per Bernardo è d'obbligo il riferimento a S. BOTTERILL, *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the «Commedia»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁵ C.S. SINGLETON, *Dante Studies 2: Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957, p. 7; trad. ital. in C.S. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 129.

⁶ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, lib. I, lect. 3, § 63, a cura di M.-R. Cathala, Torino, Marietti, 1965, p. 19: «mentiuntur [sc. i poeti], sicut dicitur in proverbio vulgari»; *In Aristotelis libros De caelo et mundo*, lib. I, lect. 22, § 228, a cura di R. Spiazzi, Torino, Marietti, 1952, p. 109; *In Aristotelis librum De anima commentarium*, lib. I, lect. 8, § 107, a cura di A.M. Pirota, Torino, Marietti, 1959, p. 31; *Summa theologiae*, I, q. 1, a. 10, ad 3; ALBERTO MAGNO, *Super Porphyrium De V Universalibus*, tr. I, c. 2, a cura di A. e E. Borgnet, 38 voll., Parigi, Vives, 1890, p. 4a; *Summa theologiae sive de mirabilis scientia Dei*, I, l. 5, c. 1, a cura di D. Siedler, Münster, Aschendorff, 1978, pp. 16-18: «In poesi autem Philosophorum, mira ex quibus fabula componitur, ex fictione humana oriuntur, et per repraesentationem ad humana dirigunt, et ideo deceptoriam sunt et mendosa».

calizzare l'attenzione sulla poesia dantesca e su come quest'ultima filtri la dottrina, sui processi retorici, narrativi e figurativi usufruiti, e sulle «voci» con le quali ci vengono comunicati i messaggi e i contenuti fondamentali del poema. A tale riguardo, assume un'importanza notevole – a mio avviso – mettere l'accento sulla straordinaria capacità dell'Alighieri di trasformare in nuove sintesi i discorsi teologici (ma non solo quelli) con cui ebbe dimestichezza: si pensi solo al Limbo, all'Empireo, alla figura di Beatrice, alla costruzione di ogni regno dell'aldilà, all'angelologia e alla cosmologia, perfino a dettagli apparentemente minimi come l'età dei beati. In effetti, l'intero operare poetico dantesco potrebbe forse essere collocato sotto il segno del suo radicale sincretismo, fenomeno da intendersi non solo e semplicemente come la contaminazione della cultura classica con quella biblica, bensì come un'operazione culturale di grande respiro costitutiva del poema e che denota quell'insieme di processi tramite i quali Dante cerca di integrare tutte le forme di conoscenza, di farle interagire e di armonizzarle, pure effettuando varie distinzioni.⁷ Emblematico il Cielo del Sole, dove si trovano teologi, filosofi, dotti e non-dotti di vario genere, molti dei quali in guerra tra di loro in vita, ma chiamati nel *Paradiso* dantesco a fare parte di una corona armoniosa di spiriti sapienti entro la quale antagonisti di una volta – esemplare e clamoroso il caso di Tommaso d'Aquino e Sigieri di Brabante – si incontrano con massima concordia, «come [...] arpa [...] di molte corde, fa dolce tintinno» (*Par.* XIV 118-119), in un'atmosfera tutta intrisa di una *imagery* basata sui motivi del cerchio e della musica.⁸

La seconda ragione deriva da tutta una serie di fattori riguardanti la formazione e il profilo intellettuale di Dante, i quali sono decisamente quelli di un *out-*

⁷ Sul sincretismo mi si consenta di rimandare a S.A. GILSON, *Sincretismo e Scolastica nella «Commedia»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 90/1 (2015), pp. 317-339 che fa notare l'apporto dei lavori di Barański (cui si deve in parte la definizione) e pone l'accento sulla necessità di condurre ulteriori indagini sulle pratiche combinatorie e armonizzanti nella cultura del tardo Duecento e primo Trecento.

⁸ Tra i molti studi si segnalano: P. WILLIAMS, *Dante's Heaven of the Sun and the Wisdom of Solomon*, in «Italice», LXXX, 2 (2005), pp. 165-179; P. NASTI, *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo, 2007; EAD., *The Wise Poet. Solomon in Dante's Heaven of the Sun*, in «Reading Medieval Studies», XXVII (2001), pp. 103-138; A. MAZZUCCHI, *Per una genealogia della sapienza. Lettura di «Paradiso» XI*, in «Rivista di studi danteschi», IX, 2 (2009), pp. 225-261. Ora fondamentale è F. BAUSI, *Dante fra scienza e sapienza. Egesi del canto XII del «Paradiso»*, Firenze, Olschki, 2009.

sider, di qualcuno che non appartiene alle strutture e alle dinamiche istituzionali del suo tempo, cioè l'università e lo *studium*. Di recente, si è insistito con ragione sullo statuto di intellettuale laico dell'Alighieri,⁹ ma è evidente come, contrariamente a Brunetto Latini, a Bono Giamboni e altri, Dante fosse un intellettuale laico e un poeta volgare che in un certo senso faceva teologia e che si interessava alle discussioni attuali, perfino agli aspetti più strettamente tecnici: si pensi solo alla questione «se la materia degli elementi fosse intesa di Dio o no» del *Convivio*.¹⁰ All'altezza della *Commedia* è chiaro, perfino ad una prima lettura superficiale del poema, che discorsi di impronta teologica danno linfa vitale (pure se non è l'unica) al poema. Limitandosi ad una selettiva esemplificazione "scolastica", si potrebbe iniziare con il modo in cui Virgilio parla – cosa forse sorprendente per una anima pagana dannata¹¹ – dei corpi risorti nel sesto canto dell'*Inferno* (vv. 103-111), discute con modalità squisitamente scolastiche la topografia morale dell'*Inferno* nell'undicesimo ed espone una teoria dell'amore nei canti centrali del *Purgatorio* (*Purg.* XVI-XVII). Oltre a ciò, si tengano in particolare conto i primi sette canti del *Paradiso* dove le «sorrise parolette» (*Par.* I 95), ma non sempre «brevi», di Beatrice – la quale, con la sua ben determinata realtà storica ed esistenziale di donna e illetterata, dovrebbe essere squalificatissima per tale ruolo – fanno irrompere nel poema tematiche e discussioni di chiara ascendenza scolastico-teologica: l'ordine dell'universo creato in rapporto a Dio, sia nel momento dell'ascesa verso il Creatore che in quello della discesa della virtù divina (*Par.* I-II), la natura del voto e le sue connessioni con la volontà e il libero arbitrio (*Par.* IV 64-117; V 1-63), il peccato originale, la risurrezione, la redenzione (*Par.* VII 19-148). Durante il corso del viaggio attraverso i cieli più alti, e perfino negli ultimi canti del

⁹ Cfr. R. IMBACH, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Fribourg, Cerf, 1996; ID. e C. KÖNIG-PRALONG, *Le défi laïque: Existe-t-il une philosophie de laïcs au Moyen Âge?*, Parigi, Vrin, 2013, *ad ind.*, che segnala ripetutamente la *novitas* del *Convivio*. Vedi pure J.A. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2005, p. 108 e S. PIRON, E. COCCIA, *Poésie, sciences et politique: une génération d'intellectuels italiens (1290-1330)*, in «Revue de Synthèse», CXXIX, 4 (2008), pp. 551-586.

¹⁰ Cfr. B. NARDI, «Se la prima materia de li elementi era da Dio intesa», in ID., *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 197-206; M. DE BONFILS TEMPIER, «La prima materia de li elementi», in «Studi danteschi», LVIII (1996), pp. 275-291.

¹¹ Cfr. LODOVICO CASTELVETRO, *ad Inf.* I 125-126.

poema, dove l'afflato diventa più marcatamente contemplativo-mistico, si attestano altri discorsi teologici di almeno parziale derivazione tardo scolastica: la funzione della provvidenza in rapporto con il mondo e la diffusione provvidenziale dei talenti umani (*Par.* VIII 85-148), la luce dei corpi risorti (*Par.* XIV 34-60), la giustizia divina e la salvezza (*Par.* XX 34-114), la predestinazione (*Par.* XX 130-148; XXI 73-102), l'esame sulle virtù teologali (*Par.* XXIV-XXVI), il peccato di Adamo (*Par.* XXVI 97-142), l'angelologia (*Par.* XXVIII 88-129; XXIX 10-135), la predestinazione dei fanciulli beati (*Par.* XXXII 49-84). E nel fare ciò lungo il *Paradiso* Dante concretizza termini e procedure di «scuola» attraverso incontri con teologi (Tommaso, Bonaventura), santi (Benedetto, Paolo, Giacomo, Giovanni, Bernardo) e altri personaggi di vario genere (Piccarda Donati, Giustiniano, Carlo Martello, l'aquila, Adamo), incluso Dante personaggio.¹²

Strettamente connesso con le considerazioni preliminari sinora svolte – e ancora una volta la cosa complica enormemente il nostro compito – è l'elevato grado di congetturalità che aleggia intorno ad ogni tentativo di ricostruire le conoscenze e letture (sia integrali sia mediate) di Dante, i suoi spostamenti e soggiorni prima e soprattutto durante l'esilio, e poi la natura stessa della cultura teologica e filosofica in quei luoghi dove resta indubbia l'esistenza di una notevole produzione teologica. Si pensi ad ambienti urbani ben familiari a Dante come Firenze, Bologna, Verona, Pisa, Ravenna, ma forse anche Lucca ed Arezzo. Uno

¹² Gli studiosi hanno solo parzialmente messo in luce i rapporti tra tali discorsi del *Paradiso* (ma anche un numero di altri passi) e i commenti alle *Sententiae* (e meno ancora hanno segnalato eventuali riscontri con la produzione quodlibetale). Sarebbe auspicabile una disanima di queste relazioni così da poter apprezzare in modo più esatto i vari possibili punti di contatto, gli scarti e le riscritture. Su Dante e le *Sententiae*, oltre alle occasionali annotazioni reperibili nei commenti danteschi (ad es. su *Par.* XIV e XIX) e le *lecturae*, disponiamo solo dello studio (purtroppo di scarso valore scientifico) di M. DA CARBONARA, *Dante e Pier Lombardo*, Città di Castello, Lapi, 1897; la «voce» di S. VANNI ROVIGHI s.v., *Lombardo Pietro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-76, 6 voll., IV, pp. 508-510, traccia solo un panorama della sua opera principale senza discutere possibili ricadute sulla *Commedia*. Si veda ora V. BARTOLI, *Dante e la pietosa («VN» 24-27): le tre fasi della concupiscenza secondo Pietro Lombardo*, in «Studi Danteschi», LXXV (2010), pp. 205-213. Secondo Giovanni Serravalle, Dante avrebbe perfino commentato le *Sententiae* a Parigi; cfr. *Translatio et commentarium*, Prato, Giachetti, 1891, p. 15: «fuit Bachellarius in Universitate Parisiensi in qua legit Sententias pro forma Magisteri». Per i *quodlibeta*, si vedano le note 16, 19, 23, 27. È cosa risaputa che la familiarità di Dante con i *quodlibeta* viene affrontata come argomento di grande attualità tra i primi biografi del poeta, cfr. G. BOCCACCIO, *Trattatello*, § 123, a cura di P.G. Ricci, Milano, Mondadori, 1973, pp. 467-468; L. BRUNI, *Dialoghi ad Petrum Histrum*, lib. I, § 44, a cura di S.U. Baldassarri, Firenze, Sismel, pp. 255-256.

dei riferimenti più preziosi, anche se di tormentata interpretazione, ci viene offerto da quel fatidico passo del *Convivio* (II XII 7) dove l'Alighieri ci dice di essere andato «là dov'ella [*scil.*, la donna filosofia] si dimostrava veracemente, cioè nelle scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti». ¹³ Dante sembra parlare di un lasso di tempo, circa tre anni, durante il quale avrebbe frequentato presumibilmente gli *studia* fiorentini, quello dei domenicani a Santa Maria Novella e quello dei francescani a Santa Croce, anche se ovviamente non vanno esclusi punti di contatti con l'ambiente bolognese sia prima sia dopo l'esilio. Ma cosa significa precisamente andare *nelle* scuole e *alle* disputazioni, e in che senso ha potuto un laico come Dante accedervi? Chi erano questi «religiosi» e «filosofanti»? Che formazione avevano ricevuto? Quali materie insegnavano? A quali «disputazioni» avrebbe potuto partecipare il trentenne, o quasi trentenne, Dante? Quali libri avrebbe potuto consultare in questo giro d'anni e in quali precise forme testuali gli si presentavano? Quali erano le forme praticate nell'insegnamento orale e nell'apprendimento mnemonico? Questi (e molti altri) interrogativi riguardo alla formazione di Dante sono ancora avvolti nell'incertezza. Per dirla in breve e un po' crudamente, non sappiamo bene che cosa egli abbia studiato, né con chi abbia preso contatto. Sulle orme dei due Giovanni – Villani e Boccaccio – c'è chi continua a parlare di un soggiorno parigino, ¹⁴ ipotesi non economica, non documentata e poco probabile. I recenti e importanti lavori di Tavoni e Fioravanti hanno fatto riemergere la forte probabilità di un soggiorno bolognese databile al periodo 1304-06, con nuovi contatti e nuove opportunità di apprendimento classico e filosofico-teologico. ¹⁵ Tuttavia, per molti versi, le domande sull'ambiente bolognese restano simili a quelle appena poste riguardo a quello fiorentino, anche se il carattere congetturale delle nostre conoscenze in merito è forse ancora più elevato. ¹⁶

¹³ Cfr. A. PEGORETTI, *Filosofanti*, in «Le tre corone», II (2015), pp. 11-70.

¹⁴ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004, II, pp. 651 ss.; G. INDIZIO, *Dante secondo i suoi antichi (e moderni) biografii: saggio per un nuovo canone dantesco*, in «Studi Danteschi», LXX (2005), pp. 237-294. Oltre al Villani e Boccaccio, il soggiorno parigino viene menzionato in Benvenuto, Buti e Serravalle (vedi la nota precedente) e non del tutto respinto da Petrocchi.

¹⁵ M. TAVONI, in DANTE, *Opere I. Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, in part. alle pp. 1113-1116 e 1309; G. FIORAVANTI, in DANTE, *Opere II. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, in part. l'introd. E cfr. G. PETROCCHI, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1983, pp. 94-95.

La sconcertante congetturalità, i notevoli silenzi e le lacune documentarie, però, non vogliono dire che si debba rinunciare a ricostruire vari aspetti del contesto istituzionale, a cominciare da quello fiorentino, in modo tale da poter inquadrare meglio l'organizzazione scolastica, i metodi di insegnamento negli *studia*, i libri ad uso dei singoli frati o di uso collettivo, la disponibilità di libri, le figure locali responsabili per l'insegnamento teologico e la predicazione, le modalità secondo le quali si svolgevano le *disputationes quodlibetales* e le prediche.¹⁷ C'è, insomma, da rinnovare la discussione di lunga data circa la formazione di Dante¹⁸ e i suoi

¹⁶ Tra gli studi più rilevanti per una ricostruzione dell'ambiente bolognese si segnalano: N. SIRAI, *Taddeo Alderotti and his Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton, Princeton University Press, 1982; S. GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, pp. 27-55. Per il sorgere di una *universitas artistarum* forse con Taddeo Alderotti negli anni '80 del Duecento, cfr. A. SORBELLI, *Storia della Università di Bologna*, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1940, I, pp. 105-147, alle pp. 124-126. Sullo Studio Bolognese, l'assenza degli statuti complica il compito di studiare il curriculum e i professori. Per i Domenicani a Bologna, cfr. A. D'AMATO, *I Domenicani a Bologna*, Bologna, ESD, 1988. Per i libri collezionati da alcuni medici bolognesi nel tardo Duecento si vedano gli interessanti inventari (i libri comprendono Boezio di Dacia, il *Liber scalarum*, Marziano Capella e Alano di Lilla) studiati da Gargan, cfr. L. GARGAN, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma-Padova, Antenore, 2014, part. alle pp. 51-111. La questione va approfondita di nuovo e meditata in relazione a figure-chiave come Alderotti, Cavalcanti, Giacomo da Pistoia, e forse riguardo ad altre meno conosciute come Bartolomeo da Parma e Bartolomeo da Bologna, rettore dello Studio francescano dal 1282 al 1294 e autore di varie *quaestiones disputatae* non tutte pubblicate (cfr. s.v. *Dizionario biografico degli italiani* anche con la relativa bibliografia dantesca).

¹⁷ Sugli *studia fiorentini* lo studio ormai classico è C.T. DAVIS, *Education in Dante's Florence*, in ID., *Dante's Italy and Other Essays*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 137-165; ID., *The Florentine Studia and Dante's Library*, in *The Divine Comedy and the Encyclopedia of the Arts and the Sciences*, a cura di G. Di Scipio e A. Scaglione, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988, pp. 339-366; G. BRUNETTI e S. GENTILI, *Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di Santa Croce, in Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, in «Studi (e testi) italiani», VI (2000), pp. 21-55. Per questioni riguardanti strutture istituzionali, *curricula*, disponibilità di lezioni e di libri (se non biblioteche), sarà auspicabile uno stretto dialogo con gli storici degli ordini mendicanti e dell'istruzione francescana e domenicana; cfr. M.M. MULCHACHEY, «First the Bow is Bent in Study ...». *Dominican Education before 1350*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998, pp. 384-396; ID., *Education in Dante's Florence Revisited: Remigio de' Girolami and the Schools of Santa Maria Novella*, in *Medieval Education*, a cura di R.B. Begley, J.W. Koterski, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 143-181; B. ROEST, *A History of Franciscan Education, c. 1210-1517*, Leiden, Brill, 2000; N. SENOCAK, *The Poor and the Perfect. The Rise of Learning in the Franciscan Order, 1209-1310*, Cornell, Cornell University Press, 2012, part. alle pp. 215-240.

¹⁸ Cfr. L. MINIO-PALUELLO, *Remigio da Girolamo's «De bono communi»: Florence at the time of Dante's Banishment and the Philosopher's Answer to the Crisis*, in «Italian Studies», XI (1956), pp. 56-71, a p. 56: «The philosophical and theological atmosphere which Dante breathed has not yet been analysed: only preliminary enquiries are now paving the way to a proper study of the documents which testify to the interests of the people nearest to him in time and space». Lo studio approfondito giustamente auspicato da Minio-Paluello è ancora in gran parte da compiere.

contatti con le istituzioni, così come la tormentatissima questione della sua biblioteca – che richiede estrema cautela e strumenti metodologici affilatissimi –, ampliando e approfondendo il discorso critico in modo da poter prendere in esame come le correnti teologiche appaiano e interagiscano nei contesti locali di Firenze e di Bologna.¹⁹ Restringendo il campo d'indagine a Firenze, le possibili linee di ricerca sono molteplici: lavorare intensamente sui manoscritti superstiti degli *studia* fiorentini, ossia i codici dimostrabilmente databili agli anni '80 e '90, studiandone i contenuti, le note di possesso, le tracce di lettura (mediante postille, annotazioni, manicule e altri segni memorabili), i paratesti esegetici e organizzativi (ad es. tavole), le costellazioni testuali presenti in molti singoli codici;²⁰ esaminare da vicino le tecniche e il contenuto delle *disputationes* databili a quel giro d'anni; indagare in modo serrato la produzione di alcune figure di rilievo – sia quelle di chiara fama come Remigio de' Girolamo e Pier Giovanni Olivi,²¹ sia altre ancora poco conosciute come Piero delle Travi o Pietro de Trabibus, quest'ultimo autore non solo di vari *quodlibeta* (su cui Piron e Nasti hanno focalizzato l'attenzione),²² ma anche di commenti alle *Sentenze* probabilmente basati sulle sue *lectiones* a Santa Croce;²³ cercare di capire meglio come venisse svolta la *disputatio*, le tecniche utilizzate, i temi preferiti, i dibattiti su cui si è discusso più a lungo e più acutamente.²⁴

¹⁹ S. PIRON, *Le poète et le théologien: une rencontre dans le «Studium» de Santa Croce*, in «Picenum Sraphicum», n.s., XIX (2000), pp. 87-134.

²⁰ Spunti ed esempi utili al riguardo in G. BRUNETTI e S. GENTILI, *Una biblioteca nella Firenze di Dante*, cit.

²¹ Per la bibliografia su Remigio (fondamentali i lavori di Capitani, Davis e Minio-Paluello) e nuovi orientamenti, cfr. P. NASTI, «Vocaboli d'autori e di scienze e di libri», cit., pp. 167-170 e le note relative. Su Olivi, cfr. S.A. GILSON, *Dante and Christian Aristotelianism*, cit.

²² Cfr. la nota 19 e P. NASTI, «Vocaboli d'autori e di scienze e di libri», cit., pp. 164-167.

²³ I codici sono i seguenti: BNCF Conv. Sopp. D.6.359, cc. 1r-49v (*Lectura super II Sent.*) cc. 53r-92r (*Lectura super III Sent.*); cc. 95r-105r (*Quaestiones disputate*); cc. 107r-118v (*Quaestiones quodlibetales*). Una copia del commento al secondo libro delle *Sentenze* si trova in BNCF Conv. Sopp. B.5.1149.

²⁴ Il recente volume di Falzone (P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel «Convivio»*, Bologna, Il Mulino, 2010) è prezioso per il modo in cui mette a fuoco contatti con precisi dibattiti e polemiche, spesso connessi con i maestri parigini. Per un codice contenente altre *Quaestiones theologice disputatae*, cfr. BNCF Conv. Sopp. B.6.912.

Dopo queste osservazioni metodologiche di tipo storicizzante, vorrei offrire un'ulteriore serie di riflessioni – ancora di carattere prevalentemente metodologico – riguardo alla presenza della Scolastica nel *Paradiso*. In ciò che segue ho tre scopi principali: offrire una delimitazione del tema; suggerire come metodi, procedure e termini scolastici facciano parte integrante del tessuto poetico della *Commedia*; offrire qualche campionatura della complessità dell'operare dantesco e dei modi in cui elementi di ascendenza tardo scolastica si intersecano e si intrecciano con altri discorsi teologici e non-teologici, con la Bibbia e con altre forme ed espressioni dell'esperienza religiosa medievale. Torniamo quindi ai problemi di definizione. "Scolastica" è una parola quanto mai neutra che porta con sé tutti i rischi dell'anacronismo, nonché una forte carica semantica negativa acquisita lungo i secoli dal primo Umanesimo in poi.²⁵ A ciò si aggiunge il fatto che gli studiosi moderni hanno conferito al termine una molteplicità di interpretazioni e periodizzazioni, ampliandone il campo di riferimento al punto da privarlo di ogni utilità. Si pensi solo al divario tra Pietro Lombardo e Ugo di San Vittore oppure tra loro e Bonaventura. E si pensi anche alla distanza che separa Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, teologi domenicani di solito abbinati. Il tentativo di ridurre ad un unico sistema la Scolastica, o di concentrarsi esclusivamente sui contenuti, è sicuramente fuorviante. Più redditizio sembra risultare invece lo studio di elementi caratteristici riguardo al metodo e al problema generale dei rapporti tra l'utilizzo dell'*auctoritas* e la *ratio* da una parte, e la verità rivelata e la Bibbia dall'altro. In sede dantesca, si potrebbero ricordare le parole di Bruno Nardi quando, confutando la matrice esclusivamente tomista assegnata al poeta dal padre Busnelli, fa notare:²⁶

Né tomista, né antitomista, Dante prende il materiale della sua informazione con largo spirito eclettico, nel ricco arsenale della Scolastica, senza esclusione

²⁵ Per un orientamento bibliografico, cfr. L.M. DE RIJK, *La Philosophie au Moyen Âge*, Leiden, Brill, 1985.

²⁶ B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, 2ª ed., Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 379-380.

di scuole; e quel materiale poi rifonde nel crogiuolo della sua mente, collo sforzo della riflessione personale, in quell'ardente crogiuolo da cui escono, temprati di pensiero filosofico, i fantasmi della più alta poesia.

Si è già avuto modo *en passant* di notare la profondità e l'estensione di quel «ricco arsenale della Scolastica» nel *Paradiso*. E per tali motivi potrebbe essere utile indagare con nuovi strumenti e conoscenze il carattere e le implicazioni dei rapporti tra Dante e la Scolastica del tardo Duecento, non come un tentativo di definire o ridefinire Dante in relazione a particolari figure o filoni, bensì in rapporto al concreto riuso dantesco di metodi e principi organizzativi e di pratiche pedagogiche, in base alla sua familiarità con una varietà di forme testuali e alla sua preoccupazione per le relazioni tra strumenti logico-dialettici e la Bibbia e i dati rivelati.²⁷ L'Alighieri ebbe molti interessi in comune con i frati-teologi domenicani e francescani del suo tempo, spaziando dall'attenzione prestata all'uso di *quaestiones* e *dubia* per risolvere dilemmi all'utilizzo della *refutatio* e della *disgressio*, dall'impiego di strumenti d'indagine e mezzi argomentativi nella *quaestio* e nella *disputatio* alla propensione per l'*ordinatio* e la *compilatio*.²⁸ Con ciò, però, non si

²⁷ Oltre ai lavori basilari di M. GRABMANN, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, 2 voll., Berlin, Verlag, 1988; M.-D. CHENU, *La théologie comme science au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1957; R. SOUTHERN, *Scholastic Humanism and the Unification of Europe*, 1. *Foundations*, Oxford, Blackwell, 1995, si segnalano tra gli studi recenti: R. SCHÖNBERGER, *La scolastica medievale: cenni per una definizione*, Milano, Vita e pensiero, 1997; J. MAREBON, *Medieval Philosophy: An Historical and Philosophical Introduction*, London, Routledge, 2007; A. DE LIBERA, *La philosophie medievale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995. Si vedano pure M. COLISH, *Remapping Scholasticism*, in EAD., *Studies in Scholasticism*, London, Ashgate, 2006; P. ROSEMAN, *Understanding Scholastic Thought with Foucault*, New York, Palgrave Macmillan, 1999 e le seguenti note. Per il problema di definizione, si veda pure U.G. LEINSLE, *Introduction to Scholastic Theology*, Washington, Catholic University of America, 2010, pp. 1-15, a p. 9: «a complex methodological paradigm with shifting techniques, presuppositions, manners of representation and standards of rationality».

²⁸ Per essenziale bibliografia, si vedano almeno: O. WEIJERS, *Terminologie des universités au XIII^e siècle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987; ID., *Vocabulaire des écoles et méthodes d'enseignement au moyen âge*, Turnhout, Brepols, 1992; ID., *Le maniement du savoir. Pratiques intellectuelles à la époque des premières universités*, Turnhout, Brepols, 1996; *Learning Institutionalized: Teaching in the Medieval University*, a cura di J. Van Engen, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2000; A. MAIERÙ, *L'insegnamento nelle scuole e nelle università. Commenti biblici e teologia*, in *Storia dell'Italia religiosa*, Bari, Laterza, 1992, vol. I, pp. 375-396. Per mezzi argomentativi tendenti a risolvere conflitti, cfr. M.-D. CHENU, *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Parigi, Vrin, 1954, pp. 121-125; ID., *La théologie*, cit., pp. 360-365. Su *compilatio* e *ordinatio*, cfr. M. PARKES, *The Influence of Concepts of «Or-*

vuole privilegiare – si ricordi quanto sopra argomentato riguardo al fitto intreccio di interessi e di scambi tra Bologna e Firenze – solo la componente teologica fiorentina coeva a Dante, ed infatti tra i punti di entrata vanno segnalati non solo gli altri centri coevi di produzione teologica in Italia, ma anche i teologi e poeti-teologi dei secoli precedenti.²⁹

Tenendo a mente queste considerazioni, prendiamo di nuovo, a titolo d'esempio, il Cielo del Sole. È più che giustificata la tendenza tra i dantisti a voler associare questo blocco di canti ai discorsi mistici, all'esegesi biblica, ai testi neoplatoneggianti o francescani,³⁰ ma non si dimentichi come dai canti emerga complessivamente una straordinaria ricchezza e varietà epistemologica e ideologica. E basti pensare – tanto per non prescindere dalla presenza di altre tradizioni operanti in questo cielo – al ricorso a dottrine astronomico-astrologiche (X 13-21; XIII 1-21) e alle varie similitudini intonate ai *Meteorologica* di Aristotele (X 67-69; XII 10-15; XIV 97-99). Si pensi poi all'uso degli strumenti della *quaestio* nei discorsi di san Tommaso e di Salomone, a termini tecnici come «discrezione», e alla rappresentazione generale della *sapientia* cristiana caratterizzata com'è da istanze sintetizzanti di vario genere.³¹ La ricerca dell'*ordo* e l'insistenza sull'armonia, l'atten-

dinatio» and «*Compilatio*» on the Development of the Book, in *Scribes, Scripts and Readers*, London, Hambledon, 1991, pp. 35-70; A.J. MINNIS, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 190-210; Id., «*Nolens auctor sed compilari reputari*»: *The Late Medieval Discourse of Compilation*, in *La méthode critique au moyen âge*, a cura di M. Chazan, G. Dahan, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 47-63. Pure utile è la nozione «subdividing mentality» (*Inf.* XI; *Purg.* XVII), su cui cfr. D. D'AVRAY, *The Preaching of the Friars: Sermons diffused from Paris before 1300*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 164-180, spec. p. 177. Per la *disputatio*, cfr. B.C. BAZAN et al., *Les Questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, 1985; P. GLORIEUX, *La littérature quodlibétique de 1260 à 1320*, 2 voll., Paris, Vrin, 1925, 1935; O. WEIJERS, *La «disputatio» dans les Facultés des arts au moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2002; *Disputatio 1200-1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, a cura di M. Gindhart, U. Kundert, Berlin, de Gruyter, 2010; *Theological Quodlibeta in the Middle Ages*, a cura di C.D. Schabel, 2 voll., Leiden, Brill, 2006-07.

²⁹ Ben note le riflessioni di E. GARIN, *Dante e la filosofia*, in «Il veltro», 18 (1974), pp. 281-293. Tra i lavori recenti più interessanti si segnalano le acquisizioni riguardo alla conoscenza dantesca del commento boeziano di Guglielmo di Conches, cfr. L. LOMBARDO, *Boezio in Dante: La «Consolatio philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013. Meriterebbero uno studio più approfondito (attento anche alle biblioteche private e alla diffusione manoscritta in Italia) i rapporti con le opere poetiche chartriane di Bernardo Silvestre e di Alano di Lilla.

³⁰ Cfr. la nota 4.

³¹ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *In duodecim libros Metaphysicorum*, ed. cit., lib. II, lect 1, §§ 276 and 287: «licet id quod unus homo potest immittere vel apponere ad cognitio veritatis suo studio et inge-

zione prestata alla tecnica dei *distinguo*, l'individuazione del significato delle singole parole, il valore della ragione umana, gli sforzi collettivi e sintetizzanti necessari per raggiungere la verità – tali tematiche del cielo sono tutti elementi rappresentativi della Scolastica, sia quella del tardo Duecento sia quella di alcune scuole dell'XI secolo, elementi che non vanno sottovalutati nel chiarire le preoccupazioni dell'Alighieri in questo cielo e anche altrove. Né va dimenticato il fatto che molti dei sapienti delle prime due corone sono tra i più grandi sistematizzatori del sapere scolastico medievale (Pietro Lombardo, Ugo di San Vittore,³² Pietro Comestore, Pietro Ispano, Graziano), che altri sono «raccolgitori» di conoscenze quali Isidoro, Beda e Rabano Mauro; altri ancora sono teologi – Anselmo, Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Bonaventura, Sigieri di Brabante – i quali reagirono attivamente e variamente all'ingresso di Aristotele e alla trasformazione dei metodi e dei contenuti della teologia che ne derivò.³³ Con tutto ciò, come detto prima, non si vuole sostenere il primato dei discorsi scolastici nei canti in questione: non si dimentichi la densa metaforicità del cielo, la preminenza della poesia sancita dalla scelta stessa di Salomone e la delimitazione dei mezzi d'indagine razionalizzanti (XIII 97-102). Infatti, è chiaro che una versione della teologia scolastica del tardo Duecento, con la sua forte componente razionale, viene delimitata e superata (anche se non del tutto respinta) in vari altri momenti del *Paradiso*. A tale riguardo, preme sottolineare la presenza – in momenti decisivi e testualmente marcati del viaggio dantesco – di esponenti della teologia monastica quali san Benedetto e ovviamente Bernardo, forse il massimo esponente della *contemplatio*.

nio, sit aliquid parvum per comparationem ad totam considerationem veritatis, tamen illud, quod aggregator ex omnibus "coarticulatis", idest exquisitis et collectis, fit aliquid magnum, ut potest apparere in singulis artibus, quae per diversorum studia et ingenia ad mirabile incrementum pervenerunt [...] quia, sicut dictum est, dum unusquisque praecedentium aliquid de veritate invenit, simul in unum collectum, posteriores introducit ad magnam veritatis cognitionem».

³² L'opera vittoriniana più importante in merito è il *Didascalicon* su cui si vedano i riscontri presentati in Z.G. BARAŃSKI, *Dante e i segni*, cit., pp. 95-97.

³³ Certo, non è la prima volta che strumenti logici e dialettici vengono applicati all'interpretazione della Bibbia e ai dati di fede: ma l'assimilazione in profondità dell'aristotelismo, la sua ricodificazione in chiave cristiana e la sua massiccia diffusione è fenomeno di vasta portata che influisce notevolmente su varie zone del pensiero teologico medievale. Per un'ulteriore discussione e per la bibliografia pregressa, mi si consenta di rimandare a S.A. GILSON, *Dante and Christian Aristotelianism*, cit.

Ciononostante mi sembra importante rilevare – e qui il discorso si rallaccia a quanto esposto sopra – come la critica non abbia investigato con la dovuta attenzione e in modo sufficientemente critico e storicizzante né i personaggi nominati in queste due prime «corone» del Cielo del Sole (perfino quelli arcinoti), né la dimensione scolastica sottostante ai canti relativi a questo cielo e ad altre zone della terza cantica. Un approfondimento specifico in questo senso meriterebbero quasi tutte le figure elencate. E, per i nostri fini, va sottolineato come i bacini testuali degli *studia* di Santa Croce e di Santa Maria Novella comprendano scritti di quasi tutti gli spiriti sapienti.³⁴ In particolare, si potrebbe segnalare in questa sede la fitta presenza di testi «armonizzanti» come quelli di Graziano, di Pietro Lombardo e di Pietro Comestore. Tuttavia, l'attenzione non va rivolta esclusivamente alle figure nominate nel Cielo del Sole, per quanto possa sembrare allettante l'ipotesi che ci venga qui indicata la biblioteca ideale di Dante. Prescindendo dalla non-presenza di Agostino (un'assenza accentuata dal richiamo ai «dottor magni» in *Paradiso* IX 133 e dal ricordo del vescovo di Ippona in *Paradiso* X 120) e Gregorio Magno, altri teologi figurano nelle «biblioteche» coeve degli *studia*, comprese quelle fiorentine, ma non vengono menzionati dall'Alighieri, anche se pare molto probabile che almeno in parte le loro opere gli fossero familiari – come nel caso di Damasceno, o forse anche quello di Alessandro di Hales, o di Guglielmo di Auxerre.³⁵ Altri nomi reperibili tra i codici di Santa Maria Novella e di Santa Croce – Ugo di San Caro, Riccardo di Middleton, Pietro di Tarantasia, Stefano di Lan-

³⁴ I manoscritti appartenenti alla scuola di Santa Croce comprendono gli scritti dei seguenti autori: Graziano, Anselmo, san Bernardo, Riccardo di San Vittore (in part. il *Commentarium super librum Dionysii Areop. De Angelica Hierarchia*: BML, Pl. XXII, dext. 4, cc. 1r-141v), Prisciano, Ugo di San Vittore (*De archa noe, De tribus invisibilibus dei, De tribus silentiis, De quatuor iudiciis*), Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro (*De laudibus sanctae Crucis* e esposizioni sui Vangeli), san Bonaventura, san Tommaso. A Santa Maria Novella si possono annoverare, tra l'altro, testi di Beda (*Historia ecclesiastica gentis anglorum; De schematis e De arte metrica*), Graziano, Isidoro di Siviglia, Ugo di San Vittore (*De sacramento coniugi*), Donato, Riccardo di San Vittore (*Admontationes in Psalmos*), san Bonaventura (*Commentarius in Evangelium Iohannis*), Pietro Comestore (*Historica scholastica*). Altre figure rilevanti sono Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum* e Guglielmo Peraldo, *Summa de vitiis et virtutibus* (BNC, Conv. soppr. G.4.856). Per informazioni relative ai manoscritti superstiti delle scuole fiorentine, un particolare ringraziamento va ad Anna Pegoretti e Nicolò Maldina.

³⁵ Per Hales, cfr. BML Pl. IV sin. 7, ff. 108r-35v (*Postilla super Job*). Per Auxerre, l'opera in questione è la diffusissima *Summa aurea*, sintesi teologica originale, pure notevole per l'integrazione di Aristotele: BML Pl. IV sin. 3; Pl. IX, sin. 4. Per possibili connessioni con un altro importante francescano coevo a Dante, cfr. L. CAPPELLETTI, *Dante e Matteo d'Acquasparta*, in «Studi danteschi», LXXIV (2009), pp. 149-178; si veda pure P. FALZONE, *Desiderio della scienza*, cit., p. 139.

gton, e Goffredo di Trani – non sono affatto familiari ai dantisti, ma meriterebbero forse una disamina nell’ambito di una più articolata indagine sulla cultura scolastico-teologica fiorentina dell’ultimo Duecento.³⁶

Lasciando da parte il Cielo del Sole, concludiamo ritornando sui primi sette canti del *Paradiso* per offrire un’ulteriore esemplificazione – senza pretese di esaustività – di alcuni dei temi esposti finora, specie il confluire di diversi modelli teologici (e non teologici), il massiccio utilizzo di metodi e termini scolastici, e alcune delle strategie poetiche e narrative. Sin dall’esordio si attesta come si intreccino e si complicano le più diverse correnti teologiche e filosofiche: nei primi versi Dante esprime l’idea scolastico-aristotelica di Dio come «*movens non motum*», cioè come l’iniziatore di ogni passaggio dalla potenza all’atto, e lo fa tramite un calco di un verso biblico (Ps 18, 2), inserendolo in un contesto ricco di suggestioni dionisiane e paoline.³⁷ Infatti tutto il primo canto è giocato sia su fusioni tra elementi di questo genere sia su un processo di apprendimento in cui da un lato ci viene presentato il pellegrino che cerca di capire in conformità ai presupposti scolastico-aristotelici (la non-penetrabilità di due corpi occupanti lo stesso posto, la dottrina del luogo naturale), e, dall’altro, Beatrice che spiega la non-applicabilità di tali presupposti all’anima umana che torna al suo Creatore. Si noti inoltre il carattere decisamente non-aristotelico della musica celeste, il confluire di concetti scolastico-aristotelici con il tema agostiniano del *pondus amoris*, e un insieme di motivi di stampo mistico-contemplativo riguardanti l’*admiratio*, la *deificatio*, il *raptus* e l’*excessus mentis*.³⁸ Nel canto secondo, Beatrice svolge, «pro-

³⁶ Cfr. *Ep.* XI 16 per il riferimento a Damasceno. I codici sono i seguenti: BML Pl. VII dext. 4; BML Pl. IX dext. 4: *Postilla super Ecclesiasticum*; per Pietro di Tarantasia: BML Pl. XI dext. 8 (*Postillae super Epistolas Pauli*).

³⁷ Per gli elementi dionisiani, cfr. M. ARIANI, *L’ombra dell’«altro sole»*, cit.

³⁸ Cfr. *ivi*; S.A. GILSON, *Rimaneggiamenti danteschi di Aristotele: «gravitas» e «levitas» nella «Commedia»*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame (Ind.), USA, 25-27 settembre 2003*, a cura di M. Picone, T. J. Cachey Jr. e M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 151-177. Sulla patina neoplatonica del canto, si vedano pure Z.G. BARAŃSKI, *Dante e i segni*, cit., pp. 73-74; B. GUTHMÜLLER, *«Trasumanar significar per verba / non si poria»*. *Sul primo canto del «Paradiso»*, in *«L’Alighieri» XLVIII, n.s. 29 (2007)*, pp. 107-120; G. SCAFOGLIO, *Dante e la tradizione platonica-agostiniana. In margine a «Par»*, I, 49-54, in *«Deutsches Dantes Jahrbuch»*, LXXIX-LXXX (2004-5), pp. 161-171. Per l’importanza della *deificatio* e del *raptus*, cfr. S. BOTTERILL, *Dante and the Mystical Tradition*, cit., pp. 219-220; R. HOLLANDER, *Allegory in the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 147. Si veda pure B. DE MOITONI FAES, *«Excessus mentis», «alienatio mentis», estasi, «raptus» nel Medioevo*, in *Per una storia del concetto di mente*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 2005, pp. 167-184.

vando e riprovando», una serrata lezione scolastica che, dopo averci presentato una cosmologia in larga misura aristotelica, serve a smantellare di nuovo i presupposti aristotelici di Dante-agens e ad inquadrare il cosmo all'interno di un luminoso e gerarchico ordine teologico, fatto di luce e di virtù divine. In effetti, il secondo canto è quasi tutto imperniato su tecniche della disputazione scolastica, dove, ponendosi una tesi sbagliata, la si confuta con argomenti contrari, in modo tale da fornire una presentazione più globale, una comprensione più simmetricamente bilanciata del problema posto all'inizio. Si pensi poi allo straordinario spessore filosofico-teologico del linguaggio di Piccarda – altra donna squalificata per tale ruolo – con il fitto accumularsi di formule scolastiche nel terzo canto. Noto pure è la presenza di simili procedure e terminologia lungo il quarto canto, scandito com'è da una serie di dubbi, di «questioni», che vengono risolti per via di *distinguo* di vario genere.³⁹ Ma forse l'esempio più suggestivo è fornito dal discorso di Beatrice nel settimo del *Paradiso* dove una lezione (vv. 19-148) strettamente articolata in conformità alle tecniche scolastiche e didattiche del tempo – un primo dubbio (vv. 19-52), poi altri due dubbi riguardanti domande poste da Dante – occupa quasi tutto il canto. Eppure non vanno dimenticati gli elementi non-scolastici costitutivi della maestria poetica esibita dall'Alighieri in questo canto, quali la riscrittura e il ridimensionamento nei versi 9-18 della *Vita nova* e forse anche della canzone *Lo doloroso amor*, il richiamo a criteri non razionali ai versi 58-60 e 94-96, l'utilizzo di concetti-immagini sincretistici come l'«echimagio» ovvero «sigillatio» dei cieli, il ricorso a Boezio (vv. 64-65) e gli echi biblici.⁴⁰ Per quanto riguarda il lessico, i primi sette canti dimostrano come Dante abbia assimilato in profondità il linguaggio e le procedure usate nelle «scuole delli religiosi» e nelle «disputazioni delli filosofanti»: si noterà la continua pre-

³⁹ Vanno segnalate tra le varie *lecturae* i seguenti studi: C. MOEVS, «*Paradiso* II: Gateway to Paradise», in «Le tre corone», III (2016), in c.d.s.; S. VANNI ROVIGHI, *Il canto IV del «Paradiso», visto da uno studioso della filosofia medievale*, in «Studi danteschi», XLVIII (1971), pp. 67-87.

⁴⁰ Per elementi contrastivi tra l'*incipit* di *Par. VII* e *Lo doloroso amor* si vedano i vv. 8-9, 14, 15, 27-28: «foco / che mi ha tratto di gioco [...] "Per quella moro c'ha nome Beatrice" / Quel dolce nome, che mi fa il cor agro [...] dolce viso / a che niente pare lo paradiso». Per Boezio (presenza intertestuale molto importante nel *Paradiso*: cfr. *Par. II* 133-148; *VII* 64-65), cfr. L. LOMBARDO, *Boezio in Dante*, cit. e R.M. DURLING, R.L. MARTINEZ, *The «Divine Comedy» of Dante Alighieri: volume 3: Paradiso*, Oxford, Oxford University Press, 2011, in part. Additional note 13. Per l'*echimagio* (PLATONE, *Ti-maeus*, 50C; ARISTOTELE, *Metaphysica*, I, 6, 988a), cfr. ALBERTO MAGNO, *Liber de natura et origine ani-*

senza di termini, di esempi e di espressioni tecniche trasferite dal latino delle scuole nel polifonico tessuto verbale del *Paradiso*: il neologismo «sempiternare» (I 76), tecnicismi come «permotore» (I 116), «principi formali» (II 71, 147), «voglia assoluta» (IV 109, 113), «essenza» (V 43), «virtù informante» (VII 137), «completion potenziata» (VII 140), formule come «e qui *necesse*», «Anzi è formale ad esto beato *esse*» (III 77, 79) e «è l'argomento casso» (IV 89), il ricorso assai frequente a verbi come «argomentare» (II 63; V 25; VII 145), la ricerca del *propter quid* (I 82-83), gli esempi del fuoco, della saetta, della cera, e del martello, l'esperimento con tre specchi e stilemi come «Or dirai tu» (II 91), «Tu dici» (VII 124).

mae, tr. 1, c. 2, a cura di B. Geyer, Münster, Aschendorff, 1955, p. 4: «Diversitas enim materiae causat diversitatem formarum secundum esse materiae, in qua est forma. Et ideo illas quae primae sunt, formas a formatione et virtute formandi vocaverunt; eas autem quae sunt in materia, vocaverunt illarum formarum verarum imagines, sicut est imago sigilli ab anulo in cera; eo quod, sicut inquit Plato, formae, quae sunt in materia, ex separatis intellectus formis sicut ex quodam egrediuntur ehmagio».

MIRA MOCAN

FANTASTICUS MUNDUS.
TEOLOGIA VITTORINA
E CREAZIONE POETICA IN DANTE*

1. «Theologus Dante»

E, preso dalla dolcezza del conoscere il vero delle cose racchiuse dal cielo, niuna altra più cara che questa trovandone in questa vita, lasciando del tutto ogni altra temporale sollecitudine, tutto a questa sola si diede. E, acciò che niuna parte di filosofia non veduta da lui rimanesse, *nelle profondità altissime della teologia con acuto ingegno si mise*. Né fu dalla intenzione l'effetto lontano, perciò che, non curando né caldi né freddi, [né] viglie né digiuni, né alcun altro corporale disagio, con assiduo studio *pervenne a conoscere della divina essenza e dell'altre separate intelligenze quello che per umano ingegno qui se ne può comprendere*. E così come in varie etadi varie scienze furono da lui conosciute studiando, così in vari studi sotto varii dottori le comprese. [...]. E di tanti e sì fatti studii non ingiustamente meritò altissimi titoli: perciò che *alcuni il chiamarono sempre poeta, altri filosofo, e molti teologo, mentre visse*. Ma, perciò che tanto è la vittoria più gloriosa al vincitore, quanto le forze del vinto sono state maggiori, giudico esser convenevole dimostrare, di come fluttuoso e tempestoso mare costui, gittato ora in qua ora in là, vincendo l'onde parimenti e' venti contrarii, pervenisse al *salutevole porto de' chiarissimi titoli già narrati*.¹

* La mia gratitudine va a Marco Ariani, per gli importanti stimoli offerti alla mia riflessione sull'immaginazione creatrice dei Vittorini e di Dante.

¹ Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 575-576.

In queste righe Giovanni Boccaccio, in veste di «biografo ed editore»² di Dante, tratteggia quello che potremmo definire il primo ritratto intellettuale del poeta della *Commedia*, ponendolo sotto il segno di una fervente esplorazione delle «altissime profondità» della teologia, quale culmine di un percorso infaticabile di ricerca e penetrazione del «vero», percorso compiuto in «varie etadi» e «vari studi».

Al lettore-dantista di oggi il passo risulta, nella sua concisa sintesi, più che mai emblematico: al di là della verità storica e biografica di cui può essere portatore, esso sembra racchiudere le ragioni delle tante difficoltà e dell'estrema complessità con cui si confronta chi si voglia avvicinare alla questione delle «fonti» dantesche (intese come quei testi di rilievo nella formazione di Dante che lasciarono tracce riconoscibili nelle sue opere), o alla definizione del senso e dello statuto del «poema sacro». Boccaccio fa incrociare nel discorso varie linee problematiche: la varietà degli autori, delle teorie e delle prospettive, per cui in molti aspetti il pensiero dantesco approda a «una filosofia che oggi potremmo definire sincretica, una sintesi cioè di tradizioni comunemente percepite come opposte e inconciliabili»;³ si pone inoltre il discusso problema della cronologia della formazione dantesca («in varie etadi varie scienze furono da lui conosciute») e dunque delle modalità e dei tempi in cui diverse *auctoritates* possono avere influito sul pensiero e sulle posizioni del poeta, sulla penetrazione di un sapere che si avvicina nel massimo grado a «conoscere della divina essenza e dell'altre separate intelligenze». Ma, soprattutto, Boccaccio suggerisce una difficoltà già dei contemporanei nel definire Dante rispetto a una divisione convenzionale delle discipline,

² Sulla figura di Boccaccio come «editore» dei propri testi, ma in considerazione anche del ruolo svolto nella ricezione dell'opera dantesca, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.

³ M. ARIANI, *Introduzione al «Paradiso»*, in «Rivista di studi danteschi», VIII (2008), pp. 3-41, a p. 12. Sulla compresenza di una molteplicità «sincretistica» di fonti nell'indagine del pensiero dantesco cfr. anche S.A. GILSON, *Rimaneggiamenti danteschi di Aristotele: «gravitas» e «levitas» nella «Commedia»*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, a cura di M. Picone, Th.J. Cachey, M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati, 2004, pp. 151-177; ID., *Dante and Christian Aristotelianism*, in *Reviewing Dante's Theology*, a cura di C.E. Honess, M. Treherne, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2013, vol. 1, pp. 65-109: in part. a p. 100 si ricorda, in relazione all'opera dantesca, «the wide range of syntheses present within it and its own playfully syncretistic blending of diverse elements that provides Dante with one seedbed for his own *ars combinatoria*».

e a dominare la compresenza e il dialogo delle varie scienze e dei saperi nell'opera di un autore da alcuni chiamato «sempre poeta, [da] altri filosofo, e [da] molti teologo, mentre visse»: è questa, credo, ancora oggi una delle sfide più ardue nell'approssimazione alle radici del pensiero dantesco.

Di fatto, la celebrazione boccacciana dell'eccellenza di Dante è tutta imperniata, qui come in altri luoghi, sulla convergenza, nelle opere del sommo poeta fiorentino, fra poesia e teologia:⁴ quasi a individuare proprio in questa coincidenza la più profonda legittimazione della creazione letteraria. Nel contempo, la dichiarazione del certaldese sembra ricollegarsi, riassumendone alcune argomentazioni fondamentali, al nutrito dibattito che impegna letterati e religiosi, a partire dai primi decenni del Trecento, intorno alla definizione dello statuto della poesia in rapporto alle altre scienze e alle discipline liberali⁵ (dibattito che coinvolge, oltre allo stesso Boccaccio, Albertino Mussato in polemica con il domenicano Giovannino da Mantova, ma anche Petrarca in dialogo con il fratello Gherardo o con Benvenuto da Imola):⁶ può la lingua dei poeti farsi portatrice di verità pura, al pari della teologia intesa anche, se non primariamente, secondo l'accezione condivisa nel Medioevo di «sacra Scrittura»⁷ (ma senza perdere di vista la complessità semantica del termine e la necessità di storicizzare sempre il suo uso nei

⁴ Fra i passi che si potrebbero citare in questo senso, vale la pena di ricordare almeno l'analoga definizione di Dante come «insigne teologo» nelle *Genealogie*, in un contesto deputato a difendere lo statuto della poesia accanto al discorso sacro, poiché essa «circa catholicam veritatem versari potest, dum modo velit fabularum conditor. Quod fecisse novimus non nullos poethas othodoxos, a fictionibus quorum sacra documenta teguntur. Nec sit his audisse difficile, uti et poete quandoque sacri possunt appellari theologi. [...] Quis tam suis inscius, qui, advertens nostrum *Dantem sacre theologie implicitos persepe nexus mira demonstratione solventem*, non sentiat eum non solum phylosophum, sed *theologum insignem fuisse?*» (BOCCACCIO, *Genealogiae deorum gentilium*, XV VI 5, a cura di V. Zaccaria, Milano 1998 [Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, VII-VIII], p. 1422).

⁵ Si vedano su questo, accanto al capitolo dedicato da E.R. CURTIUS a *Poesia e teologia* (in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948; trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 239-253); G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)*, Roma, Bulzoni, 1976 e C. MÉSONIAT, *Poetica Theologia. La «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

⁶ Cfr. PETRARCA, *Fam.* X 4, che affronta il tema «*de proportione inter theologiam et poetriam*», e *Sen.* XV 11.

⁷ Sullo statuto della teologia in epoca medioevale si vedano M.-D. CHENU, *La Théologie comme science au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1957³; H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-64, vol. IV, pp. 182-262; I. BIFFI, *Per una analisi semantica dei lemmi «theologia», «theo-*

contesti)?⁸ In effetti, «proprio sull'esistenza di analogie tra poesia e Scrittura poggia, come su un caposaldo, tutta l'argomentazione sviluppata dai letterati nelle loro "difese della poesia"». ⁹

Sono in realtà le domande presenti già nel cuore stesso della riflessione di Dante intorno alla natura della parola poetica (si pensi solo ai celebri luoghi che definiscono, in *Convivio* II i e poi nell'*Epistola a Cangrande* XXVII, il discorso allegorico) e che sorgono immediatamente alla radice di ogni sforzo ermeneutico dedicato al «poema sacro». Potremmo anzi affermare che l'interrogativo sul nesso poesia-teologia (e dunque, in senso più radicale, fra linguaggio e verità) è proprio uno dei lasciti più profondi di Dante alla sua immediata posterità, se è vero che «s'assiste a un infittirsi di dibattiti sulla difesa della poesia e sul rapporto "teologia-poesia" proprio a partire da un'età che si potrebbe chiamare post-dantesca», e che questi dibattiti sono necessari dal momento che «il "poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra", obbligava coloro che avevano scelto altra lingua, altri generi letterari [...] a una riflessione sulle proprie scelte e, in certo modo, a una giustificazione di esse» e che «l'equazione "teologia-poesia", negli anni immediatamente successivi a Dante, se, da un canto, si collocava nel più generale dibattito di una nuova gerarchia del sapere, dall'altro diveniva quasi condizione indispensabile per legittimare [...] la figura stessa del nuovo poeta e letterato». ¹⁰ L'esistenza stessa della *Commedia* obbliga insomma i poeti e letterati a riprendere in mano la spinosa questione, già affrontata in sede di riflessione filosofica e re-

logus», «*theologicus*», «*theologizo*» in san Tommaso: un saggio metodologico nell'uso dell'«*Index Thomisticus*», in «*Theologia*», 2 (1978), pp. 148-163; G.R. EVANS, *Old Arts and New Theology: The Beginnings of Theology as an Academic Discipline*, Oxford, Clarendon Press, 1980; C. MÉSONIAT, *Poetica Theologia*, cit., pp. 12-13; C. TROTTMANN, *Théologie et noétique au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1999.

⁸ Una fondamentale sintesi della semantica del termine in epoca medioevale, con le necessarie puntualizzazioni quanto alla posizione dantesca offre ora Z.G. BARAŃSKI, *Dante and Doctrine (and Theology)*, in *Reviewing Dante's Theology*, cit., vol. 1, pp. 9-63, dove si mostra come per Dante «theology is revelation of the divine as mediated through "la divina Scrittura" [...], the supreme *vestigium Dei*. Its methods are those of exegesis [...]» (pp. 23-24).

⁹ C. MÉSONIAT, *Poetica Theologia*, cit., p. 64.

¹⁰ G. FRASSO, *Riflessioni sulla «difesa della poesia» e sul rapporto «teologia-poesia» da Dante a Boccaccio*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. Ghisalberti, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 149-173, alle pp. 170-173.

ligiosa da Aristotele e poi da Agostino e Tommaso, che coinvolge la figura del *poeta theologizans* e dunque le forme in cui la Verità può celarsi e poi rivelarsi all'intelletto umano.

Ad ogni modo, è già la ricezione trecentesca a consegnarci, pur se in modo controverso, anzitutto l'immagine di un «Theologus Dante», come testimonia anche l'epitaffio composto da Giovanni del Virgilio.¹¹ E, in prospettiva ovviamente diversa, questa stessa definizione sembra impegnare almeno una parte della critica contemporanea, sempre più incline riconoscere la cifra della genialità e dell'unicità dantesca proprio nella sua identità di *poeta-theologus*,¹² ovvero nella capacità di trasfigurare e rinnovare le verità speculative della filosofia e della teologia attraverso lo strumento della lingua poetica.¹³ Al centro di questa riflessione si colloca naturalmente la *Commedia*: è in relazione al poema che il problema della "poesia teologica" (o "teologia poetica") si carica della sua intera complessità e problematicità, e si connette al problema delle fonti, al tentativo di individuare eventuali precedenti che possano legittimare in chiave dottrina un'opera letteraria, umana, che si autodefinisce «sacra»; che possano cioè sostenere «the vital function of the human word as the link with the divine» e una visione della creazione poetica come «fundamentally analogous to the Incarnation», e anzi persino «the vehicle to God».¹⁴

¹¹ Cfr. S. BELLOMO, «Parvi Florentia mater amoris». Gli epitaffi sul sepolcro di Dante, in *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo Di Benedetto*, a cura di V. Fera e A. Guida, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Univ. di Messina, 1999, pp. 19-33, in part. pp. 30-32.

¹² Restano in questo senso fondamentali i contributi di R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's «Commedia»*, Princeton, Princeton University Press, 1969; ID., *Dante «Theologus-Poeta»*, in «Dante Studies», 94 (1976), pp. 91-136 (poi in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 39-89).

¹³ Con sempre maggiore intensità e vivacità la critica ha messo a fuoco, anche in tempi molto recenti, la necessità di leggere la «teologia» di Dante attraverso la prospettiva della creazione poetica. Mi limito qui a ricordare i volumi *Dante's «Commedia»: Theology as Poetry*, a cura di V. Montemaggi e M. Treherne, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, e *Reviewing Dante's Theology*, cit., che contengono importanti riflessioni e messe a punto sulla questione di "Dante-teologo".

¹⁴ Il problema dell'unione fra poesia e pensiero teologico è al centro del volume di G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1979, cit. a p. 210. Si veda anche ID., *Canto XXVI: Ulysses: Persuasion versus Prophecy*, in *Lectura Dantis: «Inferno». A Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn, Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 348-356.

La domanda è, quindi: se la poesia della *Commedia* si pone come “teologia”, quali sono i teologi e i discorsi sui fondamenti dell’Essere che vi trovano accesso e di cui, eventualmente, essa si nutre, specificamente per quanto riguarda lo statuto e il valore di verità del linguaggio umano? L’interrogativo è certo dei più ardui, dal momento che in poesia il ricorso alle fonti non è mai innocente o lineare, ma presuppone sempre una rielaborazione implicita, non dichiarata, massimamente per «lo scrittore nella cui opera straordinaria “la riflessione tecnica” convive intimamente con la “poesia”», e che dunque si confronta incessantemente, in modo «agonistico»,¹⁵ con il resto della tradizione letteraria. La risemantizzazione delle dottrine filosofiche e teologiche da cui prende vita il «pensiero poetante» dantesco va in effetti sempre al di là di una semplice adesione o confutazione della fonte, e implica un’assimilazione profonda in cui la voce del predecessore è trasformata in segno portatore di un significato e di un messaggio rinnovati, quali elementi vivi e intimamente strutturanti del nuovo universo poetico.¹⁶ Alle difficoltà sollevate dalle caratteristiche dell’istruzione e dalla concezione dell’*auctor* su cui si fonda l’approccio medievale al sistema dei saperi si aggiunge dunque, in sommo grado nel caso della *Commedia*, l’assoluta irriducibilità di qualunque fonte testuale al semplice valore di citazione, quale monito preliminare per ogni indagine di tipo intertestuale intorno alla formazione intellettuale di Dante.

¹⁵ Z.G. BARAŃSKI, *Dante «poeta» e «lector»: «poesia» e «riflessione tecnica» (con divagazioni sulla «Vita nova»)*, in *Dante, oggi*, vol. 1, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi (= «Critica del testo», XIV/1 [2011]), pp. 81-110, cit. alle pp. 84 e 88. Sull’uso delle fonti nei commenti antichi alla *Commedia* cfr. ID., «Chiosar con altro testo». *Leggere Dante nel Trecento*, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 13-39.

¹⁶ Su tale «allusività metamorfica, dove le parole dei modelli appaiono quasi conglobate nel trasumanare del protagonista», si vedano, oltre a E. PASQUINI, *L’approdo paradisiaco*, in ID., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 218-256 (la cit. alle pp. 241-242); E. RAIMONDI, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970; M. ARIANI, «E sì 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. 131-152; ID., «Lux inaccessibilis». *Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

2. Egesi, allegoria e poesia

Con riferimento specifico alle letture propriamente filosofiche o teologiche su cui sorgono le fondamenta del pensiero dantesco è per questo importante avere in vista le tradizioni testuali che possono aver mediato una concezione relativa allo statuto di verità e alla funzione etica della creazione letteraria: intendo, cioè, le linee di riflessione di ambito religioso che aprono la possibilità di una concezione della poesia non come veicolo espressivo di una determinata dottrina (il che significherebbe una poesia al servizio di una particolare posizione ideologica), ma come *espressione più pura del discorso teologico in quanto discorso sull'Essere*.¹⁷ Saranno cioè da guardare con particolare attenzione (come già invita a fare, con alterna fortuna, la critica anche recente) le varie forme della letteratura allegorica medioevale, che si ancorano nella lettura del testo sacro: in cui, dunque, il procedere dell'argomentazione teologica si avvicina agli strumenti espressivi per eccellenza poetici¹⁸ e dove è particolarmente evidente «l'esistenza di analogie tra poesia e Scrittura»¹⁹ (in cui, cioè, per dirlo ancora con Boccaccio, «la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto; anzi [...] la teologia niun'altra cosa è che una poesia di Dio», sicché «bene appare, non solamente la poesi essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia»²⁰).

Di questo ampio retroterra culturale fanno parte, in estrema sintesi, le tradizioni teologiche – quella cistercense, quella vittorina, quella rappresentata dalla Scuola di Chartres, o quella espressa dalle più alte figure del pensiero francescano²¹ – che, sulla scia di un ripensamento cristiano di istanze neoplatoniche, propongono una riflessione profonda sullo statuto ontologico e gnoseologico

¹⁷ Dunque secondo l'accezione più ampia, già antica, della teologia quale «discorso sui fondamenti dell'Essere», che, come già detto, nel Medioevo cristiano si specifica nel senso della «sacra Scrittura» (cfr. nota 7).

¹⁸ Questa premessa è al centro dell'importante libro di Paola Nasti sulla figura di Salomone nell'opera di Dante: P. NASTI, *Favole d'amore e «saver profondo»*. *La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo, 2007.

¹⁹ C. MÉSONIAT, *Poetica Theologia*, cit., p. 64.

²⁰ GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello*, cit., p. 621.

²¹ L'importanza delle tradizioni mistiche e monastiche per la genesi della *Commedia* e soprattutto per la terza cantica è messa in luce in importanti contributi almeno a partire dai monumentali volumi di E. GARDNER, *Dante and the Mystics*, London, J.M. Dent & Sons 1913 (2ª ed. New York,

dell'immagine, e di conseguenza sul valore conoscitivo di tutte le figure imperniate sull'uso traslato di segni, in primo luogo la metafora e l'allegoria,²² la quale, «utilizzata sia come forma strutturale sia come forma esegetica, è proprio il punto dove la poesia e l'ideologia della *Commedia* si sovrappongono nel modo più stretto e definiscono non solo i suoi tratti testuali, ma anche il suo carattere semiotico, cioè, la sua identità segnica».²³

Un'enfasi del tutto particolare va posta perciò sull'importanza dei *testi esegetici* nella ricostruzione del tessuto di fonti e richiami che sostanzia quello che Harald Weinrich ha definito il *theatrum memoriae* della *Commedia*,²⁴ per almeno due aspetti, o due funzioni di altissimo valore nella prospettiva della genesi del «poema sacro». L'esegesi cristiana fondata sull'illustrazione della polisemia del testo sacro da una parte apre la strada, attraverso le potenzialità del linguaggio allegorico, al passaggio dalla dimensione temporale circoscritta verso quella universale, e rende patrimonio condiviso l'idea di una coincidenza o sovrapposizione fra livello storico, individuale, e livello universale, in prospettiva escatologica. Questa coincidenza non emerge quale frutto di argomentazione logica o razionale, ma unicamente grazie al *sensu dinamico della macchina allegorica*: di conseguenza va riconosciuto nella pratica dell'esegesi prima, e nei singoli testi esegetici poi, uno dei fondamentali modelli di "manipolazione" del linguaggio finalizzata all'espressione di una verità essenziale. Essi costituiscono, inoltre, delle importanti

Octagon Books, 1968) e E. MOORE, *Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, The Clarendon Press, 1969 (1ª ed. 1896; trad. it. *Studi su Dante*, a cura di B. Basile, con la collaborazione di M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015); e, per quanto riguarda la presenza di Bernardo in Dante, da S. BOTTERILL, *Dante and the Mystical tradition: Bernard of Clairvaux in the «Commedia»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. In chiave più puntuale affrontano il tema, fra gli altri, A. GHISALBERTI, *Dante Alighieri: la teologia del poeta*, in *Storia della teologia nel Medioevo*. III. *La teologia delle scuole*, dir. G. d'Onofrio, Casale Monferrato, Piemme, 1996, pp. 301-323; L. PERTILE, *La puttana e il gigante: Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998; G. PICASSO, *Dante e la teologia monastica*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante*, cit., pp. 131-146; P. NASTI, «Of this world and the other». «Caritas-ecclesiology in Dante's «Paradiso», in «The Italianist», 27 (2007), pp. 206-232.

²² Cfr. M. ARIANI, *I «metaphorismi» di Dante*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olshki, 2009, pp. 1-57; ID., «Lux inaccessibilis», cit.

²³ Z.G. BARAŃSKI, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 106-107.

²⁴ H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994 (ora anche in ID., *Il polso del tempo*, a cura di F. Bertoni, Milano, La Nuova Italia, 1999, pp. 23-45 [1994], pp. 25-26).

riserve di immagini poetiche già legittimate in sede dottrinarìa,²⁵ il cui reimpiego diventa perciò, nel tessuto del poema, una trama di rinvii all'ambito della grande narrazione biblica e alla sua verità dispiegata sui vari livelli: letterale, morale, allegorico, anagogico.

3. *L'esegesi visiva della Scuola di San Vittore*

Una delle teologie cui spetta un ruolo emblematico sul piano della pratica esegetica medioevale è quella formulata nell'ambito della Scuola parigina di San Vittore, uno dei centri vitali del panorama intellettuale della Francia fra il XII e il XIV secolo, dove si affianca alla tradizione scolastica una disciplina di pensiero ancorata nella psicologia agostiniana e nel simbolismo dionisiano,²⁶ e in cui la speculazione teorica non è mai scissa da un esercizio di evoluzione spirituale.²⁷ A Ugo di San Vittore, il rappresentante più noto e autorevole della scuola, è dovuta una delle riflessioni capitali sulle forme della lettura allegorica del testo sacro come base essenziale di ogni formazione intellettuale: dove la speculazione teologica è, cioè, fortemente ancorata nella parola del testo sacro.

Su queste premesse nell'ambiente della Scuola vittorina si sviluppa e giunge a massima fioritura anche il peculiare metodo di lettura delle Scritture che si definisce «esegesi visiva». Si tratta, come indica la formula, di un metodo ermeneu-

²⁵ Accanto alla tradizione esegetica un ruolo importante va attribuito anche alla predicazione: si veda N. MALDINA, «In pro del mondo». *Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medioevale*, Bologna, Il Mulino, in c.d.s.

²⁶ Sul dionisismo della Scuola vittorina cfr. in sintesi R. BERNDT, voce *Victorins (chanoins réguliers de l'abbaye Saint-Victor de Paris)*, in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire* fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. de Guibert, S.J. continué par A. Rayez, A. Derville et A. Solignac, S.J., Paris, Beauchesne, 1960-1988, XVI, pp. 559-562; S. CHASE, *Contemplation and Compassion. The Victorine Tradition*, Maryknoll (New York), Orbis Books, 2003, pp. 103-126; D.M. COULTER, «*Per visibilia ad invisibilia*». *Theological Method in Richard of Saint-Victor (d. 1173)*, Turnhout, Brepols, 2006, in part. pp. 12-13.

²⁷ Come mostra finemente P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le «Libellus de formatione arche» de Hugues de Saint-Victor*, Paris-Turnhout, Brepols, 1993; cfr. anche D. POIREL, P. SICARD, *Figure vittorine: Riccardo, Acardo e Tommaso*, in *Figure del pensiero medioevale*, vol. II: *La fioritura della dialettica. X-XII secolo*, a cura di I. Biffi e C. Marabelli, Milano-Roma, Jaca Book-Città Nuova, 2005, pp. 459-537.

tico e insieme mnemonico, sofisticato erede delle antiche *artes memoriae*, fondato sulla visualizzazione mentale e materiale del testo sacro quale passaggio indispensabile per l'accesso verso l'autentico senso allegorico. L'esegesi visiva presuppone infatti un percorso di rappresentazione in immagini mentali e materiali dei «quattro sensi della Scrittura»: in forma di disegno, schema, diagramma o persino *maquette* tridimensionale²⁸ sono raffigurati e compresi sia la *historia* dei testi biblici interpretati, sia i corrispondenti significati allegorici. Così, l'esegesi visiva vittorina presuppone necessariamente la creazione dell'immagine materiale quale terreno di esercizio per la mente nella ricerca del significato ulteriore: il passaggio attraverso la visualizzazione darà evidenza materiale al *sensu* del testo. A questo *accessus* sul piano ermeneutico si associa una finalità di natura spirituale, dato che l'attività interpretativa è ritenuta generatrice di una trasfigurazione interiore, sicché le rappresentazioni iconiche del testo sono prevalentemente dei «supporti per la meditazione»,²⁹ mentre l'esito della pratica è di natura propriamente *contemplativa*,³⁰ di possesso interiore della verità depositata e "velata" nel segno del testo.

4. Immaginazione e conoscenza: «quasi umbra in lucem veniens»

L'esegesi vittorina, presupponendo la stratificazione e la compresenza simultanea dei diversi livelli di significato nell'immagine, si fonda di fatto su un'articolata rivalutazione della *vis imaginativa*³¹ e su un ripensamento di matrice neo-

²⁸ P. SICARD, *Théologies victorines. Études d'histoire doctrinale médiévale et contemporaine*, Langres-Saints Geosmes, Parole et Silence, 2008, pp. 57-106.

²⁹ M. RAININI, *Disegni dei tempi. Il «Liber Figurarum» e la teologia figurativa di Giocchino da Fiore*, Roma, Viella, 2006, p. 11.

³⁰ M.-A. ARIS, *Contemplatio. Philosophische Studien zum Traktat Benjamin maior des Richard von St. Victor*, Frankfurt am Main, Josef Knecht, 1996; D.M. COULTER, «*Per visibilia ad invisibilia*», cit., in part. pp. 12-13.

³¹ Cfr. P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle*, cit. Per un'ampia illustrazione delle consuetudini esegetiche e pedagogiche proprie alla Scuola di San Vittore nel contesto della popolazione claustrale del XII secolo cfr. L. JOCQUÉ, *Les structures de la population claustrale dans l'ordre de Saint-Victor au XII^e siècle*, in *L'abbaye parisienne de Saint-Victor au Moyen Age. Communications présentées au XIII^e Colloque d'Humanisme médiéval de Paris (1986-1988)*, a cura di J. Longère, Paris-Turnhout, Brepols, 1991, pp. 53-95.

platonica dei rapporti fra questa e le altre facoltà dell'anima. Questa concezione, definibile in senso ampio come «simbolismo vittorino»³² (sviluppato a partire dal neoplatonismo dionisiano) riconosce nella realtà sensibile il riflesso di quella spirituale: «in der Seiendes als Abbild für den es bedingenden urbildlichen Grund wahrgenommen und gedeutet wird»:³³ premessa che garantisce che le rappresentazioni sensibili del mondo comunicano a livello ontologico con le realtà superiori. In questo senso le immagini fantasmatiche, riflessi *per speculum* di verità essenziali, fanno cenno all'organizzazione della realtà terrena secondo una gradualità o gerarchia di stati immaginativi, corrispondenti ad altrettanti gradi di *similitudo* con l'Essere.

Nel contempo, secondo l'"l'economia dell'anima" formulata dai Vittorini, la *vis imaginativa*, proprio in virtù della sua funzione indispensabile nei processi di conoscenza può assumere anche una posizione elevata, in particolare nei contesti in cui si sottolinea la sua valenza creatrice. La fantasia rimane cioè, aristotelicamente, l'istanza di mediazione fra esterno ed interno, che consente la traduzione dei dati della percezione in idee;³⁴ ma diventa anche, attraverso la mediazione del neoplatonismo, la sorgente della creatività, grazie alla sua capacità di produrre immagini interiori.

³² Indagato nei suoi aspetti di derivazione neoplatonica da M.-A. ARIS, *Contemplatio*, cit. (la formula «viktorinischer Symbolismus» si legge a p. 9). Cfr. anche R. KÄMMERLINGS, «Mystica arca». *Zur Erkenntnislehre Richards von St. Viktor* in «De gratia contemplationis», in *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, a cura di G. Binding, A. Speer, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1993, pp. 76-100.

³³ M.-A. ARIS, *Contemplatio*, cit., p. 6.

³⁴ Sullo *spirito fantastico* e la funzione dell'immaginazione nella tradizione medico-filosofica tardoantica e medievale si leggano le pagine di R. KLEIN, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970 (specie il primo saggio, *Spirito peregrino*) (trad. it. *La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975); inoltre M.-D. CHENU, «Imaginatio». *Note de lexicographie philosophique médiévale*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, vol. II: *Letteratura medievale*, Città del Vaticano 1946, pp. 593-602 (ora in Id., *Studi di lessicografia medievale*, a cura di G. Spinosa, Firenze, Olschki, 2001, pp. 127-136); Id., *Spiritus. Le vocabulaire de l'âme au XII^e siècle*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», XLI (1957), pp. 209-232 (ora in Id., *Studi di lessicografia medievale*, cit., pp. 171-194); G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; G. SPINOSA, *Vista, «spiritus» e immaginazione intermediari tra l'anima e il corpo nel platonismo medievale dei secoli XII e XIII*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*. Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale, Venezia, 25-28 settembre 1995, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 207-230.

A Ugo di San Vittore dobbiamo alcune delle formulazioni più originali, anche sul piano dell'*imagery* impiegata, circa tale concezione dell'*imaginatio* quale veicolo e principio di unione fra cielo e terra, spirito e materia: un tema che percorre la maggior parte della sua opera e fonda la dottrina teologica ed esegetica della mistica vittorina. Una sintesi particolarmente efficace in tal senso, e di interesse nella prospettiva dantesca, è compresa nel breve trattato didascalico *De unione spiritus et corporis*, dall'ampia diffusione in epoca medioevale,³⁵ in cui è chiaramente affermato il ruolo unitivo dell'immaginazione nel congiungere spirito e materia, corpo e anima: il luogo d'incontro, dunque, fra il corporeo e l'incorporeo. Un brano in particolare si impone all'attenzione, in prospettiva dantesca, in cui Ugo rappresenta le gradazioni della "partecipazione" dell'*imaginatio* alla parte razionale e spirituale dell'uomo:

Nichil autem *in corpore altius* vel spirituali naturae vicinius esse potest quam id *ubi post sensum et supra sensum vis imaginandi concipitur* [...]. Ipsa itaque vis ignea, quae extrinsecus formata sensus dicitur, eadem forma usque ad intimum transducta imaginatio vocatur. [...] Haec autem in rationalibus purior fit [...]. *Rationalis autem substantia corporea lux est; imaginatio vero, in quantum corporis imago est, umbra est.* Et idcirco postquam *imaginatio usque ad rationem ascendit, quasi umbra in lucem veniens et luci superveniens, in quantum ad eam venit manifestatur et circumscribitur, in quantum illi supervenit obnubilat eam et obumbrat et involvit et contegit.*³⁶

Notevole è, in questa concisa formulazione, il modo in cui è proposto e rielaborato il radicamento neoplatonico dell'*imaginatio* nella metafisica della luce. In quanto elemento di transizione ma anche di unione fra corpo e anima, in rapporto con la sensibilità ma protesa verso la ragione e l'intelligenza, l'immagina-

³⁵ Il testo si legge in M. PIAZZONI, *Il «De unione spiritus et corporis» di Ugo di San Vittore*, in «Studi Medievali», XXI (1980), pp. 139-183 (trad. it. *I tre giorni dell'invisibile luce. L'unione del corpo e dello spirito*, a cura di V. Liccaro, Firenze, Sansoni, 1974). Sulla diffusione del trattato cfr. l'esposizione di Piazzoni (pp. 143-156) e V. Liccaro, *Introduzione*, ivi, pp. 25-37.

³⁶ M. PIAZZONI, *Il «De unione spiritus et corporis»*, cit., p. 179.

zione può essere assimilata, secondo Ugo, all'*ombra*: intesa però, come vuole la sottigliezza classificatoria del pensiero medioevale, non come sinonimo di tenebra (cioè di assenza della luce), ma quale segno *visibile* dell'incontro fra la luce e un oggetto che la ostacola e la trattiene. È precisamente attraverso questo incontro, infatti, che la presenza della luce diventa visibile all'occhio umano: più che esprimere una negatività, dunque, in questo contesto l'*ombra* forma il pernio di una dialettica fra luce e materia, e definisce la zona dove, nel reciproco delimitarsi di queste due dimensioni, si determinano le condizioni stesse della visibilità. Se tanto la luce pura quanto l'oscurità assoluta escludono la possibilità di *vedere*, le varie gradazioni di una luminosità temperata formano lo spazio proprio delle immagini percepite, nella misura in cui «la visibilité du monde résulte [...] d'une compétition entre la lumière et l'ombre». ³⁷

Per questa sua natura di confine, l'*ombra* è fin dall'antichità fortemente e in vario modo connessa al problema dell'immagine e soprattutto della rappresentazione: ³⁸ in quanto tale condivide la stessa ambivalenza attribuita, nella riflessione medioevale, alle immagini in senso lato, assumendo talvolta – come accade anche nel brano di Ugo – proprio una valenza sinonimica rispetto a "immagine". Come l'immagine, infatti, su un piano archetipico all'*ombra* appartiene una potenzialità conoscitiva, nel rendere visibile e accessibile al pensiero umano ciò che altrimenti lo sovrasterebbe, per eccesso di luminosità; ma essa partecipa anche di quella stessa mutevolezza e imprevedibilità dei *fantasmi* che stanno, secondo la concezione in senso lato aristotelica dominante nella filosofia medioevale, alla base della conoscenza umana. ³⁹ In questa prospettiva, a mio avviso, l'assunto espresso da Ugo aiuta a decifrare più nel profondo anche il senso di quell'«ombra del beato regno» trattenuta nella memoria dantesca, chiamata (in

³⁷ M. MILNER, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Seuil, Paris, 2005, p. 71. Per alcune tematiche legate all'*ombra* in Dante, in relazione alla semantica del termine *adombrare*, rinvio a M. MOCAN, «*Lucem demonstrat umbra*». La serie rimica «*ombra*»: «*adombra*» e il lessico artistico fra Dante e Petrarca, in *Dante, oggi*, vol. 2, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi (= «Critica del testo», XIV/2, 2011), pp. 389-423.

³⁸ Come mostra ampiamente V. STOICHITA, *A short history of the shadow*, Reaktion Books, London 1997, (tr. it. *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il Saggiatore, Milano, 2008).

³⁹ Cfr. almeno G. AGAMBEN, *Stanze*, cit.

Par. I 23) a indicare il tessuto verbale e immaginifico del «poema sacro». Nella dimensione umbratile si condensa, infatti, la definizione della natura segnica del *Paradiso* quale traccia di un'esperienza vissuta ma indicibile,⁴⁰ accessibile al linguaggio e alla lettura solo grazie al "calarsi" della pura luce nelle zone intermedie dell'*ombra*, cioè dei *metaphorismi* quali veicoli di verità nella scrittura:⁴¹ quale «manifestazione sensibile del *Sol intelligibilis*, l'"altro sole"», che a differenza di quello sensibile dell'esperienza umana, può diventare nel poema solo un segno «tralucente nell'ombra rimasta "segnata" nella mente del poeta».⁴²

5. *Fantasticus mundus*

Sulla stessa linea Riccardo di San Vittore, discepolo ed erede spirituale di Ugo, sviluppa la teoria dell'*imaginatio* in particolare nel suo trattato più noto e diffuso, conosciuto come il *Benjamin maior* (trattato certamente conosciuto anche da Dante).⁴³ Qui le premesse impostate da Ugo di San Vittore intorno al ruolo dell'*imaginatio* quale gradino intermedio, necessario per accedere a una conoscenza "di livello superiore", sono sviluppate in maniera particolarmente articolata e portate, per così dire, alle loro estreme conseguenze. Alla funzione dell'immaginazione sono infatti dedicate numerose pagine del trattato, in cui sono descritte le modalità e i vari livelli con cui questa facoltà umana opera, i diversi "gradi" di contatto con la realtà sensibile che può mantenere. Riccardo impiega e modula in modo molto esteso ad esempio il motivo della scala dell'immaginazione, come

⁴⁰ Ho trattato più distesamente di questo brano di Ugo in «*Ficta et adumbrata*». *Der «Schatten» zwischen Dichtung und Allegorie in der italienischen Lyrik des Due-Trecento*, in corso di stampa negli Atti del convegno «*Umbriferi prefazi*». *Die Wiederentdeckung des Schattens in Mittelalter und Renaissance*, Göttingen, 3-5 luglio 2014.

⁴¹ M. ARIANI, *I «metaphorismi» di Dante*, cit., pp. 15-21.

⁴² ID., *L'ombra dell'"altro sole": lettura del canto I del «Paradiso»*, in «*L'Alighieri*», LIV, n.s. 42 (2013), pp. 59-93, cit. a p. 74.

⁴³ Per la bibliografia relativa al rapporto fra Dante e Riccardo di San Vittore rinvio a M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella «Commedia» di Dante*, Firenze, Olschki, 2012. Sull'importanza del *De quatuor gradibus violentae caritatis* di Riccardo per Dante si veda anche l'intervento di Francesco Santi in questo volume.

progressione di visioni sempre più spirituali, e articola dettagliatamente (nel *Benjamin minor*) la definizione dell'*imaginatio* quale *manuductio* – letteralmente “accompagnamento” per mano – utilizzata dalla ragione per avvicinarsi alle realtà celesti.⁴⁴

Ciò che interessa soprattutto in questo contesto è l'enfasi posta da Riccardo sulla più “alta” ipostasi della fantasia o immaginazione: che si realizza al di là della percezione sensibile e viene pertanto a coincidere con la potenza creatrice, *poetica*, della mente umana. Sono i luoghi testuali che descrivono la formazione, attraverso le immagini della mente, di un vero e proprio “cosmo interiore”, dove, mediando fra materia e forma, l'immaginazione tiene il luogo del «primo cielo» – assume cioè, in questa vera e propria cosmologia trasferita nell'interiorità, il luogo del cielo visibile nel mondo reale, cielo che «*omnium, quae terra gignit atque nutrit, multitudinem sinus sui magnitudine comprehendit*»:

*Profundum siquidem, immo et prauum est cor hominis et inscrutabile [...]. In hoc sane profundo inuenies multa stupenda et admiratione digna. Ibi inuenire licet alium quemdam orbem, latum quidem et amplum, et aliam quamdam plenitudinem orbis terrarum. Ibi sua quedam terra suum habet celum, nec unum tantum, sed secundum post primum, et tertium post primum et secundum. [...]. Tenet itaque imaginatio uicem primi celi, ratio secundi, intelligentia uero uicem tertii. Et horum quidem primum ceterorum comparatione grossum quiddam atque corpulentum, et suo quodam modo palpabile atque corporeum, eo quod sit imaginarium atque fantasticum, post se trahens et in se retinens formas, et similitudines rerum corporalium. [...]. Quod autem est terra ad hoc uisibile celum, hoc est sensus corporeus ad illud internum fantasticum et imaginarium celum. Nam sicut hoc uisibile celum omnium que terra gignit atque nutrit multitudinem sinus sui magnitudine comprehendit, sic omnium que sensus attingit, appetitus suggerit, similitudines intra sinum suum imaginatio includit.*⁴⁵

⁴⁴ Per quanto riguarda la presenza di Riccardo nell'opera dantesca con riferimento specifico al problema dell'immaginazione cfr. M. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., pp. 93-140. Sul ruolo dell'*imaginatio* nella teologia di Riccardo di San Vittore e la relativa bibliografia aggiornata si veda R. PALMÉN, *Richard of Saint Victor's Theory of Imagination*, Leiden, Brill, 2004, in part. le pp. 82-132.

⁴⁵ *De contemplatione (Benjamin maior)* III 8 in *L'oeuvre de Richard de Saint-Victor*, 1, a cura di J. Grosfillier, Turnhout, Brepols, 2013, p. 296.

A un gradino superiore – quello dell'«alta fantasia», per usare un'espressione dantesca⁴⁶ – si sviluppa la potenza dell'*imaginatio*, che si fa creatrice di un'«arte» interiore, nel «dipingere» e «formare nella rappresentazione» tutto ciò che tocca i sensi e l'intelletto. Ma soprattutto, l'immaginazione si incarna nella figura di artefice e regista di un vero e proprio nuovo mondo – *mundus fantasticus* – sul cui palcoscenico muove le sue creature secondo il proprio piacere: Riccardo descrive qui quasi una figura di *demiurgo interiore*, grazie al quale la vita dell'anima prende forma nelle immagini mentali:

Sed de imaginationis agilitate facultatisque eius facilitate, quid nos dicturi sumus, uel quid inde digne dicere possumus, *que omnium eorum que animus suggerit in tanta uelocitate imaginem depingit? Quicquid a foris animus per auditum haurit, quicquid ab intus ex sola cogitatione concipit, totum imaginatio absque mora, et omni difficultate seposita, per representationem format, et quarumlibet rerum formas sub mira festinatione representat.* Quale, queso, est tot rerum atque tantarum in momento in ictu oculi *picturas efficere*, et iterum easdem eadem facilitate delere, uel alio atque alio modo multiformiter uariare? Nonne *per imaginationem animus cotidie nouum celum, nouam terram cum uoluerit creat, et in illo fantastico mundo quasi alius quidam creator quantaslibet eiusmodi generis creaturas omni hora actitat, et pro arbitrio format?*⁴⁷

Con gesto ancora più radicale, Riccardo arriva ad ancorare nel potere dell'immaginazione un riflesso della *similitudo* fra l'uomo e il Creatore: nel passo che segue, tratto dal IV libro del *Benjamin maior*, una sorprendente, audace assimilazione mette in continuità diretta l'attività del Dio *opifex*, operoso nella "invenzione" del mondo, e la capacità, posseduta dall'uomo solo attraverso la sua facoltà immaginativa, di *creare dal nulla*. Il Vittorino propone dunque un'ardita riattualizzazione della «metafora platonica del *Deus opifex* di cui l'uomo creatore

⁴⁶ Mi permetto di rinviare a M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007. Sull'«alta fantasia» sono fondamentali le pagine di M. ARIANI, *Introduzione al «Paradiso»*, cit., pp. 20-25.

⁴⁷ *De contemplatione (Benjamin maior)*, cit., p. 334.

mima l'azione»: un'analogia che consente di leggere la stessa creazione poetica in cui il poeta produce un universo «ex nihilo» non come attività antagonista rispetto alla potenza creatrice divina, ma come compimento della similitudine fra il Creatore e la sua creatura, come compiuta realizzazione dell'icona divina nell'uomo:

Si miraris quomodo *ille omnium opifex Deus* tot et tam uarias rerum species prout uoluit in ipso mundi exordio *ex nihilo in actum produxit*, cogita *quam sit humane anime facile omni hora quaslibet rerum figuras per imaginationem fingere*, et quasdam quasi sui generis *creaturas quotiens uoluerit sine preiacenti materia, et uelud ex nichilo formare*, et incipiet minus esse mirabile quod prius forte uidebatur incredibile. In quo et illud inuenies ualde notabile, *quod rerum ueritatem, qui summa ueritas est, reseruauit sibi, rerum uero imagines qualibet hora formandas sue concessit imagini*.⁴⁸

Soprattutto, vorrei mettere in evidenza il valore di *verità* connesso da Riccardo all'attività creatrice dell'immaginazione: nel parallelismo stabilito fra la verità pura, riservata all'intelletto divino, e la formazione dell'immagine nella mente dell'uomo, quale modalità appunto umana di avvicinamento e di contemplazione indiretta della stessa.⁴⁹ Così nella teoria gnoseologica formulata nella Scuola di San Vittore (e massimamente in queste righe di Riccardo) si sviluppano le basi di una concezione della fantasia, anche nella sua ipostasi «alta», in cui l'immagine interiore può diventare segno e impronta della verità, più e oltre la caducità del mondo percepito: e farsi dunque strumento di una forma di assimilazione a Dio, di recupero dell'originaria somiglianza con Dio in un'*imago* che apre l'accesso alla verità, e che nasce dal potere creativo della mente umana. Proprio in questa cornice ideologica, che ha «elaborato una tecnica della fantasia creatrice, quella facoltà altissima, concessa a pochi, [...] che permette di dare una consistenza sensibile ai dati di un vissuto in sé ineffabile», la poesia si configura come la forma

⁴⁸ Ivi, p. 452.

⁴⁹ Cfr. J. GROSFILLIER, *Introduction a RICCARDO DI SAN VITTORE, De contemplatione (Benjamin maior)*, cit., pp. 7-68, in part. pp. 37-47.

più autentica di accesso alla verità, poiché consente di «riscoprire dietro l'immagine sfigurata dell'uomo la somiglianza con Cristo».⁵⁰

Credo sia comunque evidente, pur nella brevità della sintesi in cui ho compreso l'articolata teoria vittorina, che ci troviamo, con questa complessa meditazione sulla creazione di immagini, di fatto molto vicini a una teoria dell'arte, o meglio a una sorta di fondazione dogmatica, in sede di riflessione religiosa, del valore insieme conoscitivo ed etico della creazione artistica e letteraria. D'altra parte, è significativo che proprio questa tradizione di pensiero concepisca l'*excessus mentis*, l'esito della *contemplatio* al culmine di un percorso di ascensione attraverso l'immaginazione sempre più pura, nei termini della "fioritura" ed "esplosione" di un'alta esperienza visionaria.

6. Poesia e contemplazione

Con la teologia contemplativa e la «mistica affettiva»⁵¹ della Scuola di San Vittore si compie così, nella forma forse più alta, la rielaborazione in chiave cristiana di una teoria dell'immagine creatrice dalle radici neoplatoniche, con esiti affini a quelli del misticismo arabo mediato dal pensiero di Avicenna e di Ibn 'Arabî. Il *mundus fantasticus* che la mente comprende in sé attraverso il potere dell'*imaginatio* possiede infatti le stesse caratteristiche di quel *mundus imaginalis*, quella dimensione spirituale «intermedia e intermediaria» fra il materiale e l'intelligibile, sostanziata interamente di immagini e ancorata nel potere conoscitivo,

⁵⁰ M. ARIANI, *Introduzione al «Paradiso»*, cit., p. 19-20.

⁵¹ C. KIRCHBERGER, *Selected Writings on Contemplation*, London, Faber and Faber, 1957, in part. pp. 30-31 e 40-45; K. RUH, *Geschichte der abendländischen Mystik. I. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchtheologie des 12. Jahrhunderts*, München, Oskar Beck, 1990-1993 (trad. it. *Storia della mistica occidentale, I: Le basi patristiche e la teologia monastica del XII secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1995-2002), pp. 443-472; P. CACCIAPUOTI, «Deus existentia amoris». *Teologia della carità e teologia della Trinità negli scritti di Riccardo di San Vittore*, Paris-Turnhout, Brepols, 1998; M. VANNINI, *Storia della mistica occidentale. Dall'Iliade a Simone Weil*, Milano, Mondadori, 1999, p. 149; B. MCGINN, *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism, II: The Growth of Mysticism*, New York, Crossroad, 1996 (trad. it. *Storia della mistica cristiana in Occidente. II: Lo sviluppo [VI-XII secolo]*, Genova, Marietti, 2003, pp. 315-325); D.M. COULTER, «Per visibilia ad invisibilia», cit., in part. pp. 12-13.

noetico, della facoltà dell'immaginazione, indagata da Henri Corbin con riferimento in particolare alla tradizione del neoplatonismo arabo.⁵² Il grande studioso della spiritualità islamica insiste sulla necessità di ricorrere, nel trattare del *mundus imaginalis*, a un sintagma latino, per sfuggire alle connotazioni di "irrealtà" e di "mancanza di consistenza" (dunque di "finzione" nel senso della non-verità) che i termini equivalenti a *imaginatio* possiedono nelle lingue moderne; poiché la "patria delle immagini" si pone, al contrario, proprio quale territorio interiore e spirituale della verità autentica, a cui si accede grazie alla facoltà immaginativa pura, cioè libera dalle percezioni sensibili. È anzi in questo luogo interiore che si dà «la premessa necessaria per dimostrare la validità dei sogni e dei resoconti visionari che descrivono e narrano "eventi avvenuti nei cieli"» e la «prova di realtà e di esistenza dei luoghi presenti alla mente durante l'intensa meditazione, la validità delle visioni immaginative profetiche, delle cosmogonie e teogonie e dei sogni fatti nell'al di qua».⁵³

Emblematico è, in questa prospettiva, anche il modo in cui la teoria vittorina della contemplazione, come si è detto interamente radicata nel potere dell'*imaginatio* di veicolare e presentare all'intelligenza anche contenuti trascendenti, riattualizza l'antico motivo dell'*edificatio*, applicando alla teoria e alla pratica spirituale descritta nei testi uno schema propriamente architettonico.⁵⁴ Il modello, in tal senso, è il *De arca Noe morali* di Ugo, l'ampio trattato esegetico (dedicato all'episodio biblico narrato in Gn 6, 13-22), seguito da Riccardo nel *Benjamin maior*, che applica lo stesso schema all'Arca dell'alleanza (Ex 25, 10-22). Vi sono illustrate le "letture visualizzate" dei brani dell'Antico Testamento dedicati alla costruzione fisica delle due arche, letture che passano attraverso la creazione –

⁵² Cfr. H. CORBIN, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Paris, Flammarion, 1958 (trad. it. *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Roma, Laterza, 2005).

⁵³ ID., *En Islam iranien: aspects spirituels et philosophiques*, IV 7, Paris, Gallimard, 1971, pp. 235-278.

⁵⁴ Sul rapporto tra arte della memoria, esegesi visiva e architettura (e più in generale tra *forma mentis* del Medioevo e realizzazione architettonica), cfr. E. PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, The Archabbey Press, 1951; F. OHLY, *Die Kathedrale als Zeitraum. Zum Dom von Siena*, in «Frühmittelalterliche Studien», VI (1972), pp. 94-158 (trad. it. *La Cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*, Siena, Pubbl. dell'Accad. Senese degli Intronati, 1979); P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle*, cit., pp. 210-218; sul simbolismo architettonico in Riccardo, si veda W. CAHN, *Architecture and Exegesis: Richard of St.-Victor's Ezechiel Commentary and Its Illustrations*, in «The Art Bulletin», LXXVI/1 (1994), pp. 53-68.

mentale e materiale – dell'*edificio* stesso. Le due costruzioni sono entrambe assunte, secondo questa interpretazione, come figure polisemiche rappresentanti a vari livelli la Chiesa quale spazio (concreto e metaforico) della salvezza, la Vergine, «arca» del Dio fattosi uomo, la storia dell'umanità, la mente e l'anima umana, mentre l'intera *costruzione di senso* in cui consiste l'atto ermeneutico corrisponde a un'*edificazione interiore*.⁵⁵ Sono figure in cui, appunto, la «metafora assoluta»⁵⁶ dell'*aedificatio* si sviluppa in una complessa immagine allegorica della metamorfosi interiore: poiché «Ugo non si limita a riesumare la vecchia arte della memorizzazione, ma la trasforma radicalmente ponendola al servizio della *historia* [fondandosi] sull'assunto che il tempo sia soggetto a un ordine di cui si possono scoprire le tracce mediante lo studio letterale della Scrittura» e sul «riconoscimento personale da parte del lettore che anche lui ha il suo posto entro questo ordine, e che tale "ordine" è temporale».⁵⁷

Già nel *De arca Noe morali* di Ugo l'enfasi cade infatti sulla dimensione attiva in senso creativo della mente, e tale attività creatrice si "concretizza" nella costruzione dell'edificio, da «fabricare» nell'interiorità:

Ingrederere ergo nunc in secretum cordis tui, et fac habitaculum Deo, fac templum, fac domum, fac tabernaculum, fac archam testamenti, fac archam diluuii, uel

⁵⁵ Edificazione è difatti in primo luogo la stessa esegesi allegorica del testo biblico. Ugo di San Vittore, collocandosi nel solco di un'autorevole tradizione, sviluppava nel *Didascalicon* l'assimilazione già formulata da Gregorio Magno fra lettura delle sacre Scritture e realizzazione di un edificio: «Meministi, ut autumnno, supra me divinam Scripturam aedificio similem dixisse, ut primum fundamentum posito structura in altum levetur, plane aedificio similem; nam et ipsam structuram habet. [...] Quod sub terra est fundamentum figurare diximus historiam, fabricam quae superaedificatur allegoriam insinuare. Unde et ipsa basis fabricae huius ad allegoriam pertinere debet. [...] Jam historiae fundamenta in te locata sunt, restat nunc tibi ipsius fabricae bases fundare. Linum tendis, ponis examusim, quadros in ordinem collocas, et circumgyrans quaedam futurorum murorum vestigia figis» (UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, VI IV, in *PL* 176, coll. 802-803; trad. it. *Didascalicon. I doni della promessa divina. L'essenza dell'amore. Discorso in lode del divino amore*, a cura di V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987, pp. 196-199).

⁵⁶ Secondo la definizione di H. BLUMENBERG, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier und Co., 1960 (trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969). Si veda anche ID., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981 (trad. it. *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984).

⁵⁷ La citazione è tratta dal bellissimo libro di I. ILLICH, *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalicon*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991 (trad. it. *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, pp. 45-46).

quocunque nomine appelles, una est domus Dei. [...]. *Huius uero spiritualis edificii exemplar tibi dabo archam Noe, quam foris uidebit oculus tuus, ut ad eius similitudinem intus fabricetur animus tuus.* [...]. *Templum est angelici siue humani intellectus capacitas, quod uidelicet templum impletur ab his que sub eo sunt.*⁵⁸

Ed è ancora una volta a tale lavoro di creazione interiore che può essere affidata la riscoperta della *similitudo* con il Creatore nell'anima, poiché esso arriva a ricomporre, nella *contemplatio*, una visione complessiva e simultanea come può essere quella dello sguardo divino: «nell'edificio dell'arca la successione temporale è convertita in simultaneità, il labile mutato in permanente. Il suo cosmo universale rappresenta le categorie di tempo, spazio e valore nelle dimensioni spaziali di lunghezza, larghezza e altezza. [...]. Al pari di Dio, che essendo onnicomprensivo non ha nulla al di fuori di sé ma tutto contiene, [...] così l'uomo [...] è in grado di cogliere nel microcosmo dell'opera architettonica il cosmo universale del tempo, dello spazio e dei valori. Egli abbisogna, a questo scopo, dell'*oculus cordis* dotato di vista soprannaturale, capace, in virtù della forza spirituale-creativa, plasmante che gli è propria, di riconoscere in questo mondo quel mondo che si palesa già nell'al di qua come universo dello spazio, del tempo e dei valori».⁵⁹

Lettura del testo sacro dunque come edificazione dell'anima, ovvero come attività di costruzione e strutturazione dell'interiorità, motore di una plasmazione della vita spirituale. In questo senso, lo stesso termine *contemplatio*, che della lettura allegorica è il fine ultimo e più alto, riecheggia nel suo etimo l'idea di un'edificazione, derivando da *templum*, *templare*, ossia «ritagliare, nello spazio celeste, un perimetro in cui concentrare la lettura del firmamento»: edificare un tempio nello spirito, dunque, sapendo definire e separare il terreno dal celeste, nel tempio dell'anima.⁶⁰ Sul piano simbolico è significativo inoltre che nella tradizione vit-

⁵⁸ HUGONIS DE SANCTO VICTORE *De archa Noe. Libellus de formatione arche*, a cura di P. Sicard, Turnhout, Brepols, 2001, I 1, p. 3.

⁵⁹ F. OHLY, *La Cattedrale come spazio dei tempi*, cit., p. 15; cfr. ID., *Deus geometra*, in ID., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1985.

⁶⁰ Sugli esiti di questa metafora nella cultura letteraria in volgare cfr. C. BOLOGNA, *La testa oltre le nuvole. Per un lessico del pensiero nella tradizione europea*, in *Il sole e la luna* («Micrologus», XII), Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 343-371, alle pp. 361-363.

torina il motivo architettonico sia unito a una metafora nautica, nell'immagine dell'Arca di Noè: un edificio (di cui il testo biblico fornisce con precisione le misure e le proporzioni), ma nel contempo anche un grande contenitore. Per tutta la tradizione medioevale l'arca rappresenta infatti anche una metafora della memoria,⁶¹ in quanto ricettacolo delle immagini (o, aristotelicamente, delle passioni impresse nell'anima) che, nel ricordo, riemergono, riaffiorano dal cuore, ridiventando visibili agli occhi della mente. Infine l'Arca di Noè evoca anche il vasto campo metaforico della navigazione (del naufragio e, per contrasto, l'idea del raccoglimento come salvezza dal diluvio).

Vi si trovano dunque condensate, in questo vero e proprio *mundus fantasticus* che prende l'«immagine di un tempio»⁶² interiore, alcuni dei grandi ambiti metaforici e allegorici – quello architettonico, quello della navigazione – che non restano senza conseguenze anche sul piano della creazione letteraria medioevale, in particolare per quanto concerne la concezione “architettonica” del testo sotto la specie di un edificio: la concezione che ha consentito, in sintesi, di definire la *Commedia* una «grande cattedrale gotica» (sul piano dell'organizzazione formale) o, più sostanzialmente, un cosmico *theatrum memoriae*, rappresentazione spaziale delle passioni dell'anima e dei destini dell'umanità. In un'affine dimensione figurale si colloca, ad esempio, la «navicella dell'ingegno» dantesco,⁶³ luogo interiore di scaturigine della creazione del «poema sacro», che la critica ha autorevolmente messo in relazione alla spazializzazione delle funzioni della mente formu-

⁶¹ Si vedano in particolare F. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972; nuova ed. 1993), p. 73; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 92-96.

⁶² Secondo quanto ricostruisce ancora una volta H. CORBIN, *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980 (sulla cui nozione di *imago templi* cfr. G. DURAND, *L'uomo religioso e i suoi simboli*, in *Le origini e il problema dell'homo religiosus*, a cura di E. Anati et al., Milano, Jaca Book, 1989, pp. 75-116, alle pp. 107-112). Si riconosce qui, nell'immagine dell'allegoria come *aedificatio* sviluppata dai Vittorini, il prototipo in Occidente della nutrita serie di «edifici spirituali» che costellano la geografia della riflessione teologica e psicologica fra XII e XIII secolo, e che arriveranno fino al Castello interiore di Teresa d'Avila (cfr. I. GALLINARO, *I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 1999).

⁶³ Senza che si suggerisca qui una diretta derivazione dell'immagine dantesca dalla tradizione delle “arche spirituali” di Ugo e Riccardo di San Vittore: mi riferisco piuttosto al comune orizzonte culturale e figurale che consente la rappresentazione della mente e dell'interiorità sotto la forma della «nave».

late nella tradizione medica araba.⁶⁴ In questo ambito, insegnava Averroè, la potenza immaginativa può essere localizzata nella «prora» del cervello rappresentato come una nave: «et dicimus quod virtus imaginativa stat in propra cerebri».⁶⁵ La circolazione di questa immagine in ambienti vicini ai protagonisti della letteratura volgare nel Due-Trecento è testimoniata, come ha mostrato recentemente Anna Pegoretti, dalla riformulazione latina di Bartolomeo Anglico, il quale ci informa che «in anteriori cellula sive ventriculo formatur imaginatio [...]. Cognominatur autem pars anterior prora [...]»⁶⁶. In una comune e diffusa circolazione di temi e motivi comuni, dunque, l'elaborazione in chiave spirituale dell'immagine dell'*edificatio* e di quella nautica offerta dai maestri della Scuola vittorina forniva una cornice figurale salvifica ed escatologica, inserendo la "creazione visiva" della poesia in un percorso di metamorfosi interiore attraverso la *contemplatio*, necessaria affinché una costruzione testuale quale quella del poema dantesco potesse definirsi anche «sacro».

⁶⁴ Cfr. C. BOLOGNA, *Fisiologia del Disamore*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo», IV, 1 (2001), pp. 59-87 e ID., *PetrArca petroso*, in «Critica del testo», VI, 1 (2003), pp. 367-420, alle pp. 411-412; ID., *La testa oltre le nuvole*, cit., pp. 361-363. Si vedano anche: R. CRESPO, *Il «casser de la mente» cavalcantiano e l'«arx mentis» della tradizione mediolatina*, in «Quaderni di semantica», I, 1 (1980), pp. 135-141; S. RIZZARDI, *Dinamiche intertestuali nella storia di un'immagine: il «casser de la mente» cavalcantiano*, in «Studi e problemi di critica testuale», LVII (1998), pp. 131-157; 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 7° centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-117.

⁶⁵ AVERROÈ, *Colliget*, II 20 (cfr. AVERROIS CORDUBENSIS *Colliget libri septem*, Venezia, ad Iuntas, 1574).

⁶⁶ BARTOLOMEO ANGLICO, *De propr. rerum*, V III (in BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De rerum proprietatibus*, Frankfurt a. M., Minerva, 1964 [rist. anas. ed. 1601]): cfr. A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Ghezzeno (Pisa), Felici Editore, 2014, pp. 172-173. L'importanza di Bartolomeo Anglico quale fonte di molte figurazioni allegoriche dantesche, in particolare in relazione al bestiario, è stata messa in luce da G. LEDDA, *Per un bestiario dantesco della cecità e della visione: vedere «non altrimenti che per pelle talpe» («Purg.» XVII 1-3)*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G.M. Anselmi et al., Bologna, Gedit, 2005, pp. 77-97; ID., *La «Commedia» e il bestiario dell'aldilà. Osservazioni sugli animali nel «Purgatorio»*, in *La fabbrica della «Commedia»*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna 14-16 settembre 2006), a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 139-159; ID., *Animali nel «Paradiso»*, in *La poesia della natura nella «Divina Commedia»*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007), a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 93-135; ID., *Per un bestiario di Malebolge, in Dante e il mondo animale*. Atti del Convegno, Roma, 5 giugno 2012, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 92-113; ID., *Un bestiario metaletterario nell'«Inferno» dantesco*, in «Studi danteschi», LXXVIII (2013), pp. 119-153.

In conclusione, si può affermare che l'«esegesi visiva» praticata nella Scuola di San Vittore, in quanto dà vita a quei «testi di mnemotecnica da “attraversare” per arrivare a una determinata conquista di tipo intellettuale e spirituale»,⁶⁷ costituisce una delle «teologie» che sorreggono la corretta lettura del *theatrum memoriae* dantesco,⁶⁸ in cui la narrazione di una vicenda evolutiva è calata nell'avvicinarsi, sul “palcoscenico” dei tre mondi, di immagini e personificazioni dei vizi e delle virtù, atto a costruire il «viaggio dell'io nella memoria collettiva» e «nella memoria del mondo e di sé». ⁶⁹ Credo insomma, tenendo conto di quanto «la struttura mnemofila della *Divina Commedia*» sia «sommamente poetica»,⁷⁰ che le pratiche di esegesi su cui si fonda la teologia vittorina siano straordinariamente vicine ad alcune delle premesse metatestuali del poema, nella misura in cui esse si fondano oltretutto su una capitale rivalutazione dell'*imaginatio* e di conseguenza del valore della memoria, alle quali, lungo una linea di pensiero di chiara origine agostiniana, è annesso un valore conoscitivo e una valenza specifica anche *sul piano spirituale ed etico*. Abbiamo visto infatti che proprio alcune delle teorie dell'immagine su cui si fonda la teologia vittorina si rivelano affini alle premesse metatestuali in particolare del *Paradiso*, quali sono state portate alla luce anche nella critica degli ultimi anni, significativamente attenta alla funzione della metafora e all'espressione dell'ineffabile (mi limiterò a ricordare gli studi di Marco Ariani e di Giuseppe Ledda).⁷¹ In questa prospettiva, ricostruire il contributo della conce-

⁶⁷ L. BATTAGLIA RICCI, discussione conclusiva in *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, Franco Cesati, 2001, p. 125. Si veda anche il contributo della studiosa, «*Visione/viaggio*» in *Dante*, ivi, pp. 15-73.

⁶⁸ Per l'evoluzione della lettura della *Commedia* come *theatrum memoriae* sono da consultare, a partire dalle indagini inaugurali di F. YATES, *The Art of Memory*, cit.: L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; EAD., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002; K.A. RIVERS, *Preaching the Memory of Virtue and Vice*, Turnhout, Brepols, 2010, in part. il cap. I (pp. 45-103); e infine l'ampia riflessione di R. ANTONELLI, *Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»*, in *Dante*, oggi, cit., pp. 3-23.

⁶⁹ Ivi, pp. 8, 10.

⁷⁰ H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit., pp. 25-26.

⁷¹ Cfr. M. ARIANI, *I «metaphorismi» di Dante*, cit.; G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

zione vittorina alla formazione del pensiero dantesco, guardando al sistema dei saperi in essa delineato e alla concezione del rapporto fra testo e ed evoluzione spirituale del lettore, consente, credo, di aggiungere un ulteriore elemento all'articolatissimo quadro da cui prende vita il progetto della *Commedia*.

L'immagine dell'anima che crea, al pari di un *Deus opifex*, un *fantasticus mundus* negli spazi della propria mente ci avvicina ulteriormente al *poeta-teologo* Dante, il quale dà forma a una *historia* portatrice di verità nella *factio* letteraria: ovvero attraverso la sua nuovissima *ars poetica* che si misura con le verità celesti,⁷² nel tessuto del «sacrato poema». Questo contiene peraltro – notevolissima circostanza – anche la prima attestazione nella letteratura italiana del termine *artista*, seppure nella figura dell'«artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema» (*Par.* XIII 76-77) e che dovrà infine «desistere» di fronte alla bellezza ineffabile di Beatrice, segno supremo dello splendore della verità («ma or convien che mio seguir *desista* / più dietro a sua bellezza, poetando, / come a l'ultimo suo ciascuno *artista*»; *Par.* XXX 31-33).

⁷² Sul nesso *teologia-arte* nella *Commedia*, qui accennato, si veda anche il contributo di Susanna Barrella in questo volume.

CHRISTIAN MOEVS

L'AMORE TRIFORME: I SETTE PECCATI CAPITALI E LA STRUTTURA DELLA *COMMEDIA* DI DANTE

Nel 1965, Charles Singleton scoprì uno schema simmetrico al centro della *Commedia* basato sulla formula «3 + 1 + 3». Egli osservò che il canto mediano della cantica centrale, *Purgatorio* XVII, ha 139 versi, mentre i tre canti che lo precedono e seguono (cioè canti XIV, XV, XVI e XVIII, XIX, XX) hanno 145, 145 e 151 versi ciascuno, in un modello irradiante verso l'esterno (151-145-145-139-145-145-151). Sommando il numero 151 (che è un numero primo) si ha 7, di modo che i sette canti incentrati su *Purgatorio* XVII sono delimitati dal numero 7. Inoltre, Singleton notò che questi sette canti, da *Purgatorio* XIV a *Purgatorio* XX, trattano tutti del tema fondamentale dell'amore e del libero arbitrio, particolarmente della contrapposizione tra il desiderio egoistico di beni terreni che non possono essere condivisi (con lo sguardo rivolto in basso, verso la terra) e l'amore disinteressato per il bene infinitamente divisibile che è Dio (con lo sguardo rivolto in alto, verso le stelle), che è poi la contrapposizione al centro dell'intera *Commedia*. Singleton aveva anche notato che se si contano 25 terzine a partire dall'inizio e dalla fine di *Purgatorio* XVII, s'incontrano le uniche due occorrenze nella *Commedia* della frase «libero arbitrio» che a loro volta aprono e chiudono i grandi interventi centrali della *Commedia* sul libero arbitrio e sul suo rapporto con l'amore, a partire dall'inizio del discorso di Marco Lombardo sul libero arbitrio (*Purg.* XVI 71), fino alla fine della lunga "spiegazione" dell'amore di Virgilio (*Purg.* XVIII 74; tra l'altro, sommando il 2 e il 5 delle 25 terzine si ha ancora un altro 7). Il libero arbitrio è forse il concetto morale principale della *Commedia*: esso è il principio fondante

dei concetti di peccato e di virtù, di colpa e di merito, che sono alla base della struttura della *Commedia*.¹

Dal momento che *Purgatorio* XVII ha un numero dispari di versi, ha quindi anche un verso centrale: il verso 70 (di nuovo un 7), che (almeno da un punto di vista) segna il centro esatto o il perno di tutta la *Commedia*. Cosa avviene al verso 70 di *Purgatorio* XVII? Il sole è tramontato e Dante e Virgilio sono appena arrivati nella cornice centrale della montagna del Purgatorio, la cornice dell'indolenza o dell'accidia. Da questo punto e fino alla fine del canto, Virgilio spiega come la struttura morale del Purgatorio si basi sulla legge fondamentale dell'amore. Egli infatti stabilisce il principio che ogni peccato e virtù sono fondati nell'amore, nella natura e negli oggetti del desiderio umano:

«[...] esser convene
amor sementa in voi d'ogne virtute
e d'ogne operazion che merta pene». (*Purg.* XVII 103-105)

Come vedremo, il discorso di Virgilio spiega come ciascuno dei sette vizi capitali che viene purificato o espiato nelle sette cornici del Purgatorio – rispettivamente superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria – non è altro che una devianza o un ostacolo all'infinito potenziale dell'amore, un potenziale che

¹ C. SINGLETON, *The Poet's Number at the Center*, in «Modern Language Notes», 80 (1965), pp. 1-10. La tesi di Singleton venne respinta da R. PEGIS, *Numerology and Probability in Dante*, in «Mediaeval Studies», 29 (1967), pp. 370-373, difesa da J. LOGAN, *The Poet's Central Numbers*, in «Modern Language Notes», 86 (1971), pp. 95-98, e sostenuta ancora a lungo da F. TURELLI, *Sequenze simmetriche nelle lunghezze dei Canti di ogni Cantica della «Commedia». Volute o accidentali?*, in «L'Alighieri», XLIII, n.s. 20 (2002), pp. 23-39. Turelli rilevò che un'altra sequenza simmetrica di sette canti (notata anche da Pegis) incentrata su *Purgatorio* VI delimita con precisione l'Antipurgatorio. Per una lucida presentazione della questione, vedi il commento di R. Hollander a *Purg.* XVII 133-139, nel Princeton Dante Project (<http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>), consultato il 20 Dicembre 2012). Sia Logan che R. AMBROSINI, *Sul messianismo di Dante: A proposito del canto XVII del «Paradiso»*, in «L'Alighieri», XLII, n.s. 18 (2001), pp. 75-98, rintracciano collegamenti numerologici tra *Purgatorio* XVII e il canto centrale del *Paradiso*, *Paradiso* XVII, in cui Dante (con Cacciaguیدا) rivela il significato messianico della *Commedia*. La discussione, naturalmente, presuppone che l'addizione con cifre numeriche fosse possibile ai tempi di Dante, quando i numeri arabi non erano ancora universalmente in uso. Ringrazio la Baylor University per l'opportunità di sviluppare ulteriormente questo saggio in un seminario "Honors College" nel 2012, e Demetrio S. Yocum per la sua traduzione. Il saggio apparirà in inglese in un volume curato da John C. Barnes e Daragh O'Connell, *Dante and the Seven Deadly Sins* (Dublin, Four Courts Press, 2014).

si recupera attraverso la penitenza e la virtù correttiva praticata in ogni cornice. Le strutture numerologiche riscontrate da Singleton possono servire a sottolineare la centralità della cornice dell'indolenza o dell'accidia tra i sette vizi cardinali come la piattaforma da cui Virgilio lancia il suo discorso, ancora una volta rivelando una struttura basata sulla formula del «3 + 1 + 3».

Prima di procedere, sarà utile tracciare una breve storia di questi sette vizi capitali che si trovano al centro dell'universo morale di Dante. Noi comunemente li chiamiamo i sette peccati capitali, ma dobbiamo ricordarci che nel Medioevo non erano in realtà peccati, non erano necessariamente mortali, e non erano sempre sette.² Molte civiltà del mondo antico avevano compilato degli elenchi di peccati. Un primo concetto di sette peccati principali potrebbe essere rintracciato nelle religioni ellenistiche e gnostiche, nelle classificazioni stoiche dei vizi, negli antichi commentari ebraici su testi biblici, e nelle teorie neoplatoniche. Il numero sette non è casuale: è un numero simbolico e sacro in molte religioni e culture, come evidente anche nella tradizione occidentale, ad esempio, dove abbiamo i sette giorni della settimana, i sette pianeti, e i sette giorni della creazione. Nella tradizione platonica il numero sette è la "somma" del mondo, il numero dell'anima del mondo, in quanto somma del numero quattro, corrispondente al mondo fisico, con il numero tre che corrisponde a quello spirituale (occorrono quattro punti nello spazio per creare tre dimensioni, e tre punti per generare due dimensioni). Cicerone diceva che il numero sette è «il fulcro di quasi tutto», un fulcro che la tradizione patristica ha associato allo Spirito Santo. Innanzitutto, sette è il numero che corrisponde all'uomo, come Macrobio spiegava nel V secolo.

² Per la breve esposizione dei vizi che segue, sono in debito soprattutto con M.W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins; an Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, Michigan State College Press, 1952; e anche con C. CASAGRANDE e S. VECCHIO, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000; S. WENZEL, *The Sin of Sloth; Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967; L.K. LITTLE, *Pride Goes Before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom*, in «American Historical Review», 76/1 (1971), pp. 16-59; S. WENZEL, *The Seven Deadly Sins: Some Problems of Research*, in «Speculum: A Journal of Medieval Studies», 43/1 (1968), pp. 1-22; R. NEWHAUSER, *The Treatises on Vices and Virtues in Latin and the Vernacular*, Turnhout, Brepols, 1993; *The Seven Deadly Sins: from Communities to Individuals*, a cura di R. Newhauser, Leiden, Brill, 2007.

Agostino e una lunga tradizione patristica erano dello stesso parere, perché l'uomo unisce i quattro elementi della materia (il corpo), con le tre facoltà dello spirito o dell'anima: l'intelletto, la volontà e la memoria. Il numero sette rappresenta quindi il nesso tra il materiale e lo spirituale. Nella tradizione cristiana esso indica l'umano come ponte tra il Creatore e la creazione, il culmine del lavoro della creazione "sospeso", come pure al centro della *Commedia* di Dante, tra i sette vizi e le sette virtù corrispondenti, attirato in giù verso la materia o di nuovo verso la propria fonte in Dio.³

L'elenco dei sette vizi capitali di Dante può essere fatto risalire a Evagrio Pontico, un monaco asceta che visse nel deserto in prossimità di Alessandria alla fine del IV secolo. Evagrio elencò le otto tentazioni che minacciano gli eremiti: la gola, la lussuria, l'avarizia, la tristezza, l'ira, l'accidia (o torpore spirituale), la vanagloria e l'orgoglio. (Nei testi esegetici i numeri sette e otto sono spesso collegati, e forse anche nel subconscio.) L'allievo di Evagrio, il monaco Giovanni Cassiano, a sua volta creò una teoria partendo da questo elenco (secondo cui ogni vizio dà origine al successivo in base a un principio di relazione), fece corrispondere a ogni vizio un principio di virtù, definì la superbia come radice di tutti i peccati (come afferma la Bibbia, Eccli 10, 13) – un vizio così riprovevole da non opporsi a nessuna virtù in particolare ma soltanto a Dio stesso – e infine dimostrò come da questi otto nascano ulteriori peccati. Intorno al 600, nei *Moralia in Iob*, papa Gregorio Magno riordinò l'elenco, aggiunse l'invidia, unì l'accidia e la *tristitia*, chiamò tutte queste tentazioni più correttamente vizi, e spiegò come la superbia non fosse davvero un vizio in quanto è la radice di tutti gli altri. In tal modo si aveva la superbia insieme a sette vizi capitali (*septem principalia vitia*). Gregorio

³ Tra le fonti rilevanti per la numerologia medievale ricordiamo qui di seguito: MACROBIO (e CICE-RONE), *Commentary on the Dream of Scipio*, trad. W.H. Stahl, ristampa, 1952, New York, Columbia University Press, 1990, specialmente I vi 1-3, I vi 18-21; SANT'AGOSTINO, *On Christian Doctrine*, trad. di D.W. Robertson, Jr., New York, Macmillan, Library of Liberal Arts, 1958, II xvi 25; ISIDORO DI SIVIGLIA, *Le Livre Des Nombres (Liber Numerorum)*, traduction et commentaire par J.-Y. Guillaumin, Parigi, Belles Lettres, 2005; UGO DI SAN VITTORE, *De Numeris Mysticis Sacrae Scripturae*, capitolo 15 del *De Scripturis et Scriptoribus Sacris*, in *PL*, 175, coll. 22-23; MARTIANUS CAPELLA, *The Marriage of Philology and Mercury*, vol. 2 di *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, trad. W.H. Stahl e R. Johnson, New York, Columbia University Press, 1977; si veda inoltre J.R. GONZÁLEZ, *El número como símbolo en la Edad Media latina*, in «Stylos», 9/1 (2000), pp. 89-118.

s'indirizzava ancora ai monaci, ma la popolarità dei *Moralia* contribuì a diffondere il concetto al di là del contesto monastico, rendendolo in effetti universale. Ben presto la superbia venne unita alla vanagloria, il primo vizio nell'elenco di Gregorio, per ottenere un totale di sette vizi. Leggermente riorganizzata da Pietro Lombardo intorno al 1150, arriviamo alla lista medievale normativa, che poi è la stessa di Dante: superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria. Si noti come questo elenco inizi con la superbia, trovi il suo perno (per così dire) nell'accidia, e termini con la lussuria.

Vale la pena a questo punto soffermarci brevemente su quest'elenco.⁴

1) Come abbiamo detto, questo è un elenco di vizi, non di peccati. I peccati sono delle azioni; i vizi sono delle abitudini o delle tendenze caratteriali che possono essere riabilite o corrette. Un "peccato mortale" è un peccato che porta alla dannazione, la "seconda morte" o morte dell'anima; un vizio capitale (o cardinale, principale) è una tendenza che dà luogo ad altri vizi, e a particolari azioni o peccati, ma non è necessariamente un peccato mortale in sé. Questa è esattamente la distinzione che Dante fa: nell'*Inferno* sono puniti peccati specifici (cioè azioni), mentre i sette vizi (le tendenze dell'anima) vengono purificate nel *Purgatorio* (soltanto i redenti possono intraprendere questo cammino di purificazione). La tradizione dei vizi capitali, originariamente distinta da quella dei peccati mortali, si fonde con essa solo nei secoli XV e XVI, forse in seguito alla pratica di ordinare peccati specifici sulla base dei vizi capitali (non c'erano elenchi normativi di peccati mortali) nei manuali penitenziali. Il termine "peccato mortale" è usato raramente per i vizi capitali prima del XIV secolo.

2) Non vi è alcuna tradizione analoga di sette virtù cardinali. O meglio, l'elenco delle sette virtù cardinali emerse indipendentemente da quello dei sette vizi. Si tratta di un elenco *ad hoc*, creato nel XII secolo sommando le tre virtù cristiane fondamentali o "teologiche," e cioè fede, speranza e carità, con le quattro virtù classiche platoniche (prudenza, fortezza, giustizia e temperanza), che erano state tramandate da Cicerone e definite "cardinali" da sant'Ambrogio. Essendo i

⁴ Di nuovo, per queste osservazioni, sono soprattutto in debito con M. BLOOMFIELD, *Seven Deadly Sins*, cit.

due gruppi delle virtù cardinali e dei vizi cardinali distinti, ogni tentativo di collegarli fu vano. Pertanto, molti altri elenchi di virtù furono ideati per contrastare i vizi cardinali; come *remedia* dei vizi, furono chiamate «virtù correttive». Divenne persino normale elaborare tali elenchi corrispondenti di settenari o *septenae*. Nel XII secolo, ad esempio, Ugo di San Vittore individuò cinque settenari nella Sacre Scritture, anche se non approfondì tutte le corrispondenze: sette vizi capitali, sette petizioni nella preghiera del Signore, sette doni dello Spirito Santo, sette virtù e sette corrispondenti benedizioni nelle beatitudini.⁵ Ciò che ci interessa è che se cerchiamo di appaiare i vizi con le virtù nella *Commedia*, dobbiamo farlo con le virtù correttive, e non quelle cardinali.

3) La tradizione dei sette vizi capitali non ha un grande spessore teologico. In altri termini, non suscitò un pensiero teorico particolarmente profondo in quanto non era fondata nella rivelazione o nella filosofia. Vi furono tuttavia vari tentativi di sistematizzazione dei vizi. Ad esempio, nel secolo VIII Alcuino abbinò i sette vizi con i tre poteri o i tre appetiti dell'anima (concupiscente, irascibile e razionale) della tradizione platonico-aristotelica. Tale associazione avrà una lunga storia fino ai giorni nostri, e anche Dante avrebbe potuto averla presente. San Tommaso d'Aquino non considera teologicamente importanti né i sette vizi capitali né il loro ordine, ma li vede come cause finali, e non efficienti, del peccato, cioè come vizi che orientano l'anima lontano dal suo vero bene ultimo e verso un bene apparente o inferiore come fine in sé. Anche Dante li interpreta allo stesso modo. San Bonaventura definisce i sette vizi in termini di amore deviato, un'idea fondamentale anche in Dante, e li oppone ai sette doni dello Spirito Santo (sapienza, intelletto, conoscenza, consiglio, forza, pietà e timore del Signore).

4) Anche se i sette vizi capitali non ebbero un ruolo rilevante nella teologia cattolica, diventarono molto importanti nell'immaginario popolare, nella vita quotidiana e nella storia intellettuale. Essi assunsero un'enorme importanza nel XIII secolo, il secolo di Dante, soprattutto nella letteratura volgare. Ciò fu il risultato di molti fattori convergenti: l'ascesa degli ordini predicatori più importanti,

⁵ UGO DI SAN VITTORE, *De Quinque septenis seu Septenariis* (Sulle cinque «septenae» o settenari, in *PL*, CLXXV, coll. 405-414).

la confessione regolare (che divenne obbligatoria con il IV Concilio Lateranense, nel 1215), un grande sviluppo della letteratura omiletica e degli *exempla*, nonché la diffusione dei manuali di penitenza strutturati in base ai vizi principali. Infatti, in alcune zone ai sacerdoti era richiesto di istruire i fedeli sui sette *capitalia peccata*. Altri cambiamenti si accompagnarono a questa diffusione. E così, mentre la superbia era sempre stata il vizio principale, l'avarizia assunse maggiore importanza con l'ascesa della nuova cultura mercantile (san Paolo aveva detto nella prima lettera a Timoteo [6, 10] che l'avarizia era il primo e l'origine di tutti i peccati).⁶ Questo sviluppo si riflette nella *Commedia* con l'insistenza sulla *cupidigia* (avidità, avarizia) come il flagello o *lupa* che governa il mondo. A poco a poco, il significato particolare di accidia (torpore, aridità spirituale) si perse, per diventare pigrizia nello svolgimento del proprio dovere verso Dio, per poi denotare semplicemente pigrizia o indolenza. Tuttavia, come sostengo nelle pagine che seguono, Dante è pienamente consapevole del significato originario e persistente del termine.

5) Nonostante il loro utilizzo nei manuali penitenziali e confessionali, i vizi cardinali sono troppo astratti per fungere da principi ordinatori di peccati specifici o di azioni. Si può associare un particolare peccato con vari vizi, e ogni vizio con diversi tipi di peccato. Questo punto è importante per qualsiasi tentativo di stabilire una mappa dei vizi nell'*Inferno* di Dante, che è necessariamente retto da peccati, cioè particolari atti in pensiero, parole e opere di cui non ci si è pentiti.

Il culmine e la più perfetta espressione concreta della tradizione dei sette vizi capitali del medioevo è la *Commedia* di Dante. Come abbiamo visto, i vizi rappresentano il principio strutturale del *Purgatorio*, la cantica centrale del poema. Il *Purgatorio* di Dante è suddiviso in sette cornici d'una montagna, cui fanno da cornice un "Antipurgatorio" alla base, per i pigri a pentirsi (e che devono ora aspettare per iniziare il cammino di purificazione), e il Paradiso terrestre in cima, che rappresenta a sua volta il proposito di purificazione e la riconquistata condizione umana primordiale. A ogni cornice del *Purgatorio* corrisponde un vizio cardinale, nell'ordine gregoriano che abbiamo visto, secondo un ordine decrescente di gravità, cominciando con l'orgoglio in basso e terminando con la lussuria in

⁶ Su questa evoluzione si veda in particolare, L.K. LITTLE, *Pride Goes Before Avarice*, cit.

alto. Nell'entrare in Purgatorio, sulla fronte del pellegrino Dante vengono incise sette "P", che sta per *peccatum*, usato nel senso generico di vizio; una "P" viene cancellata appena Dante esce da una cornice. L'espiazione in ogni cornice avviene tramite un tormento purgatoriale che serve a correggere il vizio; esempi di virtù opposti al vizio in questione (il primo sempre preso dalla vita di Maria); esempi del vizio punito; una beatitudine conclusiva, che accompagna la rimozione di una "P", e che rimanda di nuovo a una virtù opposta al vizio in questione. Le virtù indicate dagli *exempla* e dalle beatitudini (e, indirettamente, dai tormenti) possono essere intese come virtù correttive dei vizi. Così anche la struttura morale del Purgatorio di Dante si basa su settenari corrispondenti.⁷

Abbiamo anche visto che al centro del Purgatorio, nella cornice centrale dell'accidia, quindi nel cuore della *Commedia* intera, e incorniciato ed evidenziato da rimandi al numero sette, Dante fa che Virgilio fornisca un principio di base per l'organizzazione dei sette vizi cardinali. L'amore, spiega Virgilio, è il principio fondamentale sia del Creatore che della creazione:

«Né creator né creatura mai»,
cominciò el, «figliuol, fu senza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.

Lo naturale è sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.

Mentre ch'elli è nel primo ben diretto,
e ne' secondi sé stesso misura,
esser non può cagion di mal diletto;

ma quando al mal si torce, o con più cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra 'l fattore adovra sua fattura.

⁷ La struttura fondata sul numero sette è elegantemente illustrata in un saggio (con relativa tabella) di E. MOORE, *Unity and Symmetry of Design in the «Purgatorio»*, in ID., *Studies in Dante: Second Series*, Oxford, Clarendon Press, 1899, (ristampa New York, Haskell House, 1968), pp. 246-269. Si veda anche V.S. BENFELL III, «*Blessed Are They That Hunger After Justice*»: *From Vice to Beatitude in Dante's «Purgatorio»*, in *The Seven Deadly Sins: From Communities to Individuals*, cit., pp. 185-206.

Quinci comprender puoi ch'esser convene
amor sementa in voi d'ogne virtute
e d'ogne operation che merta pene». (*Purg.* XVII 91-105)

Tutto nel cosmo di Dante incarna ed esprime amore, perché il Creatore, il principio di tutta la realtà, è amore. L'amore è il principio che ordina l'intero universo e che governa ogni azione, cambiamento e movimento nel mondo. Qualsiasi scopo d'azione, cambiamento o desiderio è quindi in un certo senso un oggetto d'amore, e in creature coscienti un bene percepito. La maggior parte delle cose non sceglie il bene che persegue; piuttosto, è implicito nelle loro tendenze o inclinazioni naturali. Così il fuoco cerca sempre di salire verso il suo luogo naturale, sotto il Cielo della Luna, l'acqua scorre verso il basso, gli animali sono guidati dai loro sensi per cercare il piacere ed evitare il dolore. Anche gli esseri umani sono animati da un amore naturale che li fa agire e muovere. Questa spinta interiore è per definizione sempre orientata verso la più grande felicità possibile per loro, cioè al compimento o piena espressione della loro natura, oltre cui non hanno più nulla da desiderare o raggiungere. Quest'amore o desiderio naturale che definisce in sé un bene è implicito in ogni essere finito, e non può fallire; come qualsiasi altro elemento nella creazione, gli esseri umani non sono liberi di volere il bene. Ma grazie alla loro coscienza o intelligenza (la loro consapevolezza di sé), gli esseri umani sono in grado di identificare innumerevoli beni, innumerevoli oggetti del desiderio e dell'azione; possono anche concepire il bene in sé come fine ultimo d'ogni desiderio. Questo potere d'identificare i beni o gli scopi dell'azione è l'amore elettivo, derivante dall'anima razionale (intellettuale). Così gli esseri umani sono costantemente intenti a stabilire percorsi nel cercare di soddisfare o esprimere pienamente la loro natura e trovare la felicità. Tuttavia (adottando la visione medievale dell'agire umano di Dante), se gli esseri umani non capiscono il vasto o persino infinito potenziale della loro natura, e che come esseri coscienti sono partecipi del principio fondante di ogni realtà, che possono quindi comprendere tutto lo spazio e il tempo all'interno del loro essere e sperimentare se stessi come completamente liberi, non soggetti a nessuna cosa creata – se non capiscono tutto questo, allora avranno un senso limitato o distorto del loro bene ultimo, di ciò che il loro amore naturale o desiderio è, in fin dei

conti, alla ricerca. In tal caso, essi perseguiranno beni limitati come se fossero il compimento o l'espressione ultima della loro natura, piuttosto che per quello che realmente sono (fini secondari legati alle dimensioni limitate o fisiche della loro essenza), o possono addirittura completamente sbagliare nell'identificare il loro bene, e cercare la felicità in oggetti che in realtà danneggiano sé stessi e gli altri. Questo "sottovalutarsi" in vari modi è il vero peccato; e così ogni peccato nasce dall'amore "mal diretto", come dice Virgilio. Scelte e azioni creano abitudini, tendenze caratteriali, che costituiscono vizi e virtù. Guarire il vizio, che è lo scopo del Purgatorio, significa reindirizzare il nostro amore e la nostra comprensione verso il vero bene ultimo e al contempo guidare correttamente la nostra valutazione e la ricerca di tutti gli altri beni, al fine di realizzare il pieno potenziale della nostra natura di esseri coscienti incarnati che uniscono il finito all'infinito, il mondo fisico e il suo principio, che è pura coscienza.⁸

Virgilio spiega che il nostro amore elettivo erra in tre modi:

1) Il primo è l'identificare come bene un oggetto che in realtà è un male, quindi si persegue deliberatamente un danno. Abbiamo visto che non si può, per definizione, odiare il proprio essere, o l'essere illimitato (la coscienza o consapevolezza pura), che è l'essere del nostro essere, e quindi l'ispiratore interiore e scopo del nostro agire:

«Or, perché mai non si può da la salute
 amor del suo subietto volger viso,
 da l'odio proprio son le cose tute;
 E perché intender non si può diviso,
 e per sé stante, alcuno esser dal primo,
 da quello odiare ogni effetto è deciso». (*Purg.* XVII 106-111)

⁸ Un resoconto, breve e lucido, delle premesse filosofico-morali del Purgatorio si può trovare in R. MCINERNY, *Dante and the Blessed Virgin*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010, pp. 38-47.

In altre parole, il nostro scopo d'azione più profondo, qualsiasi esso appaia nella nostra mente, rimane per definizione la nostra intrinseca ricerca del nostro bene ultimo, la conservazione o l'espansione del nostro essere, l'esperienza della nostra natura illimitata e della nostra libertà. (Si potrebbe pensare che il suicidio o la bestemmia siano un modo per realizzarle, ma nel tentativo di aggredire noi stessi o Dio, stiamo in realtà aggredendo, o cerchiamo di liberarci da, un'immagine falsa, limitata, soffocante, un fantasma che noi abbiamo creato di noi stessi o di Dio, dopo aver perso di vista la nostra vera natura e l'essere del nostro essere, attraverso una profonda auto-alienazione.) Pertanto, il vero male (o danno) che amiamo è sempre quello rivolto a un altro essere finito reale. Anzi, si potrebbe dire che l'essenza dell'odio o del male è concepire il bene d'un altro come in competizione con il proprio in un gioco perdente. Si tratta di concepire ciò che realmente può essere diverso da noi (un altro essere finito) come minaccia per il nostro stesso essere. Questo di nuovo significa avere una concezione erronea di sé, in quanto limitata solo all'esistenza corporea o a un ego, o un senso di sé, limitato e vulnerabile. Virgilio spiega che questo amore per il male del nostro prossimo, o amore snaturato, costituisce il primo dei tre regni del Purgatorio, dando origine ai tre vizi inferiori della superbia, dell'invidia, e dell'ira vendicativa:

«Resta, se dividendo bene stimo,
che 'l mal che s'ama è del prossimo; ed esso
amor nasce in tre modi in vostro limo.

È chi, per esser suo vicin soppresso,
spera eccellenza, e sol per questo brama
ch'el sia di sua grandezza in basso messo;

è chi podere, grazia, onore e fama
teme di perder perch'altri sormonti,
onde s'attrista sì che che 'l contrario ama;

ed è chi per ingiuria par ch'aonti,
sì che si fa de la vendetta ghiotto,
e tal convien che 'l male altrui impronti.

Questo triforme amor qua giù di sotto
si piange [...]. (*Purg.* XVII 112-125)

La superbia implicitamente desidera il male degli altri al fine di stabilire per contro la propria superiorità; l'invidia cerca il male degli altri perché percepisce il loro bene come propria perdita; l'ira cerca di danneggiare gli altri per vendicarsi di un torto reale o immaginario. La superbia mira in ultima analisi ad esaltare un sé limitato sopra tutti gli altri; l'invidia non può sopportare la felicità degli altri; l'ira (vendicativa) si concentra sulla difesa di un sé limitato contro gli altri. In ciascun caso gli altri – la loro stessa esistenza, il loro successo, o le loro azioni – sono visti come minaccia per la propria persona, e si cerca di rafforzare il proprio senso di sé – di solito percepito come limitato e fragile – eliminando quella minaccia immaginaria. Naturalmente questi vizi creano conflitti e discordie, e indeboliscono la comunità, la giustizia, e l'ordine sociale. Ciascuno inoltre ha una dimensione intellettuale, un cercare il proprio tornaconto basato su un concetto del sé e del suo rapporto con gli altri: solo creature razionali possono essere malvagie, volendo il male in sé stesso. Il concetto del sé e dell'altro che genera questi vizi si basa su realtà effimere e materiali, su ciò che non può essere condiviso, nel senso che se una persona ha di più, un altro deve avere di meno.

Gli altri due modi in cui l'amore umano erra sono meno dannosi. I beni che cercano sono sì dei beni, ma il loro perseguimento è disordinato:

«Ciascun confusamente un bene apprende
nel qual si queti l'animo, e disira;
per che di giugner lui ciascun contende.

Se lento amore a lui veder vi tira
o a lui acquistar, questa cornice,
dopo giusto penter, ve ne martira.

Altro ben è che non fa l'uom felice;
non è felicità, non è la buona
essenza, d'ogne ben frutto e radice.

L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
di sovr'a noi si piange per tre cerchi;
ma come tripartito si ragiona,

tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi». (*Purg.* XVII 127-139)

Il secondo modo in cui l'amore elettivo erra è quello di perseguire senza entusiasmo il bene ultimo in cui l'anima può trovare riposo e appagamento. Questo corrisponde all'accidia (Dante lo chiama in tal modo in *Purg.* XVIII 132). Si tratta di torpore spirituale, o più in generale d'indolenza, ed è espiato nella cornice centrale del Purgatorio, quella in cui Virgilio offre la sua spiegazione. L'accidia è il vizio più tipicamente monastico; come abbiamo visto, nasce tra gli eremiti del deserto egiziano, è confermato da Evagrio, e sarà diffuso tra i laici solo nel tredicesimo secolo. Infatti, l'immagine dell'accidia usata da Dante su questa cornice è quella d'un abate. In greco *acedia* significa mancanza di cura, negligenza. Si tratta di una sorta di svogliatezza, sconforto, o irrequietezza, che mina la propria vocazione spirituale e la propria disciplina, attirando la mente lontano dalla costante contemplazione di Dio. Nei casi più gravi, può diventare un'avversione per il proprio bene spirituale vero e ultimo. Quindi serve come una sorta di perno, attorno al quale si dispera del vero scopo della vita umana, e si è inclini invece a ripiegare sulla ricerca di beni effimeri, in una corsa esasperata e inutile per soddisfare la propria sete innata per l'infinito. È in questo senso il fondamento dei tre vizi sovrastanti. Per Dante, l'accidia serve come linea di demarcazione che separa i vizi inferiori da quelli superiori, in cui ci si allontana dai vizi intellettuali di malizia per volgersi al bene, ma invece di lottare per ottenerlo, si rimane invece asserviti ai vizi corporali causati dalla debolezza dei sensi. Si può quindi situare l'accidia tra mente e corpo: è un'avversione spirituale (non solo pigrizia fisica), ma che ha un legame con il corpo, con il peso della carne e dei suoi desideri. Per gli scolastici, l'accidia occupa una posizione importante: si tratta di un vizio teologico, fondato sul rapporto diretto con Dio, e che di solito è contrario alla carità, la più alta e più completa virtù teologale. Anche Dante lo colloca al centro della *Commedia*, dove viene fissato anche l'ordine morale del cosmo.⁹

⁹ Per l'accidia si veda in particolare, S. WENZEL, *Sin of Sloth*, cit.; anche A. CIOTTI, *Acedia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984²; R. KUHN, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976; G. MURESU, *L'accidia e l'orgia d'amore* («*Purg.* XVIII») e ID., *Qui lugent...* («*Purg.* XIX, 50-51): *Una beatitudine contro l'accidia*, entrambi in ID., *L'orgia d'amore: Saggi di semantica dantesca, quarta serie*, Roma, Bulzoni, 2008, rispettivamente alle pp. 125-185 e 187-194.

Il terzo modo in cui l'amore umano erra consiste nel desiderare troppo i beni finiti, come fini a sé stessi, in luogo del vero bene ultimo implicito nella nostra natura. Si noti che Virgilio definisce questi beni relativi per quello che non sono: non rendono felici, non costituiscono la felicità e non sono l'essenza del bene, che è la fonte e il fine di tutti i beni. Eppure sono sempre dei beni, essenziali per gli esseri umani per progredire nel mondo come esseri incarnati; sono riflessi finiti del bene ultimo da cui il cosmo scaturisce. Questi tre vizi superiori sono i vizi corporali, fondati su appetiti o bisogni fisici e sull'appetito concupiscente: l'avarizia è vivere per le cose, la gola è vivere per il cibo, la lussuria è vivere per il sesso. Questi tre vizi delle cornici superiori del Purgatorio non recano necessariamente danno al prossimo, ma si traducono in un danno per sé stessi.

Vale la pena a questo punto fare alcune osservazioni su quest'analisi tripartita dei sette vizi capitali.

1) Virgilio ha esplicitamente raggruppato i vizi in una struttura basata sulla formula del «3 + 1 + 3»: tre vizi di malizia contro il prossimo (o perseguimento razionale del male), seguiti dall'accidia in posizione centrale (o ricerca negligente del proprio bene ultimo), seguita a sua volta dai tre vizi dell'incontinenza fisica (ricerca smodata di effimeri piaceri corporei). La formula del «3 + 1 + 3» è evidenziata non solo dalle strutture rinvenute da Singleton, ma dalla progressione stessa del pellegrino: Dante e Virgilio passano attraverso le prime tre cornici in un giorno, trascorrono una notte nella cornice dell'accidia, e attraversano le restanti tre cornici superiori in un giorno.¹⁰

2) Anche se Dante non lo spiega da nessuna parte, ci potrebbe essere una certa corrispondenza tra questa struttura tripartita e i tre appetiti dell'anima nella

¹⁰ Strutture analoghe a questa tripartita si possono trovare in Guglielmo Peraldo, *Summa de vitiis et virtutibus*, del 1250 circa, disponibile in sette edizioni stampate; ad esempio, G. PERALDUS, *Summa virtutum ac vitiorum* ([Paris], Venundantur Parisius a Ioanne petit in vico diui Iacobi sub signo Liliij aurei, [1519?]); un gruppo di studiosi tra cui R. Newhauser e S. Wenzel sta preparando l'edizione critica e una traduzione del testo, parzialmente consultabile presso il sito "The Peraldus Project" (<http://www.unc.edu/~swenzel/peraldus.html> [consultato il 23 dicembre, 2012]; si veda inoltre la descrizione a: <http://www.public.asu.edu/~rnewhaus/peraldus/> [consultato il 23 dicembre, 2012]). Per un possibile legame con Dante, si veda S. WENZEL, *Dante's Rationale for the Seven Deadly Sins* («Purgatorio» XVII), in «Modern Language Review» 60 (1965), pp. 528-533; S. WENZEL, *Seven Deadly Sins*, cit., 19-21, e *Sin of Sloth*, cit., 129-30; F. MANCINI, *Un'auctoritas di Dante*, in «Studi danteschi», 45 (1968), pp. 95-119.

tradizione aristotelico-scolastica. L'appetito intellettuale, o volontà, appartiene alla dimensione razionale dell'anima umana, e corrisponde soprattutto ai vizi della superbia e dell'invidia, che non richiedono l'uso del corpo, ma forse anche al tipo d'ira descritta da Virgilio, dal momento che è vendicativa e maligna. La volontà governerebbe quindi i primi tre vizi. La facoltà sensibile dell'anima, con sede nel corpo, nelle passioni, e nei sensi, dà luogo all'appetito concupiscente, che persegue effimeri beni corporei, dando origine quindi ai tre vizi superiori d'incontinenza: l'avarizia, la gola e la lussuria. Inoltre, essa genera l'appetito irascibile, che sottostà all'appetito concupiscente perseguendo (o evitando) obiettivi difficili o indesiderati in vista di beni maggiori, tramite le passioni dello zelo, della rabbia, del coraggio, della speranza, della disperazione e della paura. Pur avendo dimora nel corpo e nelle passioni, l'appetito irascibile ha anche una dimensione intellettuale, perché utilizza la ragione per giudicare e perseguire i suoi obiettivi. Quest'appetito potrebbe corrispondere alla cornice centrale dell'accidia, della disperazione, o della depressione (il fallimento della speranza e dello zelo) rispetto al più arduo conseguimento del bene ultimo, e coinciderebbe anche con il vizio dell'ira vendicativa. Quindi anche in termini dei tre appetiti, si rafforza (almeno in linee generali) la struttura del «3 + 1 + 3», con la sequenza intellettuale, irascibile e concupiscente.¹¹

3) Si potrebbe affermare che la struttura di base del Purgatorio inizi con tre vizi orientati verso la malizia o la frode, vizi cioè che cercano di distruggere gli

¹¹ Marc Cogan e T.K. Seung (Swing) costruiscono dei sistemi elaborati che identificano il principio unificante di fondo della *Commedia* nei tre appetiti (Cogan) o nelle tre potenze dell'anima (Seung), piuttosto che nelle finalità o negli oggetti dell'amore, come fa Virgilio in *Purgatorio* XVII (e come è più tipico in tassonomie morali medievali). Pur essendo ricchi di preziosi dettagli e approfondimenti (ad esempio, il lavoro di Cogan è fondamentale per la discussione degli appetiti e la loro relazione con l'Inferno), entrambi i sistemi appaiono eccessivamente complessi e astrusi. Si veda M. COGAN, *The Design in the Wax*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1999; T.K. SEUNG, *The Fragile Leaves of the Sybil*, Westminster, Maryland, Newman Press, 1962, e ID., *The Metaphysics of the «Commedia»*, in *The «Divine Comedy» and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, Acta of the International Dante Symposium, 1983, Hunter College, New York, a cura di G. Di Scipio e A. Scaglione, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988, pp. 181-222; il sistema di Seung è stato riproposto in J. HEDE, *Reading Dante: The Pursuit of Meaning*, Lanham, Lexington Books, 2007. Si veda inoltre W. READE, *The Moral System of Dante's «Inferno»*, Oxford, Clarendon Press, 1909, (ristampa Port Washington, NY, Kennikat Press, 1969), e C.A. TRYPANIS, *Dante and a Byzantine Treatise on Virtues and Vices*, in «Medium Aevum» 19 (1950), pp. 43-49.

altri minando così la comunità umana e la giustizia. Quando questi vizi sono purificati, l'anima può ri-orientarsi verso il suo vero bene ultimo al centro del Purgatorio attraverso l'espiazione dell'accidia, cioè l'indolenza o la disperazione nel raggiungimento di tale obiettivo. Quindi le tre cornici superiori purificano i vizi che altrimenti distoglierebbero dall'amore per quel bene ultimo, moderando e regolando il perseguimento di beni finiti rispetto al vero scopo della vita umana. Il risultato finale è un armonioso equilibrio tra intelligenza, desiderio, e corpo; un essere umano che può vivere liberamente, rettamente e in pace nel mondo e nella società, con i tre appetiti, intellettuale, irascibile e concupiscente, temprati e regolati per orientare sempre verso il proprio fine ultimo. E tutto ciò alla fine è per ritornare nel Paradiso terrestre, anzi per oltrepassarlo, e dirigersi verso il Paradiso.

La domanda allora è: può questo profondo e semplice principio della struttura triadica, messo così in evidenza al centro della *Commedia* governare l'intero poema? Può questo sette tripartito, ovvero il «3 + 1 + 3» dell'analisi dell'amore umano, sottendere anche l'*Inferno* e il *Paradiso*? Dopo tutto, Virgilio dichiara che tutti i meriti e le colpe si basano su come amiamo (*Purg.* XVII 103-105, XVIII 64-66), e la *Lettera a Cangrande* (presumibilmente di Dante, in ultima analisi)¹² afferma che il senso allegorico di tutta la *Commedia* è «homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est» ("in quanto acquistando meriti e demeriti per effetto del libero arbitrio, l'uomo è esposto alla giustizia del premio e del castigo", *Ep.* XIII 25). Il fondamento della *Commedia* è che Dio è amore; ci allontaniamo o diventiamo una cosa sola con Dio in base a come amiamo. La sconfitta tripartita dell'amore sottenderebbe l'*Inferno* di Dante; tali sconfitte sono esplicitamente esaminate ed espiaate attraverso le virtù correttive del Purgatorio, e nel Paradiso quelle virtù correttive vengono trasfigurate attraverso la fede, la speranza, e la carità in modi o gradi di visione di Dio, visto in sé stesso e in tutte le cose. Tale struttura profonda sarebbe alla base dell'intero poema, senza negare o indebolire gli altri principi più evidenti della struttura e che sono stati a lungo riscontrati sia per l'*Inferno* che per il Paradiso: sono dopo

¹² Per un recente e perspicace prospetto riepilogativo sulla questione dell'autenticità della *Lettera*, si veda R. HOLLANDER, *The «Epistle to Cangrande» and Albert Ascoli's Recent Book on Dante*, in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America [EBDSA]», 12 agosto 2008.

tutto mondi molto diversi a cui corrispondono diversi principi strutturali. Così l'Inferno di Dante è chiaramente ed esplicitamente basato sull'*Etica Nicomachea* di Aristotele, e il suo Paradiso può avere corrispondenze strutturali con la sequenza delle virtù cardinali e con i gradi di contemplazione ispirati a Bonaventura o a Riccardo di San Vittore, o anche alle arti liberali.¹³ Pure, ad altri livelli la *Commedia* ha una rigorosa unità coesiva nella sua struttura, che lega tutte e tre le cantiche in un tutt'uno. In queste poche pagine possiamo sviluppare solo uno schema approssimativo di come la formula «3 + 1 + 3» dell'analisi dell'amore presentata al centro del poema possa essere alla base anche dell'*Inferno* e del *Paradiso*, come lo è del *Purgatorio*.

¹³ A.E. QUAGLIO offre un breve riepilogo di diversi principi d'ordinamento nella voce *Commedia* dell'*Enciclopedia Dantesca*, cit. Tra i vari tentativi di fondare la struttura sui vizi capitali o le virtù (a volte in ordine inverso, e con varie corrispondenze rispetto alle nove sfere celesti del Paradiso) ricordiamo: L. VALLI, *L'allegoria di Dante secondo Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1922, e *Struttura morale dell'universo dantesco*, Roma, Ausonia, 1935; E. PARODI, *La costruzione e l'ordinamento del Paradiso dantesco*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, Venezia, Neri Pozza, 1965, pp. 361-386; R. HOLLANDER, *Appendix IV: The Moral System of the «Commedia» and the Seven Capital Sins*, in ID., *Allegory in Dante's «Commedia»*, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 312-320 (in cui rintraccia una corrispondenza "decorativa" in sette delle nove sfere mobili del Paradiso, e in ordine inverso); E. MOORE, *The Classification of Sins in the «Inferno» and «Purgatorio»*, in ID., *Studies in Dante: Second Series*, Oxford, Clarendon Press, 1899 (ristampa New York, Greenwood Press, 1968), pp. 152-208; L. PEIRONE, *La classificazione dei peccati nella «Commedia»*, «L'Alighieri» L, n.s. 34 (2009), pp. 149-152; J. SCOTT, *Dante magnanimo: Studi sulla «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1977; T.K. SEUNG, *The Fragile Leaves*, cit., e *Metaphysics of the «Commedia»*, cit.; si veda inoltre J. HEDE, *Reading Dante*, cit. Per ulteriori sistemi di una o più cantiche si veda: M. COGAN, *Design in the Wax*, cit. (per l'intera *Commedia*, basato sugli appetiti); W. READE, *The Moral System*, cit.; F.X. NEWMAN, *St. Augustine's Three Visions and the Structure of the «Commedia»*, in «MLN» 82/1 (1967), pp. 56-78; A. SANTI, *L'ordinamento morale e l'allegoria della «Divina Commedia»*, 2 voll., Palermo, Sandron, 1923; O. CIACCI, *Concetto di ordine e struttura nella «Divina Commedia»*, Perugia, Tip. Artigiana, 1989, e *La struttura morale del «Paradiso»*, in ID., *Studi danteschi: Tre saggi sulla «Divina Commedia»*, Perugia, Sigla Tre, 1981, pp. 28-32; J. VARELA-PORTAS, *El ordenamiento del «Paradiso»*, in «Tenzzone: Revista de la Asociacion Complutense de Dantologia», 3 (2002), pp. 283-323 (basato sui gradi di contemplazione di san Bonaventura); R. STEFANELLI, *Dante e l'intentio del «Paradiso»*, Bari, Adriatica, 1988 (basato sulle arti liberali e i livelli di beatitudine); G. BUSNELLI, *Il concetto e l'ordine del «Paradiso» dantesco*, 2 voll., Città di Castello, Lapi, 1911-12 (presenta diverse teorie); P. GIAN-NANTONIO, *Struttura e allegoria nel Paradiso*, in «Lettture Classensi», 11 (1982), pp. 63-80 (anche in «Annali dell'Università per Stranieri di Perugia», 2 [1982], pp. 53-68) (basato sulla vita secolare, attiva e contemplativa); E. GARDNER, *Dante's Ten Heavens: A Study of the «Paradiso»*, London, Dent and Sons, 1904; J.A. MAZZEO, *Structure and Thought in the «Paradiso»*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1958; F. CHIAPPELLI, *La struttura figurativa del «Paradiso»*, in ID., *Il legame musaico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 109-128; L. COGLIEVINA, *Concetto, forma e struttura nel «Paradiso» dantesco: il canto XIX*, in «Medioevo e Rinascimento», 13 (1999), pp. 129-172; E.N. GIRARDI, *La struttura del «Paradiso»: i canti del sole («Par.» X-XIV, 81)*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, 2 voll., Brescia, Paideia, 1973, I, pp. 629-652.

Iniziamo con l'Inferno. Nella visione di Dante, la voragine dell'Inferno e la montagna del Purgatorio sono il rovescio l'uno dell'altro, creati nello stesso istante in seguito alla caduta di Lucifero al centro della terra. Così all'Inferno i peccati si aggravano come si discende, mentre i vizi si attenuano come si sale nel Purgatorio. Abbiamo notato che l'Inferno si basa su peccati specifici o azioni, e che i sette vizi capitali non sono un modo valido di classificare peccati particolari. Così Virgilio spiega la struttura precisa dell'Inferno nel canto XI dell'*Inferno* usando l'etica aristotelica.¹⁴ Ma la ripartizione di Virgilio potrebbe anche accordarsi con la nostra struttura triadica di base.¹⁵ Egli infatti afferma che nei tre cerchi superiori dell'Inferno dopo il Limbo vengono puniti i peccati d'incontinenza, cioè rispettivamente la lussuria, la gola e l'avarizia (la prodigalità è compresa con l'avarizia sia nell'Inferno che nel Purgatorio). Così la regione superiore dell'Inferno rovescia perfettamente la regione superiore del Purgatorio: peccati veniali, non intellettivi e derivanti dalla ricerca smodata di beni sensuali, che non compromettono necessariamente la società o cercano di danneggiare gli altri. L'Inferno inferiore, corrispondente alla città di Dite, è il regno della malizia, in cui il male, il recar danno, o l'«ingiuria» (*Inf.* XI 23) è ricercato come un bene (come fine). Virgilio spiega che anche questo regno è diviso rispettivamente nei tre gironi dei violenti, dei peccatori di frode, e dei traditori. La frode e il tradimento fanno uso particolare dell'intelletto umano, al fine di depredare gli altri (vv. 25-27); il tradimento (malizia bestiale sub-umana o *matta bestialitate*) è semplicemente la frode inflitta a coloro con i quali si ha un particolare legame di fiducia o d'obbligo (vv. 52-65).¹⁶

¹⁴ Si veda in particolare F. MAZZONI, *Canto XI dell'«Inferno» (Lectura Dantis Neapolitana)*, a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985; M. COGAN, *Design in the Wax*, cit., pp. 1-19; A. TRIOLO, *Malice and Mad Bestiality*, in *Lectura Dantis: Inferno*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn e C. Ross, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 150-164.

¹⁵ A. TRIOLO, *Malice and Mad bestiality*, cit., infatti suggerisce (pp. 157-158) che Dante si era proposto di strutturare il suo Inferno sui sette peccati capitali, ma cambiò idea a partire da *Inferno* XI, dopo i primi quattro (lussuria, gola, avarizia / prodigalità, e ira). Come osserva Triolo: «i primi cinque dei sette peccati capitali coincidono con le manifestazioni aristoteliche d'incontinenza in *Etica* VII: l'incontinenza della lussuria, della gola, dell'avarizia, dell'ira, e dell'accidia. La decisione di Dante di strutturare il suo Inferno sulla base d'un piano aristotelico avrebbe quindi potuto anche adottare i peccati capitali originari tramite *appropriazione*» (p. 158).

¹⁶ Le tesi di Triolo e Mazzoni (si vedano le due note precedenti) ci sembrano valide riguardo all'interpretazione del termine di Virgilio «matta bestialitate»; per una lucida analisi delle divergenze sul termine, si vedano le note bibliografiche di TRIOLO, *Malice and Mad bestiality*, cit., pp. 163-164, e i commenti di R. Hollander e di F. Mazzoni a *Inf.* XI 76-90 (consultabili presso il *Dartmouth Dante Project* [<http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/>]; consultato il 27 dicembre, 2012).

Se la nostra struttura triadica fondata sui sette vizi capitali è corretta, ci sarebbe una corrispondenza più o meno precisa (di nuovo, i vizi non corrispondono esattamente ai peccati) tra gli ultimi tre gironi dell'Inferno e le prime tre cornici del Purgatorio: tra i peccati di violenza e il vizio d'ira, tra i peccati di frode e il vizio dell'invidia, e tra i peccati di tradimento e il vizio della superbia. Ciò sembra plausibile: la violenza trae origine dall'appetito irascibile, la cui manifestazione più palese è l'ira; infatti Dante chiama il cerchio dei violenti, cioè il settimo girone dell'Inferno, il regno dell'«ira folle», e il suo demonio guardiano, il Minotauro, «ira bestiale». L'idea di fondo può essere che tutti gli obiettivi perseguiti nel cerchio dei violenti – contro il prossimo, contro sé stessi e i propri beni, e contro Dio tramite la bestemmia, la sodomia, e l'usura, dipendono da una irascibilità malvagia, vendicativa, e implacabile che scaturisce dall'alienazione dagli altri, da sé stessi, dalla natura e da Dio. Quest'ira profonda si fa tangibile nelle immagini di sangue bollente, di caldo arroventato, e d'incendi che dominano questo girone, ma forse anche nelle forme arboree, nodose e contorte, degli ipersensibili suicidi, che subito incolpano gli altri per le eventuali ingiustizie subite. Alla base del regno della frode vi è la tendenza a vedere il bene dell'altro come propria perdita, come qualcosa che ci è stato tolto, e quindi si cerca di danneggiare l'altro o di appropriarsi dei beni del prossimo tramite la furbizia, la scaltrezza o l'inganno. Questa tendenza è tipica dell'invidia. Si tratta di utilizzare le facoltà intellettive – la dimensione del nostro essere che accomuna tutti e attraverso il quale possiamo comunicare ed essere un'unica cosa – per sfruttare e predare gli altri. Significa che l'intelletto “vede male” o “vede contro” (come in una comune accezione medievale di *in-vidiare*), per cui non è probabilmente un caso che Dante usi questo verbo due volte nel cerchio della frode (*Inf.* XXV 99, XXVI 24).¹⁷ Il tradimento, l'ultimo cerchio dell'Inferno, è strettamente legato alla superbia: la superbia significa in sostanza tradire Dio, la fonte e il fondamento del nostro essere, immaginando la propria esistenza finita come autonoma e autosufficiente, dipendente da niente e nessuno. Così il cerchio dei traditori è introdotto dagli ego gonfiati e le forme dei giganti che cercarono di rovesciare gli dèi, e al centro del cerchio dei traditori troviamo Lucifero, l'emblema stesso della superbia (Lucifero è anche il primo

¹⁷ Come osservato da R. HOLLANDER, *Appendix IV*, cit., p. 311.

esempio di superbia punita nella cornice dei superbi in Purgatorio). Come nella progressione dell'ira, dell'invidia, e della superbia, i peccati di violenza, di frode, e di tradimento sono sempre più intellettuali; anzi, la superbia è un peccato puramente intellettuale, che non richiede affatto un corpo (Lucifero era un angelo). Così anche nell'Inferno si procede, in un esatto capovolgimento del Purgatorio, dalla lussuria, un peccato puramente fisico di concupiscenza, alla superbia, un peccato puramente intellettuale. Tale successione corrisponde esattamente alle semplici passioni fisiche dell'Inferno superiore; invece quando è coinvolto l'intelletto, nell'Inferno inferiore, il risultato è un labirinto complesso. Eppure, si potrebbe sostenere che tutti quei peccati di malizia sono in ultima analisi fondati sui vizi della superbia, dell'invidia e dell'ira vendicativa.

Cosa dire riguardo al regno intermedio dell'Inferno, corrispondente alla cornice dell'accidia del Purgatorio, e cioè al quarto tra i sette vizi, ovvero quello centrale? Questa zona corrisponde al quinto e al sesto cerchio dell'Inferno, che comprende entrambi i lati del muro e delle porte di Dite, e congiunge la terra di nessuno tra l'Inferno superiore e inferiore, tra i peccati d'incontinenza e quelli di malizia, un'area che non rientra esplicitamente nella panoramica offerta da Virgilio. Nel quinto cerchio troviamo le anime consumate dall'*ira* (*Inf.* VII 116), che sono immerse nel fiume Stige, che funge quasi da fossato intorno alle mura di Dite. Il nome *Stige* è etimologicamente legato sia all'odio che alla tristezza, o alla malinconia; infatti, gli iracondi sono insieme nello Stige con anime che furono tristi nell'aria dolce e nel sole della vita, pieni di «accidioso fummo», cioè del fumo dell'accidia, e che ora si rattristano («ci attristiam») nel fango (VII 117-124).¹⁸ «Accidioso» è un termine prettamente tecnico: queste anime, a volte chiamate «gli adirati scontrosi», sono chiaramente associati con l'accidia, il vizio al centro del Purgatorio. Perché gli iracondi, che si percuotono e si sbranano a vicenda, sono tra loro? Si è generalmente concordi sul fatto che questi non sono gli iracondi malvagi, incattiviti, e vendicativi del circolo dei violenti; queste anime non cercano il male in sé come fine, ma sono semplicemente consumate dalla

¹⁸ *Tristitia* era in realtà unita con l'accidia nella storia dei vizi (Gregorio Magno sostituì *tristitia* con *accidia*; le *Sentenze* di Pietro Lombardo, presentano il quarto vizio come «accidia vel tristitia»); si veda R. BLOOMFIELD, *Seven Deadly Sins*, cit., *passim*; S. WENZEL, *Sin of Sloth*, cit., *passim*, e sullo Stige, p. 200.

passione distruttiva come un'altra forma d'incontinenza.¹⁹ La loro ira è un desiderio frustrato. È stato dimostrato che questo tipo d'ira è strettamente legato all'accidia (scontrosità, tristezza, disperazione), perché entrambi traggono origine dall'appetito irascibile. Da tale appetito abbiamo lo zelo, la speranza e il coraggio di perseguire beni ardui e difficili, ma quando consideriamo un oggetto irraggiungibile, o non riusciamo a ottenerlo, siamo presi dalla rabbia, dalla disperazione, dalla paura, e dalla depressione.²⁰ Infatti, sull'altro lato delle mura di Dite, c'è una pianura infuocata piena di tombe aperte in cui si trovano «con Epicuro tutti suoi seguaci, / che l'anima col corpo morta fanno» (X 14-15). Queste sono le persone che negavano l'immortalità dell'anima, la possibilità della vita eterna: esse disperano di fronte a ciò che a loro appare come un bene arduo. Ci troviamo di nuovo di fronte all'accidia, in cui il nostro sconforto nel perseguire il nostro bene ultimo può tramutarsi in un'avversione per esso.²¹ (In effetti, gli epicurei isolati nelle loro tombe aperte in un deserto potrebbero ben essere una parodia degli eremiti contemplativi.) Pertanto, potremmo considerare il quinto e il sesto cerchio, che uniscono l'Inferno superiore a quello inferiore su entrambi i lati delle mura di Dite, come corrispondenti alla cornice dell'accidia nel Purgatorio, e cioè alla linea di demarcazione tra Purgatorio superiore e inferiore. Sia nell'Inferno sia nel Purgatorio, essa funge anche da ponte tra peccati corporali e peccati intellettuali, e corrisponde all'appetito irascibile, che collega il concupiscente (l'incontinenza) all'intellettuale (la malizia, l'uso improprio della ragione). In effetti, è proprio in questo luogo dell'Inferno, tra il quinto e il sesto cerchio, nelle vicinanze delle porte di Dite, che Virgilio si sofferma a tracciare la struttura dell'Inferno, così come fa nel Purgatorio, nella cornice centrale dell'accidia.²²

¹⁹ Si veda ad esempio la voce *Wrath* con relativa bibliografia in *The Dante Encyclopedia*, a cura di R. Lansing, New York, Garland Publishing, 2000; R. HOLLANDER, *Appendix IV*, cit., p. 310; e S. WENZEL, *Appendix E: The Fifth Circle of Dante's Hell*, in *Sin of Sloth*, cit., pp. 200-202.

²⁰ Si veda in particolare M. COGAN, *Design in the Wax*, cit., pp. 21-35 e 48-53.

²¹ M. COGAN sostiene che per Dante ci vuole anche lo zelo dell'appetito irascibile per arrivare a non credere a qualcosa di così naturale e intuitivo per l'uomo come la certezza innata della sua immortalità (*Design in the Wax*, cit., pp. 64-65; si veda *Conv.* II VIII 8).

²² Nella sua descrizione dell'ordinamento dell'Inferno, Virgilio lascia fuori il luogo in cui si trovano epicurei e fotiniani, coloro cioè che negavano l'immortalità dell'anima o la divinità di Cristo. Il motivo è di difficile interpretazione: il luogo in questione è difficile da inserire nella descrizione di Virgilio, a meno che non lo si associ con l'area corrispondente in cui egli espone la struttura del Purgatorio, con la cornice degli accidiosi.

Cosa aggiungere del *Paradiso*? Può la struttura del «3 + 1 + 3» fondata sui vizi cardinali sottendere anche il Paradiso? Cominciamo con l'osservare che nel *Purgatorio*, il Purgatorio propriamente detto è preceduto dal cosiddetto "Antipurgatorio", corrispondente ai primi nove canti, e seguito dal Paradiso terrestre, corrispondente agli ultimi sette. Nell'*Inferno*, anche se il Limbo è tecnicamente il primo cerchio dell'*Inferno*, sembra che un nuovo inizio e l'ingresso nell'*Inferno* vero e proprio si abbia nel quinto canto, con il secondo cerchio e la comparsa di Minosse, il giudice che presiede all'*Inferno*. Questa disposizione separa il "vestibolo" e il Limbo da una parte, proprio come avviene nell'ultimo canto, dove l'incontro con Lucifero in persona e la salita dalla terra sembra delimitare l'*Inferno* dall'altra. Nel *Paradiso*, il "nuovo inizio" è presentato nel Cielo del Sole nel canto X, dopo aver lasciato le prime tre sfere, che sono ancora segnate dall'ombra della terra. Così gli ultimi sette cieli del Paradiso sono separati e sono racchiusi alla fine del *Paradiso* con la visione diretta di Dio (la Trinità). Nei primi tre cieli, Dante incontra le anime ancora segnate dagli influssi delle vicende terrene: appaiono come individui più o meno luminosi, con alcune tracce fisiognomiche (e quindi non solo luce), e non creano insieme ad altre anime rappresentazioni o figure, come nei cieli superiori. La Luna ospita coloro che non portarono a termine i voti religiosi, Mercurio invece coloro che hanno cercato in vita onore e fama, Venere quelle inclini all'amore sensuale. È stato affermato che queste tre sfere corrispondono alle tre virtù teologali vissute imperfettamente, o "macchiate", dove i voti non adempiuti corrispondono alla fede imperfetta, il perseguimento della "fama immortale" terrena alla speranza imperfetta, e l'amore sensuale a un'imperfezione dell'amore perfetto e disinteressato o della carità.²³ Tale interpretazione appare convincente, soprattutto perché le virtù teologali sono la base della visione di Dio: orientano l'anima al suo fine soprannaturale. Pertanto possedere queste virtù in maniera imperfetta è come restare soggetti, in qualche modo seppur lieve, al mondo creato, che getta un'ombra su (ma non preclude) l'esperienza di sé come un tutt'uno con il fondamento divino dell'essere. (Pur non potendo approfondire

²³ F. ORDIWAY, *In the Earth's Shadow: The Theological Virtues Marred*, in «Dante Studies», 100 (1982), pp. 77-92; si veda la sua nota 3 per le parziali premesse del suo argomento, e il commento di R. Hollander a *Par. III 47-48 (Dante Dartmouth Project)*.

l'idea qui, i primi quattro canti dell'*Inferno* potrebbero ben corrispondere alle virtù teologali negate, i primi nove del *Purgatorio* alle virtù teologali trascurate, e i primi nove del *Paradiso* a quelle segnate da preoccupazioni terrene.)²⁴ La piena perfezione nelle virtù teologali si avrà solo nell'ottavo cielo, il Cielo delle Stelle fisse, quando (dopo il Cielo di Saturno o della contemplazione) si raggiunge l'origine dell'essere finito o della molteplicità; è qui del resto che Dante passa perfettamente l'esame su tali virtù. Quindi potrebbe anche essere che la conclusione di ogni cantica rappresenti il mistero della Trinità e dell'incarnazione (a cui ci si può avvicinare solo attraverso le virtù teologali), che è rovesciato alla fine dell'*Inferno* nella figura di Lucifero, simbolicamente rivelato nelle vicende storiche alla fine del *Purgatorio* nel Paradiso terrestre, e contemplato direttamente alla fine del *Paradiso*.

Coloro che stabiliscono un legame tra le virtù teologali e i primi tre cieli di solito collegano le restanti quattro virtù cardinali (quelle classiche) con i successivi quattro, in modo che la serie delle sette sfere planetarie corrisponda alle virtù cardinali. Tale approccio non ci sembra sbagliato: il Sole, con gli spiriti sapienti e i teologi, indicherebbe la prudenza; Marte, con i suoi martiri e crociati, la forza; Giove, con i suoi governanti retti, la giustizia; e Saturno, con i suoi monaci contemplanti, la temperanza. Tuttavia questa serie di corrispondenze potrebbe non essere la più importante; infatti, anche se le quattro virtù cardinali classiche possono rivelare tratti caratteriali, non sono il fondamento della salvezza o della visione divina; anche come virtù morali infuse fondate sulle virtù teologali, non hanno direttamente Dio come loro fine, come accade per le virtù teologali. Un principio più profondo potrebbe essere che i restanti sette cieli, dopo i primi tre, corrispondano ai sette vizi cardinali, o meglio al loro contrario, le virtù correttive di quei vizi, in quanto rivelate nelle beatitudini e negli esempi della virtù opposta

²⁴ La corrispondenza di base nell'*Inferno* (dove l'ordine delle virtù è invertito) sarebbe la seguente: gli ignavi, che vivono senza scopo, rappresentano la negazione della carità, la forza interiore che muove tutte le cose; le anime che arrivano all'Acheronte corrispondono all'abbandono della speranza, come sottolineato dall'episodio e dal grido di Caronte («Non isperate mai veder lo cielo!» [*Inf.* III 85]); mentre le anime senza peccato nel Limbo corrispondono alla mancanza della fede (che era il loro unico difetto). Nel *Purgatorio*: i contumaci rappresentano la fede trascurata; i pigri a pentirsi e i morti per forza la speranza trascurata; mentre i principi negligenti governano trascurando la carità (come sottolineato nell'amore per la propria città nell'episodio di Sordello).

nelle cornici del Purgatorio. Le beatitudini e molti di quegli esempi, infatti, incarnano una concezione soprannaturale del bene umano, inaccessibile alla filosofia o alla ragione naturale: sono virtù come l'umiltà, la povertà, la rinuncia, il sacrificio di sé per gli altri, e il perdono dei persecutori. Queste virtù correttive, fondate sulle virtù teologali e infuse attraverso la grazia, ci conducono verso la divinizzazione, o l'unione eterna con il divino attraverso l'amore, che, come le virtù teologali ci insegnano, è il nostro vero obiettivo soprannaturale e onnicomprensivo. Queste virtù correttive soprannaturali sono, in un certo senso, i tratti essenziali racchiusi nelle quattro virtù cardinali classiche quando vengono trasfigurate dalle virtù teologali per diventare virtù morali infuse.²⁵

Se le virtù correttive soprannaturali corrispondenti ai sette vizi cardinali davvero sottendono gli ultimi sette dei dieci cieli del Paradiso, saremo in grado di stabilire una profonda simmetria alla base dei tre regni ultraterreni di Dante, fondata sulla spiegazione che Virgilio offre dell'amore al centro del poema. Nelle rimanenti pagine, potremo presentare solo alcune delle corrispondenze più evidenti, ma ce ne potrebbero essere molte di più.

Innanzitutto, potremo rinvenire la nostra struttura del «3 + 1 + 3» anche nel Paradiso. Nei primi tre cieli fuori dall'ombra della terra (Sole, Marte e Giove), le anime appaiono in figure o segni, in un certo senso formando delle comunità a scapito del sé; l'immagine culminante è l'aquila di Giove, in cui le anime formano un corpo vivente che parla con una sola voce, dicendo «io» e non «noi». Quest'unità è il contrario dei tre vizi di malizia, che cercano di esaltare il sé a scapito degli altri, distruggendo così l'unità e la comunità; segna il corretto uso dell'appetito intellettuale, dell'intendimento e della chiara visione. Poi abbiamo Saturno, il Paradiso dei contemplativi, con la scala d'oro che penetra attraverso i tre cieli superiori dell'Empireo; in questo cielo le anime sono assortite nella visione interiore per concentrarsi sul loro fine ultimo con pieno fervore. Tale raccoglimento è l'antitesi dell'accidia, il vizio caratteristico dei contemplativi, e potrebbe indicare la funzione più alta dell'appetito irascibile (lo zelo per l'arduo bene ultimo). Gli

²⁵ Trasfigurate dalle virtù teologali per diventare virtù morali infuse, le quattro virtù classiche naturalmente possono sottintendere virtù correttive di carattere soprannaturale.

ultimi tre cieli (delle Stelle fisse, del Primo mobile, e dell'Empireo) sono quelli in cui il mondo finito, la molteplicità, sorge dal divino; il loro tema di fondo è la visione e la lode del bene ultimo, in e al di sopra di tutti i beni finiti, per vedere e amare tutte le cose come l'auto-manifestazione contingente dell'essere divino auto-sussistente. Ciò rappresenta il contrario dei tre vizi corporali d'incontinenza, che ingannano l'anima nel perseguire beni effimeri come fini in sé. Questi tre cieli sono introdotti dal trionfo di Cristo e dall'esame sulle virtù teologali che, se perfettamente possedute, diventano la base della visione dell'Uno che si manifesta come il molteplice. Tale potere di visione diventa amore, l'ardore per l'unione divina e l'amore di tutte le cose come non altro che se stessi; è la trasfigurazione di ciò che sulla terra era soggetto all'appetito concupiscente.²⁶

Cerchiamo ora d'esaminare un po' più approfonditamente i vari cieli del Paradiso. Cominciamo con il Cielo del Sole, la quarta delle sfere del Paradiso. Abbiamo lasciato l'ombra della Terra, e ci troviamo con un nuovo e significativo inizio in *Paradiso X*, attraverso l'invocazione della Trinità (*Par. X 1-6*), evocata più volte in questo canto. Dal momento che il *Paradiso* si chiude con la Trinità, la Trinità racchiude la sequenza delle sette sfere, e le contraddistingue come unità a parte. In effetti, la sequenza inizia qui nel Cielo del Sole con la triplice corona degli spiriti sapienti, paragonata a un arcobaleno (*Par. XII 1-21, XIV 70-75*), e si conclude con il triplice cerchio di luce, simile ad arcobaleno, della Trinità nella visione conclusiva (*Par. XXXIII 115-120*). (I sapienti sono chiamati "sempiterno rose," che potrebbe anche prefigurare la rosa empirea.)²⁷ Il cielo del Sole corrisponderebbe alla prima cornice del Purgatorio e al vizio cardinale della superbia. La superbia è il più intellettuale dei vizi, e infatti nel Sole incontriamo intellettuali – spiriti sapienti e teologi. La virtù opposta alla superbia è l'umiltà, rappresentata nella cornice del Purgatorio da Maria che riceve l'Annunciazione, da Davide che si umilia danzando di fronte all'Arca e da Traiano che ascolta una vedova, come pure dalla beatitudine finale, "beati i poveri in spirito." Proprio come la superbia

²⁶ Nell'aldilà, i tratti degli appetiti sensibili sono racchiusi interamente nell'anima razionale, e pertanto sono in realtà tutte manifestazioni dell'appetito intellettuale, ovvero della volontà. Per una perspicace spiegazione in merito, si veda M. COGAN, *Design in the Wax*, cit., pp. 119-147 e 222-241.

²⁷ Le analogie trinitarie sono segnalate da E.N. GIRARDI, *La struttura del «Paradiso»*, cit.

è la radice d'ogni peccato e confusione, così l'umiltà è la radice di ogni virtù e intelligenza. L'umiltà è infatti il segno distintivo del Cielo del Sole, l'essenza della sapienza dei saggi.²⁸ Ecco perché qui il grande intellettuale Tommaso d'Aquino offre un panegirico di san Francesco, cinto d'umiltà e sposato con madonna Povertà, che come modello di perfetta rinuncia si fa il più *pusillo* (piccolo) di tutti (*Par.* XI 111); e san Bonaventura – che chiama l'umiltà la porta della saggezza²⁹ – dice che san Domenico, spesso trovato sulla nuda terra da bambino, amava l'umiltà e la povertà al di sopra di tutte le cose (*Par.* XII 73-78). L'umiltà contraddistingue anche le danze circolari di questi saggi, che evocano la danza di Davide davanti all'Arca. Infatti, come dimostra l'Annunciazione, è attraverso l'umiltà che la rivelazione e la salvezza entrano nel mondo e nel cuore umano. Qui di seguito presentiamo alcune altre corrispondenze tra il Cielo del Sole, la cornice della superbia nel Purgatorio, e il cerchio infernale del tradimento. Nel nono cerchio dell'Inferno, Dante si ritrova al centro di un cerchio di giganti incatenati, immobili, e rumorosamente incoerenti, chiari simboli di superbia; nel Cielo del Sole, il pellegrino è al centro di una triplice corona di sapienti che danzano e cantano con voce soave; i superbi nel Purgatorio, curvati sotto enormi pesi, arrancano lentamente in cerchio come buoi, recitando la preghiera del Signore. I giganti e Lucifero nell'Inferno rappresentano il fallimento dell'intelletto, che monta in superbia contro il proprio Creatore (due degli esempi di superbia punita nel Purgatorio, Briareo e Nimrod, sono due giganti del nono cerchio dell'Inferno); i sapienti nel Paradiso rappresentano invece il corretto uso dell'intelletto contemplando umilmente la Trinità; i superbi nel Purgatorio purificano la vista della loro mente ottebrata, in modo da poter formare un giorno la farfalla angelica. Il Cielo del Sole si apre con una meditazione sull'arte di Dio (l'ordine della creazione); la cornice del Purgatorio riflette sull'arte umana (Oderisi, Giotto, la poesia); il cerchio del tradimento, sull'arte della natura (i giganti).

Nella quinta sfera del Paradiso, il Cielo di Marte, che corrisponderebbe alla cornice degli invidiosi nel Purgatorio e al cerchio della frode nell'Inferno, tro-

²⁸ Tale osservazione è stata avanzata da N. CAPELLI, *Coreografie paradisiache: le danze dei sapienti («Par.» X-XIV)*, in «L'Alighieri», XLIX, n.s. 32 (2008), 119-138, a p. 132.

²⁹ Come osservato da C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *I sette vizi capitali*, cit., p. 14.

viamo i martiri e i crociati per la fede. Il concetto chiave potrebbe essere l'amore come rinuncia e sacrificio di sé per il bene degli altri e per Dio. Infatti, gli esempi della virtù sulla cornice dell'invidia nel Purgatorio sono presi dalla vita di Maria che serve gli altri invece di sé stessa («Vinum non habent»: *Purg.* XIII 29), Oreste e Pilade che cercano di sacrificarsi l'un per l'altro, e il comando di Cristo di amare coloro che ci fanno del male; la beatitudine è "beati i misericordiosi". Questo sacrificio di sé che nasce dall'amore è l'opposto dell'invidia, che insegue e trova piacere nel male fatto ad altri, perché vede il guadagno altrui come propria perdita. Essa aiuta a spiegare perché, entrando in questo cielo, Dante fa un "olocausto" di sé stesso, un "sacrificio" e un'offerta («litare») a Dio, e al lettore viene detto di prendere la propria croce e di seguire Cristo (*Par.* XIV 88-108). Qui di seguito proponiamo ulteriori analogie tra il cerchio dei fraudolenti nell'Inferno, la cornice degli invidiosi nel Purgatorio e il Cielo di Marte: il girone dei fraudolenti è introdotto da Gerione, uomo-serpente e simbolo di frode, che evoca Satana come serpente nell'Eden (dove agì per invidia); il Cielo di Marte è introdotto dall'immagine della Croce, che distrusse l'opera di Satana. L'invidia, ci viene detto, nasce dallo sguardo rivolto verso la terra, verso le cose materiali ed effimere, e non verso il «richiamo» delle sfere celesti (*Purg.* XIV 145-151, XV 49-66); il volo di Gerione nell'Inferno giù nel cerchio dei fraudolenti è paragonato a quello d'un falco che ignora il logoro (*Inf.* XVII 127-136); su Marte, ci viene detto che è peccato rivolgere il nostro amore a beni effimeri (*Par.* XV 10-12). È qui che incontriamo il profeta Cacciaguida, che parla d'una Firenze distrutta dai conflitti, dalla frode e dalla discordia causati dal desiderio insaziabile per le cose materiali; ed è proprio una città, rovinata da tali mali, che ci viene presentata nelle Malebolge, nel cerchio infernale dei fraudolenti. L'immagine della città rovesciata delle Malebolge, dimora dei falsi profeti, culmina con il falsario di monete Mastro Adamo, che è figura di Adamo, il nostro antenato caduto; l'antica Firenze – l'immagine della città retta nel Cielo di Marte, è rappresentata dall'antenato di Dante, Cacciaguida. La beatitudine sulla cornice degli invidiosi nel Purgatorio si conclude con una invocazione a Cristo, «Godi tu che vinci»; e dalla Croce su Marte s'ode, «Risurgi» e «Vinci» (*Purg.* XV 39; *Par.* XIV 125).

Nel Cielo di Giove troviamo i governanti retti, la giustizia, e l'impero; esso corrisponderebbe alla cornice dell'ira nel Purgatorio, e al cerchio dei violenti nel-

l'Inferno. Per Dante, il segno distintivo della giustizia è la pace, i molti che operano in armonia come un unico organismo, dando origine alla Città di Dio in Paradiso e all'unità imperiale sulla terra. Questa è l'essenza della figura dell'aquila formata dalle anime nel Cielo di Giove, una figura che si muove come un organismo vivente, e parla con una sola voce, dicendo «io» invece di «noi». Per rappresentare quest'aquila, le anime sono diventate un tutt'uno, riconoscendo gli altri come sé stessi, piuttosto che vederli come minacce. La chiave di quest'unità sulla terra è l'opposto dell'ira vendicativa: il perdono, la clemenza, la dolcezza, la pace. Infatti, queste sono le virtù correttive evocate sulla cornice del Purgatorio dell'ira: il dolce rimprovero di Maria al figlio scomparso; il perdono da parte del «benigno e mite» (*Purg.* XV 102) governatore Pisistrato dell'ammiratore di sua figlia; e su tutti santo Stefano, il primo martire, che prega per coloro che lo stanno lapidando; la beatitudine corrispondente è "beati i misericordiosi, senza ira vendicativa". Tutti gli esempi d'ira punita rappresentano la violenza omicida e vendicativa, e comprendono un assassino, un suicida e uno che aveva perseguitato il popolo eletto di Dio, così come il cerchio dei violenti nell'Inferno racchiude assassini, suicidi, e bestemmatori. Infatti, come abbiamo notato, è il Minotauro che presiede sul regno dei violenti nell'Inferno, l'immagine stessa dell'«ira bestiale» (*Inf.* XII 33), che s'infuria e si morde con rabbia; egli introduce il primo dei tre cerchi della malizia nella città di Dite. Il Minotauro fa da contraltare all'aquila di Giove: l'immagine di tante anime che diventano un emblema vivente della giustizia rappresenta l'ultima, e il culmine, delle tre virtù opposte ai tre vizi di malizia. Come la superbia, l'invidia, e l'ira vendicativa generano il tradimento, la frode e la violenza, dando origine all'anti-città di Dite, così l'umiltà, il sacrificio di sé e il perdono suscitano la comprensione, la rettitudine e la giustizia, che a sua volta realizzano l'aquila dell'impero. Si possono rinvenire altre evidenti analogie. Ad esempio, nel cerchio dei violenti, Brunetto Latini condanna la corruzione di Firenze; nella cornice degli iracondi, Marco Lombardo condanna la corruzione dell'impero e del papato; nel Cielo di Giove, l'aquila condanna i re cristiani corrotti. Gli iracondi pentiti del Purgatorio si muovono nel fumo, e gli assassini di Santo Stefano sono guidati dal «foco d'ira» (*Purg.* XV 106); nell'Inferno i violenti sono circondati dal fuoco.

Il cielo successivo è quello di Saturno, il punto centrale della nostra sequenza di sette cieli. È la sfera dei contemplativi e dei monaci, degli «uomini con-

templanti». Corrisponderebbe alla cornice centrale del Purgatorio, quella dell'accidia, che come abbiamo visto è il vizio per antonomasia dei contemplativi, che allontana i monaci dalla contemplazione di Dio (fino al XIII secolo, l'accidia era considerata un vizio puramente monastico). Infatti, nel cielo di Saturno incontriamo solo abati e fondatori di ordini monastici (Pier Damiani, Benedetto, Romualdo, Macario), come nella cornice dell'accidia incontriamo solo l'abate di San Zeno. La virtù correttiva opposta all'accidia, al torpore o all'avversione per il vero bene spirituale, è lo zelo e l'ardore per esso, e la sua costante contemplazione; gli esempi sulla cornice dell'accidia (Maria e Cesare) mostrano la sollecitudine nell'agire e il «fervore aguto» (*Purg.* XVIII 106). Questo zelo e fervore sono accentuati nel Cielo di Saturno, e aiutano a spiegare ciò che altrimenti potrebbe sembrare bizzarro: le anime contemplative sono come corvi volteggianti, in continuo movimento, che bruciano d'«ardente carità», «accesi di quel caldo / che fa nascere i fiori e ' frutti santi» (*Par.* XXII 32, 47-48, 54). È anche interessante notare che, come la cornice dell'accidia è l'unica in cui non si prega o canta, così il cielo di Saturno è l'unico in cui le anime non cantano. In questo cielo troviamo il simbolo illimitato della scala che penetra nei tre cieli superiori, portando l'anima direttamente a Dio; sulla cornice dell'accidia, abbiamo il sogno della donna balzubiente o sirena, che rappresenta simbolicamente le tre cornici soprastanti del Purgatorio (i vizi d'incontinenza, che separano l'anima dal suo vero bene ultimo) e come ci si possa liberare da essi. Il sogno della sirena, ci viene detto, si svolge sotto l'effetto di Saturno, in cui la *malizia* è morta (*Purg.* XIX 3; *Par.* XXI 25-27). Infatti, la cornice dell'accidia e il Cielo di Saturno rappresentano entrambi un punto di svolta: nel Purgatorio, l'amore si allontana dai vizi inferiori di malizia per volgersi al suo vero fine ultimo; su Saturno i contemplativi si volgono a concentrarsi completamente sulla fonte divina interiore. Naturalmente le anime nel Purgatorio devono ancora vincere le distrazioni: se la luce divina nel Cielo di Saturno s'appunta in Pier Damiani, elevandolo a vedere «la somma essenza» che si trova in cima alla scala, nella cornice dell'accidia invece i pensieri vaganti del pellegrino («vaneggiati») preparano il sogno della sirena (*Par.* XXI 87; *Purg.* XVIII 143). I due esempi di accidia punita nel Purgatorio sottolineano l'idea del rivolgere lo sguardo ai beni ultimi: gli Ebrei lenti a seguire Mosè che muoiono nel deserto, che non giungono alla terra promessa, e i Troiani seguaci di Enea che si fermano senza gloria

in Sicilia, senza partecipare alla fondazione di Roma. La beatitudine nella cornice dell'accidia è "beati coloro che piangono, perché le loro anime saranno maestre di consolazione". Ciò potrebbe essere meno inopportuno di quanto sembri: la perdita dei beni effimeri dovrebbe far sì che l'anima si concentri sul suo vero bene; è quello che Dante avrebbe dovuto fare alla morte di Beatrice. Il momento di svolta dell'accidia, tra il regno di malizia e quello d'incontinenza, è anche accentuato significativamente nell'Inferno, nella terra di nessuno su entrambi i lati delle mura di Dite, che comprende il quinto e il sesto cerchio, il regno dell'ira frustrata, della scontrosità, della depressione, e della negazione dell'immortalità dell'anima. In effetti, il grado estremo dell'accidia, e l'opposto della vera contemplazione, è quello di ritenere che l'anima muoia con il corpo, come Farinata e gli altri epicurei; significa rinunciare a ogni speranza, o disperare, per il nostro vero fine soprannaturale. In quest'ottica, gli eretici, nelle loro tombe aperte e sparpagliate, e isolati in un deserto di fuoco, non sono altro che una parodia degli asceti eremiti del deserto in meditazione. Proponiamo qui ulteriori analogie tra il Cielo di Saturno, la cornice dell'accidia nel Purgatorio, e il quinto e sesto cerchio dell'Inferno. Entrando in questa regione dell'Inferno, ci viene offerta una lezione sulla Fortuna; sulla cornice dell'accidia nel Purgatorio, invece, una sul libero arbitrio, e nel Cielo di Saturno una sul mistero della predestinazione. La Fortuna si presenta come una dea che riversa i *ben vani* del mondo da persona a persona secondo l'imperscrutabile volontà divina, e che dovrebbe quindi insegnarci a non fidarci di tali beni. Questa immagine della Fortuna è analoga a quella del sogno della sirena nel Purgatorio, che rivela come il fascino seducente dei beni terreni è soltanto illusorio. Entrambe sono una sintesi della sfera dell'incontinenza: la Fortuna compare alla fine dei peccati d'incontinenza nell'Inferno; la sirena invece introduce i vizi d'incontinenza nel Purgatorio. Le porte chiuse di Dite si contrappongono alla scala senza fine di Saturno; il pellegrino che si volta per timore di vedere Medusa ed esser trasformato in pietra fa da contraltare al *topos* della vera contemplazione come un volgersi, un raccoglimento del potere visivo su sé stesso per dirigersi verso Dio (entrando nel Cielo di Saturno, il pellegrino fa degli occhi «specchi» [Par. XXI 17] per vedere la scala ascendente che conduce direttamente a Dio).

Dante dunque ascende la scala della contemplazione per raggiungere il Cielo delle Stelle fisse. Questo cielo corrisponderebbe alla cornice dell'avarizia

nel Purgatorio e il cerchio dell'avarizia nell'Inferno. Nel Cielo delle Stelle fisse il puro e indifferenziato essere spazio-temporale è "rifratto" in diverse influenze formative attraverso la moltitudine delle stelle; questa sfera è dunque la fonte ultima di tutte le essenze spazio-temporali finite, di tutte le cose materiali. È dove il molteplice nasce dall'uno indifferenziato. L'avarizia è la ricerca dei beni materiali come fini a sé stessi (la molteplicità), determinato da un fallimento nel vedere la loro vera natura di effimere proiezioni contingenti di un'unica realtà auto-sussistente, ovvero l'essere-coscienza-amore in sé. L'opposto dell'avarizia è la rinuncia all'attaccamento ai beni materiali, e il volgere il proprio amore per i beni effimeri verso la sorgente e il fondamento del loro essere. Questo volgersi dal mondo verso la sua origine è proprio il tema del Cielo delle Stelle fisse. Entrandovi, Dante guarda giù verso i sette cieli che ha attraversato per osservare con distacco e disprezzo la nostra Terra, la piccola *aiuola* o campo trebbiato (*Par.* XXII 151; XXVII 86) che ci fa così avidi e feroci, prima di volgere di nuovo lo sguardo verso l'Empireo (lo stesso sguardo verso la Terra e la parola «aiuola» verranno ripetute da Dante di nuovo, prima di lasciare questo cielo). Il tema dello sguardo rivolto in basso o in alto è importante anche nella cornice degli avari nel Purgatorio: quando il pellegrino Dante entra nella cornice, egli sta camminando con lo sguardo a terra, ma Virgilio gli dice di affrettare il passo e d'alzare gli occhi al richiamo (*logoro*) della bellezza delle sfere celesti, cosa che Dante fa, come un falco che finora ha guardato in basso per poi volgersi verso il cibo (*Purg.* XIX 61-67). La pena degli avari è d'essere stesi con la faccia a terra, con le spalle al cielo, le loro anime aderenti al suolo, come del resto in vita hanno fissato solo le cose terrene. Nel Cielo delle Stelle fisse, assistiamo al trionfo di Cristo, che ha riaperto la strada tra Cielo e Terra, riorientando l'amore umano verso il suo fine ultimo. Dante riassume questa visione in termini monetari, come una sorta di anti-avarizia: il nostro scopo finale è la ricchezza (*ubertà*) del *tesoro* divino di cui godono le casse o forzieri (le anime) più ricchi che hanno disprezzato l'oro, mentre erano in vita (*Par.* XXIII 130-135). Dopo aver visto questa teofania di Cristo, che è rivelazione della luce divina (*lucente sustanza*), che è e illumina ogni anima (e tutte le cose), la coscienza del pellegrino è assorta in quella luce (*Par.* XXIII 32-45), dopo di che viene esaminato sulle tre virtù teologali. Il ruolo delle virtù teologali, come abbiamo detto, è quello d'orientare l'anima umana al suo fine soprannaturale; in effetti, potrebb-

bero sostituirsi a Cristo nell'economia della salvezza. Queste virtù sono alla base della visione di Dio, e hanno solo la divinità come proprio fine: la fede in Dio, la speranza in Dio, l'amore per Dio. (Per le anime salvate nell'aldilà, solo il terzo è ancora operante, ma naturalmente il pellegrino in vita ha bisogno di tutte e tre). Sempre sul tema dell'anti-avarizia, Dante fa riferimento alla fede – che san Pietro diffonde tramite la sua povertà – come moneta nella sua borsa, di buon peso e qualità, lucida e tonda; è la gemma veramente preziosa (*cara gioia*: *Par.* XXIV 83-91). L'esame culmina con la professione di carità; esaminato da san Giovanni, il pellegrino risponde che il suo desiderio può aderire al bene ultimo, e a tutte le altre cose solo nella misura in cui esse riflettono o incarnano quel bene. Dopo il trionfo di Cristo, e dopo aver assaporato l'ultima realtà ontologica che è l'origine e la sostanza del proprio essere e di tutta la creazione, il pellegrino diventa perfetto nelle virtù teologali: lui vede e ama solo Dio in e al di sopra di tutte le cose. Pertanto l'esame si conclude con il *Sanctus*, che introduce il sacramento dell'Eucaristia durante la messa, e Dante ora si ritrova faccia a faccia con Adamo. Il pellegrino ora si conosce per ciò che è veramente, come l'Eucaristia stessa: un essere umano reso perfetto che è – com'è Cristo, e come Dio ha reso Adamo – sia segno del divino sia compartecipe incarnazione del divino; un segno che è quel che significa, e nulla cerca dal mondo creato.³⁰ Così il pellegrino si rivolge ad Adamo come «pomo» (*Par.* XXVI 91): è Adamo stesso la mela che aveva cercato come altro da sé tra le fronde della creazione. L'incontro con Adamo redento e reso perfetto nel Cielo delle Stelle fisse richiama l'incontro con Stazio sulla cornice dell'avarizia nel Purgatorio. Dante incontra Stazio subito dopo che quest'ultimo – tra una serie di rimandi all'Incarnazione e alla Resurrezione, che fanno di Stazio un segno o una figura di Cristo – ha terminato la sua purificazione sulla cornice dell'avarizia, e si ritrova completamente libero, completamente distaccato dal mondo, e pronto a salire verso il Paradiso. Stazio spiega che è proprio l'amore dell'anima che la intrappola nel finito o la rende libera, e ci dice quanto tempo era stato intrappolato,

³⁰ «Trapassar del segno» – la ragione che Adamo dà per il suo esilio dall'Eden (*Par.* XXVI 115-117) – significa quindi tradire sé stessi come significante del divino. Corrisponde a come anche Ulisse si perde nel canto numericamente parallelo (*Inferno* XXVI): nei suoi ultimi anni di vita egli cerca l'appagamento dal mondo e dai sensi, che lo porterà al di là del limite delle Colonne d'Ercole.

così come Adamo ci dice quanto tempo era stato in esilio. Come Stazio viene introdotto con il *Gloria*, anche l'incontro con Adamo nel Cielo delle Stelle fisse si conclude con il *Gloria*, a lode della «sanza brama sicura ricchezza» (*Par.* XXVII 9). Il *Gloria* è seguito dall'invettiva di san Pietro contro i papi corrotti, lupi rapaci che mirano al papato solo per arricchirsi. In modo analogo, la cornice dell'avarizia nel Purgatorio ci presenta papa Adriano, che si fa chiamare *successor Petri* (*Purg.* XIX 99), che ritornò a Dio quando si rese conto che la più grande potenza e la ricchezza della terra non potevano dar pace al suo cuore inquieto. È qui che Dante chiama l'avarizia o la cupidigia l'«antica lupa», che riempie il mondo (*Purg.* XX 10). Anche nel cerchio degli avari nell'Inferno, Dante si ritrova tra chierici, cardinali e papi (*Inf.* VII 46-48), che non avrebbero mai potuto trovare riposo anche se avessero posseduto tutto l'oro del mondo. Questo cerchio è presieduto da Pluto, che è chiamato *maladetto lupo* (*Inf.* VII 8).³¹ Così le immagini di lupi e papi corrotti creano un legame tra gli episodi analoghi in tutte e tre le cantiche.

Il Primo mobile corrisponderebbe alla gola, un vizio cardinale nel Purgatorio e un peccato nell'Inferno. La chiave dell'analogia è il salmo che i golosi cantano nel Purgatorio, «Domine, labia mea aperies, et os meum adnuntiabit laudem tuam» («Signore, apri le mie labbra e la mia bocca proclamerà la tua lode», *Purg.* XXIII 11). Queste anime avevano usato la bocca per consumare il mondo con una fame interiore insaziabile (cercando il *pomo* come se fosse altro da sé), ma ora la usano per lodare Dio da una pienezza interiore profonda di benessere e di gioia. La cornice suggerisce che il vero contrario della gola non è solo il digiuno o la temperanza, ma la lode, che è il motivo per cui Dante inscena la discussione della sua nuova poetica, la *poesia della lode* che inizia con «Donne ch'avete intelletto d'amore» qui sulla cornice della gola (*Purg.* XXIV 49-63). Il cielo del Primo mobile potrebbe essere chiamato il Paradiso degli angeli: è qui che gli angeli appaiono a Dante come nove cerchi luminosi di fuoco, ed è qui che la loro creazione, il loro ordine, e la loro natura sono discussi a lungo. L'essenza degli angeli, come quella di qualsiasi creatura che si conosce pienamente, è la lode: essi sono *tripudi*, una festa chiassosa, la cui attività principale è la lode, un *osannar* ininterrotto (*Par.*

³¹ Pluto parla una lingua incomprensibile, che può tematicamente corrispondere alla discussione di Adamo sulla lingua umana, nel Cielo delle Stelle fisse.

XXVIII 94, 118, 124; XXIX 52-54; XXX 10). È infatti in questo cielo che il desiderio di conoscenza di Dante sarà soddisfatto (XXVIII 52), preparandolo a diventare un tutt'uno con la luce e l'amore nell'Empireo. Il tema di fondo della gola in contrapposizione alla lode può anche aiutare a spiegare perché il Primo mobile si apre con l'invettiva contro la *cupidigia*, che sommerge i mortali sotto una pioggia continua (i golosi nell'Inferno sono anch'essi sotto una pioggia eterna), che rimanda a un'immagine esplicita della gola: «Tale, balbuziando ancor, digiuna, / che poi divora, con la lingua sciolta, / qualunque cibo per qualunque luna» (*Par.* XXVII 130-132). Qui di seguito presentiamo ulteriori analogie tra il cerchio della gola nell'Inferno, la cornice della gola nel Purgatorio e il cielo del Primo mobile nel Paradiso. Iniziamo con la particolare enfasi sulla vista in tutti e tre. I golosi nell'Inferno sono accecati, con *occhi biechi* (*Inf.* VI 91); nel Purgatorio hanno gli occhi infossati e profonde occhiaie (e il pellegrino sforza gli occhi per guardare verso l'albero dell'Eden); gli angeli discussi nel Primo mobile chiaramente rappresentano la facoltà della vista che penetra l'essenza divina (e la stessa vista di Dante viene purificata in modo che la verità vi possa risplendere come una stella: *Par.* XXVIII 87, 106-111; XXIX 76-80). Tutti e tre inoltre presentano un'invettiva contro la corruzione terrena, accompagnata da una profezia della vendetta divina. Nell'Inferno, Ciacco condanna la corruzione di Firenze e ne preannuncia le sciagure; nel Purgatorio, Forese profetizza la vendetta divina sulle corrotte donne di Firenze; nel Paradiso, Beatrice condanna la *cupidigia* presente e prevede una vendetta divina che rovescerà la nave dell'umanità. La caduta dell'uomo, l'origine/frutto della cupidigia (il cercare il *pomo* di sé nel mondo, come altro da sé) viene evocato in tutte e tre le sfere: nel Primo mobile, con la caduta di Lucifero e degli angeli ribelli; nella cornice della gola del Purgatorio con la pianta nata dall'albero dell'Eden il cui *pomo* fu morso da Eva; e nel cerchio dei golosi nell'Inferno con Cerbero, il «gran vermo» o serpente che divora la terra, come Lucifero, che dopo aver assunto la forma di serpente, tenta Eva a mangiare il *pomo*.³²

³² *Par.* XXIX 49-57; *Purg.* XXIV 115-116; *Inf.* VI 22-33; si veda il commento di R. Hollander a *Inf.* VI 25-27 (DDP), in cui cita C. KLEINHENZ, *Infernal Guardians Revisited: «Cerbero, il gran vermo»* (*Inferno» VI, 22*), in «Dante Studies», 93 (1975), pp. 185-199.

L'Empireo, il cielo dell'amore divino perfetto e disinteressato che corona il Paradiso, corrisponderebbe alla lussuria, l'ultimo vizio del Purgatorio e primo peccato nell'Inferno. L'Empireo infatti si manifesta come una rosa, trasfigurando così quello che era un esplicito simbolo sessuale femminile nel *Roman de la Rose*, e nella giovanile sintesi che Dante fa di quest'opera, il *Fiore* (se è davvero di sua mano).³³ L'entrata del pellegrino nella rosa dell'Empireo alla fine della *Commedia* è la suprema palinodia della penetrazione erotica della rosa alla fine del *Fiore*. La *Commedia* di Dante è un poema d'amore che inizia con la passione amorosa, cortese e poetica, di Francesca in apertura dell'Inferno propriamente detto, e termina con la fruizione dell'amore perfetto, in unione con Dio nell'Empireo. La trasfigurazione spirituale della lussuria (dell'amore basato sull'esperienza di sé come corpo) corrisponde all'amore perfettamente disinteressato (basato sull'esperienza di sé come realtà onnicomprensiva, che si rivela come corpo). È un amore che dà tutto e non chiede nulla in cambio, ed è persino disposto a sacrificare il corpo (come fece Cristo, e come il pellegrino dev'essere disposto a fare quando lascia la cornice della lussuria nel Purgatorio passando attraverso il muro di fiamme), perché tale amore è ancorato in una realtà che al contempo è e trascende il corpo, e da cui scaturisce una perfetta pace e una gioia interiore. «Pace» è infatti una parola chiave per Francesca (l'usa due volte per evocare ciò che non ha); nel Purgatorio, Dante si rivolge ai lussuriosi come anime sicure di trovare pace, il cui desiderio più grande si realizzerà nel cielo che è pieno d'amore (l'Empireo); nel Paradiso, l'unione di pace e d'amore è l'essenza stessa dell'Empireo, in sé una rosa di pace eterna sbocciata dall'amore che è Cristo, dove gli angeli diffondono pace e amore ardente (*ardor*) tra i beati, e il Creatore si fa visibile alla creatura che trova pace solo nel vederlo.³⁴ Dante mette in relazione il contrasto tra lussuria e amore disinteressato con la poesia e l'arte poetica in ciascuna di queste parti connesse del poema, e in ciascun caso il legame ha a che fare con una parola gravida di significato, ovvero *punto*. Nel cerchio dei lussuriosi nell'Inferno, Francesca ci dice che

³³ Si veda ad esempio, *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*, a cura di Z.G. Barański e P. Boyde, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1997; e P. STOPPELLI, *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno, 2011.

³⁴ I riferimenti nell'ordine seguente: *Inf.* V 92, 99; *Purg.* XXVI 53-54, 61-63; *Par.* XXXIII 7-9; II 112; XXXI 17; XXX 102.

durante la lettura di una storia d'amore, fu sopraffatta da un solo punto («solo un punto fu quel che ci vinse»: *Inf.* V 132), per poi cedere alla passione e alla dannazione. Nell'Empireo, fissando lo sguardo sull'amore divino che lega il mondo in un unico "volume" (*Par.* XXXIII 86), Dante viene vinto da un solo punto («il punto che mi vinse»: *Par.* XXX 11, XIX 9), ed entra nell'unione divina. Quando il pellegrino passa nella cornice dei lussuriosi nel Purgatorio, Stazio spiega che il nesso tra il naturale e il divino nell'anima umana è un «tal punto» (*Purg.* XXV 62) che ha indotto in errore anche i sapienti (perché tendiamo a separare il naturale e il divino, come Averroè, oppure a ridurre l'uno all'altro). Questo punto, il nesso *cristico* tra l'umano e il divino, tra realtà corporea finita e il suo fondamento nella coscienza infinita e nell'amore, costituisce la rivelazione in quanto rivela la vera natura dell'essere umano e la natura ultima di tutta la realtà. La chiave per la poetica di Dante sta nel rivelare tale *punto*, che è anche un tema fondamentale in tutte e tre le parti corrispondenti alla lussuria. In breve, nell'Inferno, sopraffatta da un punto (*punto, vinse*), dalla dolcezza (*dolci pensier, dolci sospiri: Inf.* V 113, 118) della poesia amorosa (di un testo il cui vero messaggio fraintende) e richiamando il poeta cortese Guinizzelli, Francesca cade nella lussuria e nella dannazione: il corpo eclissa lo spirito, la creazione offusca il suo fondamento. Sulla cornice dei lussuriosi nel Purgatorio, dopo che Stazio (lui stesso convertito alla verità dal fraintendimento d'un testo poetico) rivela la verità del *punto* (la non dualità tra corpo finito e divinità nella persona umana), Dante incontra Guinizzelli, il padre del suo «dolce stil novo» (*Purg.* XXIV 57), dal quale dice d'aver imparato l'arte della poesia amorosa (*rime d'amore [...] dolci e leggiadre; dolci detti: Purg.* XXVI 99, 112), e si presenta – il poeta della lode pura – come vertice della nuova lirica amorosa che ha avuto la sua origine in Arnaut Daniel (che riassume simbolicamente il viaggio di Dante nel rivedere la propria conversione dalla passata concupiscenza all'amore e alla speranza divina). Nell'Empireo, contemplando la bellezza di Beatrice, Dante è conquistato (*vinto, vinse*), da questo *punto* più di qualsiasi altro poeta e – evocando la sua poetica del *dolce stil novo* – dice che la sua poesia ha raggiunto il limite delle sue capacità: se anche fosse riuscito a racchiudere tutto ciò che avesse mai detto di lei in un'unica *loda* (*Par.* XXX 17), sarebbe lo stesso insufficiente. La *dolcezza*, il tratto distintivo del *dolce stil novo*, ora diventa il *Leitmotiv* dell'Empireo, che è esso stesso amore e *dolzore* (*Par.* XXX 38-42), e la cui visione distilla il *dolce*

nel cuore (*Par.* XXXIII 63). L'Empireo è naturalmente anche pura luce intellettuale, una perfetta facoltà di visione (*Par.* XXX 40). Gli occhi di Paolo e Francesca, attirati l'un verso l'altro (*Inf.* V 130), in realtà non riescono a vedere, mentre il pellegrino racconta ai lussuriosi del Purgatorio che è in cammino «per non esser più cieco» (*Purg.* XXVI 58). La beatitudine sulla cornice dei lussuriosi è "Beati i puri di cuore perché vedranno Dio"; infatti gli occhi pieni d'amore dei beati nell'Empireo sono fissi su Maria e su Dio.

Se le corrispondenze che abbiamo tracciato qui sono valide, potremmo concludere dicendo che ogni cantica è in effetti strutturata in base alla formula fondamentale del «3 + 1 + 3». Ogni cantica sarebbe quindi fondata su sette stadi corrispondenti a diversi livelli di ego o d'orgoglio, nella misura in cui l'anima si percepisce come autonoma e auto-sussistente: come dissimile da altri, dal mondo, e da Dio.³⁵ La contrapposizione estrema nella *Commedia* (dal centro della Terra fino all'Empireo) è tra Lucifero e la perfetta unione con Dio. I tre vizi inferiori di malizia, si basano sul senso di separazione dagli altri, che nell'Inferno si rivela come socialmente antitetica e distruttiva, terminando con Ugolino che è alienato anche dai suoi figli. Nel Purgatorio questo senso di separazione dagli altri è purificato nella rinuncia dell'ego per il bene della comunità e degli altri, culminando con santo Stefano che prega per coloro che lo uccidono. Nel Paradiso il vero altruismo e lo spirito d'unità raggiungono l'apice nell'aquila di Giove, attraverso cui molte anime diventano compiutamente un tutt'uno e parlano all'unisono. Il vizio posto al centro di tutto, l'accidia, è un senso di separazione o di alienazione da Dio, che diventa disperazione esistenziale e ira nell'Inferno, viene purificato nel Purgatorio indirizzando l'amore e il desiderio sul divino, mentre nel Paradiso diventa raccoglimento interiore per contemplare il divino. I tre vizi d'incontinenza sovrastanti rappresentano l'amore di Dio distolto da riflessi limitati del divino,

³⁵ Per Agostino, per i Padri della Chiesa, come pure per Tommaso d'Aquino, la superbia è il fine e l'origine d'ogni peccato; anzi, è il peccato stesso. La superbia rovescia l'ordine naturale: mentre cerca di salire, facendo dell'anima un principio autosufficiente, si trova invece a sprofondare; quello che percepisce come altezza (distacco dal fondamento dell'essere) è in realtà profondità. Si veda C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *Sette vizi capitali*, cit., pp. 10-12.

che diventa una sterile ipnosi nell'Inferno, è purificato nel Purgatorio per giungere ad amare Dio sopra tutte le cose, e infine si fa visione di tutto in Dio, e quindi come dentro di sé, nel Paradiso. Se la nostra tesi è valida, allora Singleton si era imbattuto nella chiave di volta dell'intera struttura della *Commedia* quando scoprì lo schema simmetrico dei sette canti al centro del poema, con il suo fulcro nel libero arbitrio e la contrapposizione tematica tra l'amore egoistico di beni effimeri e l'amore disinteressato per Dio.

SUSANNA BARSELLA

IL «POEMA SACRO»
TRA ARTE E TEOLOGIA DEL LAVORO.
*PURGATORIO X-XII E PARADISO XXV-XXVI*¹

Hac eadem pingendi, texendi, sculpendi, fundendi, infinita
genera exorta sunt, ut jam cum natura ipsum miremur artificem.

Ugo di S. Vittore, *Didascalicon*, I 10

1. *Poiesis tra etica classica e caritas cristiana*

Ancora prima della diffusione in Occidente delle traduzioni dell'*Etica a Nicomaco*, l'aristotelica idea di *techne* – inserita strutturalmente in un sistema etico-politico – era stata trasmessa e recepita in Oriente nella teologia e nella pastorale dei Padri greci come Basilio da Cesarea, Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo.² Interessati al valore etico-teologico del "fare", come anche in seguito le tradizioni agostiniana, benedettina e vittorina, i Padri greci avevano recuperato il valore della produzione a una teologia "civile" che rifletteva il contesto urbano in cui si era

¹ Una precedente e diversa versione di questo articolo è pubblicata in S. BARSELLA, *The Scriba and the Sculptor: Art of Poetry and Theology of Work in Dante's «Commedia»*, in «Dante Studies», 131 (2013), pp. 5-21.

² Aristotele classifica la *techne* tra le virtù intellettuali e la definisce come «arte» che coincide con uno «stato abituale produttivo unito a ragione» (*poietikè*). Azione e produzione sono diverse, come lo sono le rispettive virtù che le governano: «la prassi non è produzione e la produzione non è prassi [...] e siccome produzione e azione sono cose diverse tra loro, è necessario che l'arte [*techne*] riguardi la sfera della produzione e non quella dell'azione» (ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di C. Natali, Roma-Bari, Laterza, 2001, 1140a, 1). Per il concetto di *techne* nell'antichità vedi M. ISNARDI PARENTE, *Techne. Momenti del pensiero greco da Platone ad Epicuro*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

svilupata e i ruoli istituzionali (vescovi o arcivescovi) che essi ricoprivano.³ Questi Padri sono i primi ad assimilare la nozione aristotelica di *techne* nella teologia cristiana e a gettare le basi di quella teologia del lavoro che si svilupperà secoli più tardi in parallelo all'evoluzione della civilizzazione urbana e mercantile e di cui troviamo testimonianza nel poema dantesco. Da virtù intellettuale che guida l'attività trasformativa nell'*Etica a Nicomaco*, nella prospettiva cristiana la *techne* si traduce in una concezione del fare che sia applicazione di un metodo razionale all'operare tale da garantire il miglior risultato, ovvero l'eccellenza. Non solo con le buone opere nella sfera pratica dell'azione ma anche operando secondo eccellenza nella sfera poetica della produzione il cristiano perfeziona la propria virtù e soprattutto apporta il suo contributo alla collettività. In questo nuovo contesto, l'operare secondo eccellenza rimanda ad una concezione teologica del lavoro come elemento chiave nel cammino di conquista della virtù in vista della salvezza. Sebbene i criteri di bene per la sfera morale ed eccellenza per quella tecnica fossero presenti già nei Padri, è con il progresso della società mercantile basso medievale e il parallelo sviluppo delle arti meccaniche che l'attenzione torna dopo molti secoli a concentrarsi sulla sfera poetica e sulla sua complementarità con quella pratica nel definire l'etica cristiana delle virtù. Ed è nel solco di questa tradizione che alle soglie della modernità la *Commedia* torna a recuperare compiutamente e originalmente la *poiesis* alla prospettiva teologica della salvezza.

La "teologia della *techne*" che troviamo in Dante sembra innestare la rivalutazione del lavoro (soprattutto manuale) propria della tradizione cristiana più antica sulla nozione di virtù tecnica di ascendenza aristotelica. Già a partire da san Paolo, che si guadagna da vivere facendo il tessitore (Act 18, 3; 20, 34; 1 Cor 4, 12) e predica che chi non lavora non debba mangiare (2 Thess 3, 10), la cristianità aveva recuperato alla dignità religiosa e sociale ogni forma di lavoro, anche e soprattutto di quelle più umili. Del resto Gesù fino alla predicazione lavora come falegname (Mt 18, 55) e innumerevoli sono le metafore bibliche di Dio come or-

³ Per la presenza di elementi pertinenti alla tradizione aristotelica riguardo all'idea di *techne* nei primi Padri della Chiesa mi permetto di rimandare a S. BARSELLA, *Ars and Theology: Work, Salvation, and Social Doctrine in the Early Church Fathers*, in *From Otium and Occupation to Work and Labor in Italian Culture*, a cura di N. Bouchard e V. Ferme, «Annali d'Italianistica», 32 (2014), pp 53-72.

tolano, vignaiolo, vasaio. Dante ne fa uno scultore. Nelle comunità monastiche, dalle prime fondate da Basilio di Cesarea a quelle benedettine passando per la regola di Agostino, il lavoro in generale è riconsacrato come necessaria cooperazione alla vita comunitaria e nell'opera che ciascuno presta si vede la realizzazione concreta del vivere secondo il "comandamento" evangelico dell'amore per il prossimo.⁴ È un fare che è anche un dare, e i cui effetti sono tanto più benefici quanto più l'opera è prestata al meglio delle capacità di ognuno.⁵ Il lavoro artigianale in particolare, grazie anche allo sviluppo e all'accresciuta influenza politica delle corporazioni delle arti meccaniche nel contesto della società mercantile del Due e Trecento, diventa esemplare di un modo produttivo spontaneamente rivolto all'eccellenza.⁶ Nel contesto della *Commedia*, come vedremo, la nozione di opera delimita implicitamente il campo di ciò che si può definire propriamente "lavoro" nel senso di attività produttiva ispirata da un principio razionale (*techne*) che mira a perseguire un'eccellenza finalizzata al perfezionamento della virtù.⁷

La riflessione sull'arte nella *Commedia* dimostra come il discorso dantesco sulla *techne* sia da una parte radicato nella tradizione etica classica e dall'altra si estenda alla sfera teologale portando l'attività poetica a diventare momento centrale nel percorso di rigenerazione dell'individuo – e per estensione della comunità in cui vive – attraverso il perfezionamento della virtù. Da Agostino, la cui dottrina utilitaristica delle arti ebbe una grande influenza sui vari sistemi di clas-

⁴ Si pensi in particolare alla difesa del lavoro da parte di Agostino nel *De opere monachorum*. Cfr. SANT'AGOSTINO, *I monaci e il lavoro*, a cura di A. Sanchez, trad. V. Tarulli, Roma, Città Nuova, 1984.

⁵ Sui vari aspetti del recupero del valore del lavoro nella cultura monastica, manuale così come intellettuale, vedi J. VAN ENGEN, *Medieval Monks on Labor and Leisure*, in *Faithful Narratives. Historians, Religion, and the Challenge of Objectivity*, a cura di A. Sterk e N. Caputo, Ithaca, Cornell University Press, 2014. Per una visione storica del lavoro nel Medioevo vedi almeno J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977.

⁶ Richard Sennett ritiene ancora oggi che il lavoro artigianale sia il modello di lavoro a cui fare riferimento per la ricostituzione di un fare non solo personalmente ma anche civilmente e socialmente soddisfacente: R. SENNETT, *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press, 2009.

⁷ È chiaro che nella società medievale rimangono pregiudizi di carattere sociale che hanno radici antichissime contro la maggior parte dei lavori manuali. Quello che qui preme mettere in evidenza tuttavia non è tanto l'aspetto sociologico del lavoro nella società medievale ma seguire una ininterrotta linea di riflessione sul valore del lavoro e la specificità della produzione artistica dalla sua emarginazione come arte meccanica alla sua rivalutazione filosofica e teologica, che nella *Commedia* sembra prendere piena forma.

sificazione della conoscenza nel Medioevo, a Ugo di San Vittore, al quale si deve il primo sistematico approccio all'assimilazione delle arti meccaniche in un sistema di conoscenza che miri alla ricostituzione dell'originaria condizione della natura umana creata in immagine e somiglianza divina, fino al tempo di Dante si va progressivamente affermando una visione "utilitaristica" delle arti viste nella loro funzione restauratrice.⁸ È l'idea del "Paradiso restaurato" ovvero dell'ideale restaurazione della natura umana corrotta dalla caduta per cui conoscenza della verità e amore della virtù divengono oggetti che lo studio delle arti può riconquistare.⁹ Negli autori precedenti a Dante, tuttavia, anche quando si riconosca loro una utile funzione all'interno di un sistema conoscitivo rivolto all'acquisizione di una sapienza salvifica, le arti meccaniche rimangono solo propedeutiche alla perfezione morale ed intellettuale. Solo le discipline teoretiche e pratiche (sostanzialmente corrispondenti alle arti liberali) sono necessarie al fine di riportare idealmente l'animo umano alla condizione prelapsarica. Esse infatti, come nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore, afferiscono alla soddisfazione dei bisogni materiali e rendono così possibile dedicarsi alla cura delle arti propriamente restaurative.¹⁰

⁸ Si veda ad esempio l'utilità della conoscenza delle arti meccaniche ai fini della comprensione delle Scritture nell'ambito della generale dottrina dell'*uti e frui* per cui tutte le cose e le arti non sono da amare per sé ma sono mezzi per arrivare alla comprensione delle cose eterne. Vedi AGOSTINO *De doctrina Christiana*, I 6,6 e II 30, 47 (ed. a cura di M. Naldini, L. Alici, A. Quacquarelli, P. Grech, F. Monteverde; trad. V. Tarulli, Roma, Città Nuova, 1992).

⁹ Per l'idea di "restaurazione" del Paradiso e il suo sviluppo nel Medioevo vedi E. WHITNEY, *Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, Philadelphia, «Transactions of the American Philosophical Society», 1990, in particolare pp. 75-145, e G. OVIATT JR., *The Restoration of Perfection. Labor and Technology in Medieval Culture*, in particolare pp. 107-136, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987.

¹⁰ Questa è l'idea portante del *Didascalicon* di Ugo di San Vittore in cui la divisione della conoscenza in teoretica, pratica, meccanica e logica riflette i diversi livelli e modi con cui l'essere umano può ricostituire la sua autentica natura prima della caduta. La conoscenza teoretica ricostituisce la perduta capacità di vedere la verità mentre la conoscenza pratica ricostituisce la capacità di amare la virtù. La meccanica è in realtà solo propedeutica al percorso di rigenerazione che si compie attraverso lo studio essenzialmente delle arti maggiori. Essa infatti si occupa di curare e sostenere la parte materiale della vita umana presiedendo alla soddisfazione dei bisogni essenziali e primari. Vedi in particolare UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, I 10, in *Didascalicon de studio legendi: Studienbuch*, a cura di T. Offergeld, «Fontes Christiani» 27, Freiburg im Breisgau, Herder, 1997. Per un'edizione italiana vedi *Didascalicon de studio legendi*, a cura di M. Sannelli, Lavis, La Finestra editrice, 2011. Per una discussione del ruolo funzionale delle arti meccaniche nella divisione della cono-

A differenza di questi autori Dante riconduce l'attività poetica all'ambito delle arti rigenerative. Nel *Purgatorio*, dove il discorso sull'arte si incentra sulla "statuaria", sembra trovare eco una classificazione di tipo aristotelico della divisione delle scienze in teoretiche, pratiche, produttive.¹¹ Tra queste, distinte gerarchicamente per i loro contenuti, l'attività produttiva si trova ad occupare uno spazio contiguo e non meno degno di quello dell'attività pratica nel cammino verso il Paradiso restaurato che troviamo a coronare le terrazze purgatoriali. Vi è nella *Commedia*, rispetto ai precedenti classificatori medievali, uno scarto per cui l'*opus restorationis* si realizza non solo attraverso il perfezionamento dell'azione morale (le buone opere) ma anche attraverso il perfezionamento dell'azione produttiva (le opere ben fatte), ovvero ispirata da un principio razionale (la *techne*) e naturalmente illuminata dalla grazia.¹²

Quella del Paradiso restaurato è un'idea che informa la rivalutazione teologica del lavoro e delle arti meccaniche a partire già dalla dottrina dell'*uti e frui* di Agostino e che attraverso la mediazione medievale arriva al cuore della grande rivalutazione dell'operare umano propria dell'Umanesimo.¹³ È una visione di cui

scenza nel *Didascalicon* vedi F.T. HARKINS, *Reading and the Work of Restoration. History and Scripture in the Theology of Hugh of St Victor*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 2009.

¹¹ L'arte statuaria trova posto nella divisione del sapere di Rabano Mauro (780-856), che include anche la medicina e la *mechania*, definita come «peritia fabricae artis in metallis et in lignis et lapidibus». È uno dei rarissimi esempi di inclusione delle arti meccaniche nel sistema della conoscenza precedenti al *Didascalicon* di Ugo di San Vittore. Vedi RABANO MAURO, *De universo*, citato da Ovitt, *The Restoration of Perfection*, cit. p. 224, n. 8.

¹² Sull'idea di *opus restorationis* nel *Purgatorio* cfr. G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 14-65.

¹³ Così AGOSTINO a proposito delle arti nel *De civitate Dei*, XXII, 24.3: «Vestimentorum et aedificiorum ad opera quam mirabilia, quam stupenda industria humana pervenerit; quo in agricultura, quo in navigatione profecerit; quae in fabricatione quorumque vasorum vel etiam statuarum et picturarum varietate excogitaverit et impleverit; quae in theatris mirabilia spectantibus, audientibus incredibilia facienda et exhibenda molita sit; in capiendis occidentis domandis irrationabilibus animantibus quae et quanta repperit; adversus ipsos homines tot genera venenorum, tot armorum, tot machinamentorum, et pro salute mortali tuenda atque reparanda quot medicamenta atque adiumenta comprehenderit; pro voluptate faucium quot condimenta et gulae irritamenta repperit; ad indicandas et suadendas cogitationes quam multitudinem varietatemque signorum, ubi praecipuum locum verba et litterae tenent; ad delectandos animos quos elocutionis ornatus, quam diversorum carminum copiam; ad mulcendas aures quot organa musica, quos cantilenae modos excogitaverit; quantam peritiam dimensionum atque numerorum, meatusque et ordines siderum quanta sagacitate comprehenderit; quam multa rerum mundanarum cognitione se impleverit» (testo dal sito <http://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>).

Dante è erede e che aveva portato non solo alla rivalutazione filosofica e teologica delle arti meccaniche ma anche al riconoscimento di una loro positiva funzione economico-politica in vista del conseguimento del bene comune, come già testimonia nel *Policraticus* Giovanni di Salisbury.¹⁴ In continuità con questa tradizione Dante recupera la dimensione etica del fare produttivo di matrice aristotelica alla gerarchia delle scienze strumentali ai fini della salvezza, di ispirazione neoplatonica. In questa prospettiva anche l'attività produttiva, in quanto imitazione del fare divino di cui è modello la creazione, contribuisce alla ricostituzione della originaria e ricercata somiglianza con il Creatore. La somiglianza, distinta dall'*imago* che sigilla l'impronta divina nell'anima e si fa razionalmente riconoscibile, è attingibile come risultato di un "lavoro" imitativo guidato dal desiderio di partecipazione e riunione con l'essere perfettissimo. Nella *Commedia* proprio l'idea di *imitatio Dei* è guida e fine dell'operare umano ed informa tanto il piano dell'agire che quello del produrre. Azione e produzione si presentano come sfere complementari guidate ciascuna da un principio di ideale perfezione, entrambe necessarie al conseguimento della virtù che maggiormente presiede all'interazione tra individui nella collettività, la virtù della *caritas*.

Nel dare decisivo rilievo alle arti sia nei canti X-XII del *Purgatorio* che in *Paradiso* XXIII-XXVI, come vedremo, Dante riporta la *poiesis* all'ambito delle arti rigenerative restituendole quella originale dignità intellettuale e teologica che aveva trovato nei Padri e che sarà pienamente recuperata dall'Umanesimo. Nella prospettiva cristiana della *Commedia* la *techne* si fa virtù teologica in quanto disposizione al fare secondo un "logos" illuminato dalla grazia, che guida l'artefice a ricercare la somiglianza con il fare divino, come l'esempio dei bassorilievi sulla terrazza dei superbi illustra. Inserito nella prospettiva escatologica della *Commedia* l'atto poetico diviene quindi essenziale strumento di cooperazione con la grazia e il poema stesso si fa atto concreto di amore per il prossimo in quanto rivolto ad illuminare il cammino dei lettori verso la ricerca della virtù.

Tuttavia il passaggio da una dimensione etica della produzione a una teologica non è privo di aspetti problematici. Nella prospettiva dantesca l'attività

¹⁴ GIOVANNI DI SALISBURY, *Policraticus*, VI 20.

produttiva secondo virtù diviene necessariamente un operare che da una parte guarda al fare divino come modello mentre dall'altra è cosciente dei propri limiti nel rapportarsi all'incommensurabile distanza che lo separa dalla creazione divina. La tensione tra desiderio di eccellenza e necessità di umiltà si presenta in modo problematico e centrale nella terrazza dei superbi e trova un necessario presupposto nella "poetica dello scriba" che Dante adotta nella *Commedia*.

2. Lo "scriba" tra arte e dettatura

La "teologia del lavoro" della *Commedia* poggia concettualmente su due fondamentali e collegati elementi: la nozione etico-estetica di eccellenza, e la nozione di "scriba", che si ricollega alla complementare questione dell'umiltà in quanto riconoscimento di una diversa e superiore autorità di ispirazione della propria opera.

Sono vari i *loci* in cui nella *Commedia* emerge la funzione strumentale del poeta in quanto *scriptor* chiamato a "notare" per trasmettere ad altri la verità di quanto è fatto testimone, da *Purgatorio* XXXIII e XXIV a *Paradiso* X.¹⁵ Il viaggio stesso del pellegrino Dante trova legittimazione ultima nella volontà della Vergine Maria che il poeta scriva ciò che vedrà in modo tale che la sua opera possa illuminare e guidare altri a perseguire la virtù. Le prospettive etica ed escatologica si intrecciano nella logica della "chiamata" a Dante e si presentano già all'origine

¹⁵ Oltre alle occorrenze qui discusse, Dante menziona il suo lavoro di scrittore anche in *Inf.* XV 88-90; XXXIV 22-24; *Par.* V 85; XVII 124-142; XXIV 25-27. Come la critica dantesca ha notato, nell'attribuirsi il ruolo di scriba Dante implicitamente si paragona ai profeti ed agli scrittori biblici, mettendo a frutto l'idea della doppia autorità della Scrittura, dove lo scrittore è strumento attraverso il quale il vero autore, divino, trova espressione. La strategia autoriale dantesca sembra riflettere la crescente considerazione che nel Medioevo iniziavano ad assumere gli scrittori biblici in quanto tali. Albert R. Ascoli mostra come Dante applichi questa strategia non solo nella *Commedia*, e particolarmente nei canti di *Paradiso* XXIII-XXVI, ma anche in altri lavori precedenti al poema. Vedi A.R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 369-399 e, per una bibliografia essenziale sul tema dello scriba, p. 121, n. 88. Sull'evoluzione del concetto di "autore" ed "autorità" nel medio evo vedi A.J. MINNIS, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

della concezione stessa del poema come relate e rese possibili dalle altissime qualità artistiche per le quali l'autore è stato scelto.

Fin dall'inizio è chiara a Dante-pellegrino la sua posizione subordinata rispetto alla voce divina il cui linguaggio deve annotare, decifrare e trascrivere. Così Beatrice in *Purgatorio* XXXIII esorta il poeta:

«Tu *nota*; e sì come da me son porte,
così queste parole *segna* a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.

E aggi a mente, quando tu le *scrivi*,
di *non celar* qual hai vista la pianta
ch'è or due volte dirubata quivi». (*Purg.* XXXIII 52-57, corsivi miei)¹⁶

Dante deve "segnare ai vivi", ovvero produrre segni impregnati del messaggio profetico che Beatrice gli porge e che il poeta è chiamato a trascrivere senza alterazioni («come da me son porte») od omissioni («non celar»). Le terzine sembrano offrire una chiave interpretativa *a rebours* della enigmatica definizione di poetica che Dante aveva dato a Bonagiunta Orbicciani in *Purgatorio* XXIV 52-54 («l' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando»). Si può osservare che i termini "notare" e "scrivere" delle parole di Beatrice riprendono e quasi portano a sovrapporre il "segnare" e "significare" delle parole del poeta a Bonagiunta. Chi legge dovrà infatti passare dal segno al significato, tanto più efficacemente quanto maggiore sarà l'arte dello scriba. La passività del pellegrino-scriba rispetto alla fonte di ispirazione emerge chiaramente in *Paradiso* X 27 nell'appello al lettore dell'autore:

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scriba. (*Par.* X 24-27)

¹⁶ Le citazioni dalla *Commedia* sono da DANTE ALIGHIERI, *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere-Società dantesca italiana, 1994.

Quell' "essere fatto scriba" in forma passiva sembra indicare i termini del rapporto tra il poeta e la sua opera e rimanda implicitamente al fine tropologico della *Commedia*. Il poeta dispone davanti al lettore come su una tavola il cibo sacro della visione di cui è fatto trascrittore perché se ne possa cibare e "convertirsi" all'amore per la virtù iniziando così il suo personale viaggio salvifico. Dante è ormai tutto inteso nello sforzo supremo di lavorare una materia nuova che gli viene sì data ma che la sua arte deve saper modellare e trascrivere intelligibilmente, come lo scultore modella il marmo per farne figura e "segno." La passività del poeta «fatto scriba» è essenziale all'identificazione della fonte originaria dell'ispirazione che gli si rivela esterna, divina. La terzina tuttavia dirige l'attenzione sul momento attivo della lavorazione della materia da parte del poeta. Perché l'ispirazione possa produrre gli effetti desiderati sui lettori essa deve "lavorare" dall'interno dell'esperienza e della conoscenza individuale dello *scriptor*, deve farsi materia prima che il poeta possa trasformare e produrre in opera. L'appello al lettore di *Paradiso X* suggerisce un principio di necessario distacco dall'opera da parte dello scrittore che proprio in questo spossamento trova la propria identità quale strumento della volontà divina con cui è chiamato a cooperare attraverso l'esercizio della sua arte. L'immagine del lavoro poetico che emerge da questa terzina ci fa intravedere l'idea di scrittura a cui cielo e terra mettono mano (come Dante dirà infatti in *Par. XXV 2*) in un rapporto di impari collaborazione. Ma se il poeta è subordinato rispetto al principio di ispirazione ha però piena responsabilità – e merito – nell'uso dello strumento poetico. Subordinazione e merito sono i due poli su cui si articola la partecipazione dell'individuo al disegno celeste: la prima consente di sfuggire alla seduzione dell'idolatria che riconosce nella propria opera solo il proprio ingegno; il secondo legittima e impone la ricerca di eccellenza nell'operare.

Che Dante sia nella condizione di poter cooperare a un'opera di ispirazione divina è evidente dal modo con cui viene scelto. Il poeta è fatto scriba per l'eccellenza della sua arte poetica come già emerge dalle parole di santa Lucia che esorta Beatrice a soccorrere «quei che tanto t'amò tanto, / ch'uscì per te de la volgare schiera» (*Inf. II 104-105*). E Beatrice sceglierà a sua volta Virgilio come guida in virtù delle sue doti poetiche, secondo un criterio di eccellenza etico-estetica (la sua «parola ornata», *Inf. II 67* e il suo «parlare onesto», *ivi*, v. 113) che testimonia

della centralità dell'arte nella dinamica della salvezza della *Commedia*. «Parola onesta» e «parlare ornato» indicano un linguaggio capace di armonizzare i «fatti», ovvero la materia poetica che nella *Commedia* si fa teologica, ai «detti», ovvero la forma, che necessariamente diventa «nuovo stile» nella misura in cui aderisce ai nuovi contenuti della *Commedia*. È un'indicazione di poetica che Dante già aveva proposto nella rimenata a Cino da Pistoia (*Rime* 107, 14).¹⁷ La parola di Dante sarà improntata allo stesso criterio etico-estetico ma supererà lo stile del vate latino poiché non solo rifonderà l'unità di fatti e detti nella sfera delle verità morali ma anche in quella della verità teologica in quanto quella di Dante è parola illuminata dalla grazia. La sopra menzionata risposta di Dante a Bonagiunta Orbicciani da Lucca si fa dunque snodo centrale a definire la peculiarità del dire dantesco:

«I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando». (*Purg.* XXIV 52-54)

Non solo Dante qui afferma l'unicità della sua poesia, ma ne indica anche esplicitamente la fonte di ispirazione: «Amor», che «spira», «ditta» e addirittura «legge», come in *Paradiso* XXVI, dove Dante identifica il bene supremo: «Alfa e O è quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte» (*Par.* XXVI 17-18). Questo «Amor» non è semplicemente l'amore erotico. A quest'altezza del percorso poetico dantesco si configura come l'Amore divino. Tuttavia, l'atto in cui Amore «spira» attraverso l'interiore esperienza soggettiva del poeta fa sì che questo Amore sussuma più che superare il momento erotico, e si appropri del sentimento che è in grado di far risalire dal desiderio della creatura al desiderio per il Creatore.¹⁸ È quell'Amore di cui Beatrice in vita è stata segno ed ora è strumento.

¹⁷ *Io mi credea del tutto esser partito* segna, secondo Domenico De Robertis, l'addio di Dante allo stile della "dolcezza", tipico delle rime ciniane, che non rifletta una coerenza tra contenuto e forma. Dante è già rivolto alla poetica della *Commedia* dove tale coerenza diviene centrale. Seguo, per la numerazione delle *Rime*, DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

¹⁸ Rimando a questo proposito a S. BARSELLA, *In the Light of the Angels. Angelology and Cosmology in Dante's «Divina Commedia»*, Firenze, Olschki, 2010, pp. 133-143, per un'argomentazione più articolata della centralità dello Spirito Santo nella struttura del *Purgatorio*.

Significativamente la terzina di *Purgatorio* XXIV punta al processo attraverso il quale l'ispirazione penetra e riemerge dall'interiorità del poeta per farsi opera («noto»; «vo significando»). Non l'Autore – che rimane Dio – ma il più umile scriba con la sua arte rende intelligibile ciò che non è visibile. Il centro del discorso poetico si fissa dunque non sulla fonte e autorità dell'ispirazione ma sul momento della trasformazione in “segno” della materia di ispirazione da parte del poeta. Questo definisce lo spazio di autonomia, responsabilità e merito dell'artista. Se il poeta è strumento materiale del «dittatore» Amore, mediatore della voce celeste e artefice del segno visibile che riconduce il lettore alla verità allora è proprio nella produzione dell'opera poetica che si realizza esemplarmente la cooperazione tra cielo e terra, tra il poeta e il Creatore. Ma come?

3. *Imitazione, eccellenza e teoria dell'arte. Purg. X-XII*

Tale cooperazione non avviene sempre ma a certe condizioni a cui l'operare è soggetto perché divenga partecipazione all'economia della salvezza nella storia. Tali condizioni possono essere desunte da quella che possiamo chiamare la teoria dantesca dell'arte così come viene illustrata nei canti X-XII del *Purgatorio*. Non è un caso che il problema dell'arte venga affrontato proprio nella cantica della restaurazione della virtù e del ritorno al Paradiso terrestre. Qui vediamo infatti realizzarsi l'*ordo amoris* della *caritas*, ovvero un ordinamento che ha come principio guida quello dell'amore per il prossimo e in cui le opere, della *praxis* come della *poiesis*, non sono fine a se stesse ma agostinianamente «gradus ad immortalia et semper manentia faciendum».¹⁹ Nei canti X-XII del *Purgatorio* Dante esplora la relazione tra arte divina e umana e sembra implicitamente proporre un modello di *poiesis* coerente con il profilo del poeta-scriba discusso nel paragrafo precedente.

Nella prima cornice, in opposizione topografica rispetto al Paradiso terrestre, si punisce proprio il peccato alla radice della caduta dall'Eden: la superbia.

¹⁹ *De vera religione*, XXIX 52 (SANT'AGOSTINO, *La vera religione*, I, Introd., trad., note e indici di A. Pietretti, Roma, Città Nuova, 1995).

Dante rimane meravigliato alla vista di bassorilievi che illustrano esempi di umiltà premiata e superbia punita. L'opera divina appare al pellegrino il concreto manifestarsi di parola che si fa immagine e viceversa – con ricorrenti sinestesie di vista e udito a sottolinearne l'impatto estetico – che illustra all'ammirato pellegrino un esempio di arte divina: il «visibile parlare» (*Purg.* X 94) che il poeta cercherà di imitare nell'acrostico di *Purgatorio* XII e con la metamorfosi dell'aquila in *Paradiso* XVIII. La descrizione dantesca dei bassorilievi sottolinea la novità del linguaggio divino della *poiesis*: l'arcangelo Gabriele nell'annuncio a Maria «non sembrava immagine che tace» (*Purg.* X 39); la Vergine appare «imaginata» (*Purg.* X 43) nel senso letterale di "fatta immagine", e tale che «avea in atto impressa esta favella» (*Purg.* X 43) come «figura in cera si suggella» (*Purg.* X 45).²⁰ La parola diviene atto e dà vita alla materia così come la creazione è parola, discorso divino, che si fa realtà. «Esto visibile parlare» è il modello di arte divina che il poeta-scriba può cercare di imitare. Ma in che modo l'arte può diventare una sacra *techne* che imiti il fare divino senza rischiare di cadere nel peccato di superbia? E quali sono i limiti che l'artista deve superare nel tentativo di imitare l'inattingibile perfezione divina? Le risposte sembrano trovare una necessaria premessa nella lode di Virgilio all'operosità in *Inferno* XI e nella condanna dantesca degli usurai come peccatori contro l'arte in *Inferno* XVII, ma emergono soprattutto dall'analisi di questi canti purgatoriali, in particolare X e XI, e nel canto XXV del *Paradiso*, dove Dante collega l'arte alle virtù teologali. Su questi canti si concentra l'analisi che segue.²¹

Purgatorio XI si apre con la riscrittura del Padre Nostro in cui si avverte quella che Mazzotta ha chiamato il «paradigma francescano della preghiera» come invocazione dall'orlo dell'abisso della tentazione.²² In questo caso la tentazione

²⁰ La ricorrenza di termini collegati alla visione intensifica l'effetto della percezione "mista" che coinvolge più sensi: "parere", "intagliare", "effigiare", "avvisare", "biancheggiare", "imprimere", "imporre" costituiscono la trama visiva della descrizione e si alternano con verbi e termini relati con l'atto della scrittura come "storiare" e "dire" fino al climax paradossale dell'ultima storia effigiata dove Dante ascolta e vede il lungo dialogo scolpito tra Traiano e la vedova (*Purg.* X 83-93).

²¹ In *Inferno* XI Virgilio aveva ricordato a Dante la nozione aristotelica che il lavoro imita e perfeziona la natura facendo così del lavoro uno dei tratti essenziali e positivi della condizione umana. Dante infatti condanna gli usurai perché si guadagnano da vivere non con il proprio lavoro ma con i frutti illeciti del prestito a interesse (*Inf.* XI 97-111). Per il posto occupato dal lavoro nella restaurazione della virtù in Dante vedi anche G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert*, cit., pp. 14-65.

²² G. MAZZOTTA, *The Book of Questions: Prayer and Poetry*, in «Dante Studies», 129 (2011), pp. 25-46. Mazzotta spiega che nel «paradigma francescano della preghiera» pregare rimanda ad una situa-

è quella dell'orgoglio e del peccato a cui la superbia più facilmente conduce: l'idolatria. La preghiera dei superbi pentiti introduce il tema dell'umiltà e del necessario intervento della grazia nel processo di purgazione che le anime volontariamente intraprendono. Il tema costituisce una sorta di continuità ideologica con l'apertura del canto precedente, che mette in prospettiva l'opera della creazione (natura), che è propriamente arte divina, l'opera artistica di mano divina (i bassorilievi) e il massimo scultore di tutti i tempi, il greco Policleteo. È significativo che di fronte alla bellezza degli intagli persino la natura, opera perfetta della mano divina, e non solo l'artista umano, si sentirebbe tanto inadeguata da provare «scorno» («non pur Policleteo, / ma la natura li avrebbe scorno», *Purg.* X 32-33).

Si assiste qui quasi ad un paradossale ribaltamento: l'arte di Dio – una scultura che è imitazione della storia, sacra ma anche profana – sembra porsi come superiore non solo dell'arte umana ma anche della creazione stessa, genuina ed inimitabile forma del fare divino. Ma l'apparente paradosso può essere spiegato con il desiderio di fornire un concreto modello di poetica che possa essere imitato. Policleteo, inventore del canone statuario ed autore del trattato omonimo, rappresenta significativamente il più alto risultato nel campo della creatività umana nell'arte mimetica per eccellenza, la scultura, prima dell'era della grazia.²³ Nel mettere in parallelo un modello di scultura divina con il più alto esempio di scultura umana Dante richiama la radicale distanza che separa il fare di Dio da quello dell'essere umano ma nello stesso tempo li avvicina attraverso l'imitazione.²⁴ Se non si può imitare la creazione di un albero, si può però imitare

zione di rischio in cui l'orante prega di essere liberato dalla paura di cadere nell'abisso della tentazione: «By not falling and mindful of that example [Gesù tentato nel deserto] Francis grasped the central purpose of prayer: he was freed of the fear of falling and prayer had the effect of delivering him from all fears» (p. 37).

²³ Vedi anche, per un'analisi del rapporto tra creazione divina e creazione umana centrata sui canti XIX e XXIX del *Paradiso*, P. BOITANI, *The Poetry and Poetics of Creation*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, a cura di V. Montemaggi e M. Treherne, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 2010 pp. 95-130.

²⁴ Alcuni autori medievali vedevano nella ricerca di perfezione nell'arte un segno di trasgressione dei limiti imposti alle capacità dell'ingegno umano. Come Johannes Bartuschat osserva, quest'attitudine affiora anche nei commentatori danteschi al passo su Policleteo (*Purg.* X 32). In Dante, tuttavia, lo statuto problematico dell'eccellenza artistica è superato dal fatto che sebbene illusoria l'arte è rivelatrice di verità morali e divine. Per un'analisi dell'idea di perfezione nell'arte in antagonismo con la natura vedi J. BARTUSCHAT, «Non pur Policleteo, ma la natura». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a cura di J. Bartuschat e L. Rossi, Ravenna, Longo, 2003 pp. 79-98.

la produzione di un'opera d'arte quale quella dei bassorilievi per cercare la desiderata somiglianza con Dio.

Gli incipit di *Purgatorio* X e XI richiamano di nuovo i due poli attorno ai quali si articola il discorso dantesco sull'arte, *l'imitatio Dei* e l'umiltà necessaria a contenere la naturale spinta dell'orgoglio a vedere nella propria opera non la mano di Dio ma solo il proprio ingegno. Essi inducono a vedere gli aspetti problematici del fare imitativo alla ricerca dell'immagine e somiglianza con il divino impresse alla creazione. In particolare inducono a inserire il discorso sull'eccellenza che Dante sviluppa nel canto XI sullo sfondo di una tensione dialettica tra superbia e umiltà.

In questo canto Dante incontra tre figure che rappresentano tre diverse cause di superbia: Umberto Aldobrandeschi (nobiltà di nascita), Provenzan Salvani (potere politico) e Oderisi da Gubbio (eccellenza nell'arte). Oderisi è un miniatore e il suo lavoro tra immagine e parola lo rende figura emblematica del tema principale dei canti X-XII. È proprio Oderisi infatti ad incarnare il tormento del «gran disio / de l'eccellenza» (*Purg.* XI 86-87) nel ricordo della passata superbia: «Ben non sare' io stato sì cortese / mentre ch'io vissi, per lo gran disio / de l'eccellenza ove mio core intese» (*Purg.* XI 85-87). La superbia genera invidia come desiderio del male altrui, opposto all'amore verso l'altro, e ancora in *Purgatorio* Oderisi stenta a riconoscere i meriti di coloro che lo hanno seguito e superato nella fama, della quale lamenta la vanità. Ma Oderisi confonde il desiderio di eccellenza con il desiderio di emergere e il suo sentimento si ferma al disprezzo della fama terrena senza comprendere che il «disio de l'eccellenza» se ben diretto può aiutare a conquistare la beatitudine. Il miniatore vede invece la ricerca di "eccellenza" fine a se stessa, in una prospettiva in cui prevale il *frui* piuttosto che l'agostiniano *uti* e che porta in superficie i limiti dell'arte e in ultima analisi il confine che divide una *techne* come virtuosismo da una *techne* come virtù illuminata dalla grazia.

Anche il disprezzo di Oderisi per la fama nasce dalla considerazione tutta terrena dell'inutilità del successo dal momento che il tempo cancella ogni traccia di grandezza. A che pro dunque affannarsi? Che il miniatore di Gubbio ritenga un senso secolare della fama è evidente anche dalla profezia che consegna a Dante: «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?» (*Purg.* XI 103-106). Le parole di Oderisi sono però in aperto contrasto con il ricordo della fama di Policlete che apre il canto X e in realtà con tutta la memoria della *Commedia*.

La malinconica meditazione sulla vanità della grandezza mostra i limiti del punto di vista de «l'onor d'Agobbio» (*Purg.* XI 80). La gloria, dice, dura quanto il verde della foglia a meno che non sia seguita da un'era di decadenza in cui altri ingegni non emergano ad oscurare quelli che li hanno preceduti: «Oh vana gloria de l'umane posse! / com' poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da l'etati grosse!» (*Purg.* XI 91-93). Oderisi sembra quasi rimpiangere di aver vissuto in un'epoca ricca di ingegni e nuove idee che Dante per contrasto sembra voler far emergere. Nella similitudine delle foglie due dimensioni del tempo si sovrappongono: il tempo delle età naturali e il tempo che misura, in modo non lineare, lo sviluppo della conoscenza. Estranea rimane la dimensione dell'eterno dove l'opera dell'ingegno giuoca un ruolo fondamentale nel cammino verso la salvezza. Oderisi ha compreso la vanità della fama mondana e per questo espia tra i superbi, ma ancora non ha raggiunto la piena comprensione della dimensione escatologica della *poiesis* che la *Commedia* stessa rappresenta.

In verità, il discorso di Oderisi lascia il lettore perplesso perché sembra portare ad una contraddizione: come può l'inutilità del «disio de l'eccellenza» conciliarsi con l'ideale modello d'arte offerto in *Purg.* X – che implicitamente all'eccellenza esorta –, con il ruolo stesso di Dante fatto scriba per meriti artistici e infine con l'esempio di imitazione di visibile parlare che Dante stesso offre in *Purg.* XII? Proprio questo esempio sembra indirettamente rispondere a Oderisi, mostrando un modo legittimo di perseguire l'eccellenza nell'arte nel rispetto di quel principio imitativo implicitamente esposto nel canto X.

La tensione tra eccellenza e umiltà che si sviluppa in questi canti del *Purgatorio* è in realtà apparente. L'"opera" infatti, sia nella *praxis* che nella *poiesis*, deve sempre essere risultato della ricerca di eccellenza perché solo in questo modo il "lavoro" è imitazione dell'atto creativo divino, tale da restaurare la perfezione della natura umana e dare quindi accesso alla salvezza. In questa legittima e umanissima ricerca di perfezione due sono tuttavia i pericoli dell'abisso, due gli estremi ugualmente fatali: la superbia che nasce dal vedere nella propria opera

solo la realizzazione del proprio ingegno, e la pusillanimità che nasce da un malinteso senso di umiltà che porta a non cimentarsi e rimanere quindi inoperosi e inutili. Tommaso d'Aquino nella *quaestio* 162 a. 1 della *Summa Theologiae* definisce la superbia proprio in questi termini, come «inordinato desiderio di eccellere», come deviante desiderio di imitare Dio di chi «pensa di avere da sé ciò che ha invece da Dio, o quando crede che ciò che ha ricevuto dall'alto sia dovuto ai suoi propri meriti».²⁵ A questa superbia si oppone il giusto orgoglio e la giusta eccellenza di chi persegue la similitudine con il fare divino ma allo stesso tempo è umilmente cosciente dei limiti dell'ingegno umano e riconosce nella propria opera e nel proprio talento la mano di Dio. Nella giusta ricerca di perfezione, nella sfera pratica così come in quella poetica, si può comprendere la funzione dell'essere umano nel disegno provvidenziale a cui con la sua opera è chiamato a collaborare.

4. *Techne e Caritas. Per una teologia del fare produttivo*

La visione dantesca di una aristotelica *techne* teologicamente rinnovata trova un altro momento fondamentale, di cui i canti purgatoriali sono una premessa, in *Paradiso* XXV. In questo canto si assiste all'emblematico passaggio, retorico e linguistico, dal visibile all'invisibile, significativamente preceduto da due canti punteggiati di riferimenti alle professioni, all'industria, all'agricoltura.²⁶ Il canto XXV, in cui san Giacomo esamina Dante sulla virtù teologale della speranza, riconduce e collega il discorso sulla perfezione della virtù poetica rappresentato nel *Purgatorio* a quello sulla perfezione delle virtù teologali su cui Dante viene interrogato prima di poter procedere verso la visione ultima.

²⁵ «Superbia importat immoderatum excellentiae appetitum» (TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II^a-II^{ae}, q. 162 a. 4 r). Tommaso definisce la superbia come smodato desiderio di eccellenza e la distingue sotto tre aspetti: *secundum se*, *ex parte causae*, e *ex parte modi habendi*. Il secondo concerne la superbia che consiste nel dare a se stessi un credito eccessivo per i propri meriti: «fertur inordinate appetitus in propriam excellentiam» (SAN TOMMASO D'AQUINO, *Somma teologica*, vol. 3, a cura di T.S. Centi; R. Coggi; G. Barzaghi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014).

²⁶ Sull'analisi della progressiva trasformazione del linguaggio dantesco a significare le invisibili verità della teologia nei canti XXIII e XXIV del *Paradiso*, vedi M. CICCUITO, *Le luminose sostanze dell'essere. Sacralità della scrittura nei canti XXIII-XXIV del «Paradiso»*, in «Tenzione», 11 (2010), pp. 157-171.

Il canto XXV si apre con il richiamo alla condizione d'esilio del poeta e la sua speranza di un ritorno che assume la connotazione di una "conversione" sia alla nuova poesia della *Commedia* che alla rigenerata condizione morale e intellettuale di Dante dopo il viaggio. L'esperienza esistenziale inquadra la riflessione teologica mettendo al centro il problema del ritorno in patria sul piano della condizione sia storica (il ritorno a Firenze) che spirituale (il ritorno alla città celeste). In entrambi i casi il *reditus* è affidato all'opera poetica: è la *Commedia* stessa a divenire una delle fonti da cui trae ispirazione la speranza di Dante:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì 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. (*Par.* XXV 1-9)

Il poema – a quest'altezza «sacro» – è la condizione per tornare di nuovo a essere cittadino sia a Firenze che in Paradiso (e forse il «cappello» allude proprio a questo).²⁷ Perché Dante pone il poema – e la sua sacralità – al centro delle esamazioni sulle virtù teologali della fede, speranza e carità? A questo punto del suo viaggio, purificato e salito a veder le stelle, Dante ha esposto e dimostrato la sua "teologia del lavoro" ed ha raggiunto lo status di *scriba Dei* per un'opera a cui hanno posto mano cielo e terra, segno visibile dell'ispirazione divina da cui nasce. È un'opera mossa da quell'Amore verso cui il poeta muove i suoi lettori e che si

²⁷ Alcuni commentatori interpretano «cappello» come ghirlanda o corona floreale simile all'occitano *capelh*. La maggior parte tuttavia vi vede il lauro poetico secondo una tradizione che va indietro fino al *Trattatello* di Giovanni Boccaccio. Paola Rigo condivide l'ipotesi della "corona" ma con un significato religioso, a cui può collegarsi la cerimonia di imposizione del cappello cardinalizio (*manumissio in ecclesiis*) e politico, a cui può collegarsi il "cappello" (*pilleum*) che simboleggiava la liberazione degli schiavi nella Roma antica. Cfr. P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994.

impone ormai esemplarmente a celebrare l'arte "teologica" illustrata sulle cornici del Purgatorio. Le virtù convergono a identificare il valore etico e teologico del poema, che a sua volta come un prisma le riflette tutte perché generato dalla fede, fonte di speranza e rivolto al bene del prossimo.

A provare ulteriormente la stretta relazione tra i canti dell'arte in *Purgatorio* e quelli delle esaminazioni dantesche in *Paradiso* è il riemergere, anche quando il poema è ormai divenuto concreta espressione della speranza del ritorno, dell'ombra della superbia. Quando san Giacomo interroga Dante sulla natura della speranza (cosa sia, in che modo si acquista e quali siano le sue fonti) è Beatrice a rispondere subitanea alla seconda domanda lasciando a Dante la risposta alle altre due che, dice, non gli saranno altrettanto difficili né gli daranno motivo di superbia («ché non li saran forti / né di iattanza», *Par.* XXV 61-62). Beatrice rassicura san Giacomo che nessuno nella chiesa militante ha maggiore speranza di Dante. Ma perché rispondere a questa domanda sarebbe per Dante difficile e motivo di orgoglio? Il testo risponde solo indirettamente, attraverso la definizione stessa di speranza, le cui fonti sono due: la grazia e i meriti precedentemente acquistati («grazia divina e precedente merto», *Par.* XXV 69). Rispondere a questa domanda avrebbe dunque dato a Dante un possibile motivo di «iattanza» solo se si suppone che il merito acquisito dal poeta risieda nella sua opera. Nel proteggere il suo pupillo dalla possibile tentazione dell'orgoglio Beatrice rende evidente il legame tra speranza ed opera e fa allo stesso tempo emergere la specificità della *poiesis* ispirata ed umile di Dante.

L'acquisizione della speranza in virtù di grazia e opere anticipa e allo stesso tempo estende alla *Commedia* stessa la dottrina della salvezza di san Giacomo. Sulla lettera dell'apostolo, che Dante cita come una delle fonti da cui attinge speranza, poggia infatti la centralità del poema nei canti teologici del *Paradiso*. Questa lettera che gioca un ruolo tanto cruciale nell'economia teologica del canto non tratta però direttamente della speranza ma dell'importanza delle opere per la giustificazione: «Videtur quoniam ex operibus iustificatur homo et non ex fide tantum» (Iac 2, 24).²⁸ Dal contesto dei canti teologici e dalla posizione centrale che Dante attribuisce al suo poema in questo contesto si desume che Dante in-

²⁸ Sulla rilevanza dell'epistola di san Giacomo per l'interpretazione di *Paradiso* XXV vedi W.A. STEPHANY, XXV, in *Dante's «Divine Comedy». Introductory Readings. III: «Paradiso»*, in *Lectura Dantis*

interpreta il significato delle opere della lettera di san Giacomo a includere nel significato di "opere" non solo quelle della prassi ma anche quelle della *poiesis*. Opere che come il poema siano espressione di fede, fonti di speranza, atti di carità verso il prossimo. Questa possibile interpretazione dantesca non è in realtà isolata ma trae invece forza da una robusta tradizione esegetica.

Entrata tardi nel canone del Nuovo Testamento, la lettera di san Giacomo segue alla lettera di san Paolo agli Ebrei ed è solitamente considerata una sorta di complemento a questa. Entrambe affrontano il tema della salvezza, ma mentre san Paolo afferma la fede come unica fonte di giustificazione, san Giacomo afferma che senza opere la fede non ha effetto.²⁹ Nel tentativo di riconciliare le due posizioni in apparente contraddizione, sant'Agostino interpretò entrambe nella prospettiva della carità, che non può esistere senza fede e non produce speranza senza opere.³⁰ Ma probabilmente Agostino non è l'unica fonte dantesca dell'interpretazione in termini di carità della dottrina delle opere di san Giacomo. Tale dottrina aveva avuto una grande influenza anche sulla spiritualità francescana, che aveva ulteriormente posto l'accento sulle opere non solo come evidenza della fede ma come concrete attuazioni del comandamento cristiano dell'amore per il prossimo; come atti e prodotti della carità.³¹

Virginiana, 3 (Spring-Fall, 1995), pp. 371-387; D. CONRIERI, *San Giacomo e la speranza: osservazioni su «Par.» XXV, vv. 13-99*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 148 (1971), pp. 309-315; e, in risposta a Conrieri, L. BATTAGLIA RICCI, «Paradiso», XXV, vv. 86-89, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149 (1972), pp. 333-338.

²⁹ Nella lettera ai Galati tuttavia anche san Paolo definisce una nozione di fede "operativa", che consiste nel lavoro della fede attraverso la carità: «vos enim in libertatem vocati estis fratres tantum ne libertatem in occasionem detis carnis sed per caritatem servite invicem omnis enim lex in uno sermone impletur diliges proximum tuum sicut te ipsum» (Gal 5,13-14. Si cita da *Biblia Sacra vulgatae editionis*, Milano, San Paolo, 1995).

³⁰ SANT'AGOSTINO, *Epistola 167* (<<http://augustinus.it/italiano/lettere/index2.htm>>). Questa lettera costituisce un breve trattato sull'epistola di san Giacomo, la prima delle cinque epistole apostoliche del Nuovo Testamento e testimonia del crescente interesse del vescovo di Ippona per la vita attiva dopo l'anno 400. L'epistola 167, datata c. 415, è uno dei vari testi agostiniani dedicati all'interpretazione della dottrina paolina. Sant'Agostino aveva già esteso il significato delle "opere" ad includere sia l'azione che la produzione: le elemosine ai poveri e la coltivazione della terra avevano lo stesso potenziale spirituale. A testimoniare dell'importanza del lavoro per sant'Agostino è il *De opere monachorum*, un opuscolo in cui attacca, appoggiandosi alla dottrina paolina e in particolare 2 Tess 3, 10 («si quis non vult operari nec manducet»), una setta di monaci che rifiutavano il lavoro. Cfr. SANT'AGOSTINO, *I monaci e il lavoro*, cit.

³¹ Giovanni C. Bottini dimostra la significativa presenza di san Giacomo negli scritti di Francesco, in particolare nell'*Epistola ai fedeli*, 2, 28-29, che commenta un passo dell'Epistola di san Giacomo

È significativo dunque che Dante indichi proprio nell'epistola di san Giacomo, che sia Francesco che Agostino interpretano nella prospettiva della carità, una delle fonti da cui deriva la sua speranza:

«Tu mi stillasti, con lo stillar suo,
ne la pistola poi; sì ch'io son pieno,
e in altrui vostra pioggia repluo». (*Par. XXV 76-78*)

La metafora della pioggia che dall'epistola stilla su Dante e che a sua volta il poeta riversa su altri è emblematica della dinamica sottesa tra ispirazione e scrittura e rimanda alla finalità tropologica del poema. La lettera di san Giacomo sull'importanza delle opere per la fede è fonte di speranza per Dante proprio perché letta nella prospettiva della carità. Attraverso la lettera di san Giacomo Dante mette la propria produzione poetica al centro dell'interazione tra tutte le virtù teologali facendone esempio e modello di arte "sacra", inserita nella prospettiva della salvezza in quanto lavoro a immagine e somiglianza di quello divino e concreta realizzazione dell'ispirazione di Amore. Proprio nel canto di san Giacomo si arriva a percepire quanto in Dante il significato morale e teologico di "opera" si estenda a comprendere le sfere della *praxis* e della *poiesis*, dove virtù morale e virtù produttiva guidano azione e produzione a perfezionarsi nella carità in una prospettiva complementare a quella dei canti del *Purgatorio* esaminati.

Se Aristotele aveva fatto della *techne* una virtù intellettuale dandole uno statuto etico e Ugo di San Vittore aveva ridato dignità alla "meccanica" affidandole una funzione propedeutica alla "restaurazione" del Paradiso, Dante ridona alla *poiesis* piena cittadinanza tra le arti rigenerative e la recupera al dominio teologico della carità. Assimilando e al tempo stesso superando le tradizioni classica e medievale il poeta riprende il discorso iniziato dai Padri per muovere nella *Commedia* verso una teologia della *techne* di cui il poema stesso è altissima espressione.

(Iac 2, 13) su giudizio e misericordia. Mentre in san Giacomo le opere sono evidenza della fede, in san Francesco si trova una diversa prospettiva poiché le opere diventano una forma concreta in cui la carità si realizza. Vedi G.C. BOTTINI, *La lettera di Giacomo*, in *Studia Hierosolymitana III. Nell'ottavo centenario Franceseano (1182-1982)*, a cura di G.C. Bottini, «Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Major 30», Gerusalemme, Franciscan Printing Press, 1982, pp. 159-168.

NICOLÒ MALDINA

TRA PREDICAZIONE E LITURGIA.
MODELLI E FORTUNA DEL
«PATER NOSTER» DI *PURGATORIO* XI, 1-21*

E nota che niuna oratione è tanto perfetta quanto il *Pater Noster* e non priega singulare, ma per tutti. E nessuna oratione è perfetta se non quella che si congiugne con Pater nostro o in tutto o in parte.¹

0. È acquisizione critica ormai decennale, ancorché soppesata con maggior consapevolezza solo nel corso degli ultimi anni, che la puntuale attenzione dedicata da Dante alla coeva prassi omiletica si traduce nella presenza, specie nella

* Le ricerche per quest'articolo sono state finanziate dall'AHRC nell'ambito del progetto *Dante and Late-Medieval Florence. Theology in Poetry, Practice and Society*. Ho avuto occasione di discuterne, oltre che al convegno ravennate di cui questo volume sono gli atti, anche al XVIII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, *I cantieri dell'italianistica* (Padova, 12-13 settembre 2014) e al workshop *Florentine Confraternities. Theology and Society in the Age of Dante* (Cambridge, 13 febbraio 2015). Ringrazio quanti, in queste occasioni, hanno commentato e discusso le idee qui proposte: in particolare, Ambrogio Camozzi, Marina Gazzini, Simon Gilson, Giuseppe Ledda, Mira Mocan e Heather Webb.

¹ FRANCO SACCHETTI, *Sermone XV (De humilitate)*, in *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti, raccolti e pubblicati con un discorso intorno la vita le sue opere per Ottavio Gigli*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 48. Piuttosto che aggiungere anche questa testimonianza alla serie di letture del *Pater* come "preghiera dell'umiltà" spesso invocate dai dantisti a sostegno dell'idea che la scelta di farla pronunciare ai superbi non sia del tutto priva di significato (cfr. F. VIVALDI, «*Pater noster*» («*Purg.*» XI, 1-24), in «*L'Alighieri*», VIII/1 (1967), pp. 73-80, a p. 73; A. MAZZUCCHI, *Filigrane francescane tra i superbi. Lettura di «Purgatorio», XI*, in «*Rivista di Studi Danteschi*», 8/1 (2008), pp. 42-82, e N. MALDINA, *L'«oratio super Pater Noster» di Dante tra esegesi e vocazione liturgica. Per «Purgatorio» XI, 1-24*, in «*L'Alighieri*», LVII, n.s. 40 (2012), pp. 89-108, a pp. 91-92), conviene in questa sede rilevare che il brano di Sacchetti conferma la fortuna tardomedievale dell'assunto agostiniano che Durling-Martinez propongono nel loro commento al poema dantesco a legittimazione teologica dell'operazione compiuta da Dante parafrasando il *Pater noster* (Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 180).

Commedia,² di precisi echi del linguaggio, delle idee e delle immagini che, pur trovando origine nel grembo della speculazione teologica, venivano costantemente divulgati dai pulpiti tardomedievali. Si deve, in particolare, agli studi di Carlo Delcorno un'attenta escussione dei debiti contratti dalla poesia dantesca con la predicazione, sia sul piano di quella che, per comodità, chiamiamo la tramatura retorica della *Commedia* sia su quello dei contenuti teologici ivi accolti e rielaborati da Dante.³

In questa sede, vorrei proporre alcune considerazioni a margine non tanto delle ingerenze omiletiche di alcune posizioni dottrinarie assunte da Dante, quanto piuttosto del primo degli ambiti cui alludevo: quello della retorica dantesca. Più precisamente, quello che mi ripropongo di mostrare è l'adozione nella *Commedia* di precise "forme omiletiche" (chiamiamole, per ora, così) del sapere teologico medievale ben presenti anche nel repertorio stilistico dei predicatori mendicanti. D'altronde, se è vero che «predicator debet esse theologus, ut sciat loqui de Deo»,⁴ è però altrettanto vero che, pur con le dovute proporzioni, l'originalità di quella che ormai siamo abituati a chiamare *vernacular theology* (o, per usare l'omologo tedesco, *Frömmigkeistheologie*)⁵ non è tanto da ricercarsi nei contenuti dottrinali in sé e per sé, quanto piuttosto nell'invenzione di un nuovo modo di parlarne,⁶ resa necessaria dalla necessità di rivolgersi a un pubblico (le grandi masse cittadine) ben diverso tanto da quello delle comunità monastiche quanto da quello delle università e delle scuole dei frati e destinata a fondare quello che non si esagera a chiamare un nuovo genere della letteratura religiosa medievale.

² Un supplemento d'indagine meriterebbero, però, anche le rime morali, a cominciare dalle ipotesi avanzate da Claudio Giunta nel suo commento a *Doglia me reca* nell'edizione delle rime dantesche in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 556-560.

³ Cfr., in questo senso, C. DELCORNO, *Beatrice predicante* («Par.» XXIX, 85-126), in «L'Alighieri», LI, n.s. 35 (2010), pp. 111-132, che rileva l'attualità, anche omiletica, della celebre discussione teologica sull'eclissi che accompagnò la morte di Cristo.

⁴ RAIMONDO LULLO, *Ars generalis ultima* [*Ars magna*], pars 10, n. 14 (Palma Mallorca, 1645, ed. anast. Frankfurt am Main, Minerva, 1970).

⁵ Il concetto, però, deriva dalla critica anglosassone: cfr., per una storia del suo impiego e per la sua importanza in ottica dantesca, G.P. FERZOCO, *Dante and the context of medieval preaching*, in *Reviewing Dante's Theology*, ed. by C.E. Honess and M. Treherne, Oxford, Lang, 2013, vol. 2, pp. 187-210, alle pp. 193-198.

⁶ Cfr. B. MCGINN, *Storia della mistica cristiana in occidente*, vol. 3, *La fioritura della mistica (1200-1350)*, Genova, Marietti, 2008, *passim* [ed. or. 1998].

Per farlo, assumerò a oggetto d'indagine uno dei campioni più cospicui della vena religiosa del Dante poeta della *Commedia*: il *Pater noster* recitato dalle anime purgatoriali dei superbi in apertura dell'XI canto del *Purgatorio*, completando una mia precedente *lectura* del *Pater* dantesco con alcune considerazioni sui suoi modelli di riferimento più prossimi.⁷

1. Rileggiamolo, dunque:

«O Padre Nostro, che ne' cieli stai,
non circoscritto, ma per più amore
ch'ai primi effetti di là sù tu hai,
laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore
da ogne creatura, com' è degno
di render grazie al tuo dolce vapore.
Vegna ver' noi la pace del tuo regno,
ché noi ad essa non potem da noi,
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.
Come del suo voler li angeli tuoi
fan sacrificio a te, cantando *osanna*,
così facciano li uomini de' suoi.
Dà oggi a noi la cotidiana manna,
senza la qual per questo aspro deserto
a retro va chi più di gir s'affanna.
E come noi lo mal ch'avem sofferto
perdoniamo a ciascuno, e tu perdona
benigno, e non guardar lo nostro merto.
Nostra virtù che di legger s'adona,
non spermentar con l'antico avversaro,
ma libera da lui che sí la sprona».⁸

⁷ N. MALDINA, *L'«oratio super Pater Noster»*, cit., che costituisce la necessaria premessa a quanto qui argomentato.

⁸ *Purgatorio*, XI 1-21. Tutte le citazioni dalla *Commedia* provengono dall'ed. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994².

Com'è noto, il *Pater* dei superbi ha una struttura retorica particolarmente complessa e articolata. In una parola: il testo, che si stende per lo spazio di sette terzine, non si limita alla traduzione integrale della cosiddetta *forma longior* dell'*oratio dominica* raccomandata da Cristo agli apostoli in Mt 6, 9-13 (tradotta avendo piuttosto a mente il testo in uso nella liturgia medievale),⁹ ma procede a svilupparla e arricchirla con una significativa serie di "giunte" originali che ne completano e amplificano il senso.¹⁰ Tali amplificazioni obbediscono a una duplice logica: esse, infatti, servono sia a "commentare" il testo tradotto (evitando possibili derive eterodosse [cfr. i vv. 1-3, circa la finitezza divina] e orientandone l'interpretazione in chiave di inno dell'umiltà [cfr. i vv. 7-9, sull'insufficienza dell'uomo privo dell'aiuto divino])¹¹ sia ad amplificarne il dettato al fine di creare, pur sulla base della ripetizione degli assunti chiave del testo evangelico, una preghiera sostanzialmente inedita (cfr. i vv. 19-21, dove il testo dantesco è solo una amplificazione variata del testo di partenza). Due modalità non di rado presenti nello sviluppo di una medesima terzina (cfr. i vv. 13-15, dove la variante «manna» è, rispetto al biblico «panem», una scelta lessicale già di per sé interpretativa, mentre i versi sul deserto non sono che un'amplificazione meglio circostanziata del dettato del *Pater*),¹² tant'è che il testo che ne risulta potrebbe essere comodamente rubricato all'incrocio delle due etichette che, nella sua tradizione manoscritta, vengono convocate a definire un analogo componimento di Francesco d'Assisi:¹³ *expositio super Pater Noster* e *oratio super Pater Noster*.¹⁴

⁹ Cfr. N. MALDINA, *L'«oratio super Pater Noster»*, cit., p. 94, n. 10.

¹⁰ Cfr., in questo senso, ora S. CRISTALDI, *Il «Padre nostro» dei superbi*, in *Preghiera e liturgia nella «Commedia»* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, 12 Novembre 2011), a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 67-87, che insiste soprattutto sulla natura non estrinseca delle giunte dantesche alla preghiera per rilevare che «alla scommessa formale il poeta salda un approfondimento del significato del testo-fonte, non esitando a dilatarne la misura per aggiunta di tasselli esegetici: questo volgarizzamento, andando ben al di là della normale dimensione ermeneutica immanente al tradurre, assume una responsabilità di vera e propria *expositio*» (p. 74).

¹¹ Si potrebbe avvicinare questo tipo di giunte alla tradizione di quei volgarizzamenti biblici che aggiungono al testo originale delle minime glosse esplicative, su cui cfr. *infra*.

¹² Cfr., per una più articolata disamina della struttura, qui solo riassunta, del *Pater* dantesco, N. MALDINA, *L'«oratio super Pater Noster» di Dante*, cit., pp. 94-100.

¹³ O, meglio, generalmente ascritto al *corpus di opuscola* del santo sin dal *De conformitate* di Bartolomeo da Pisa, visto che ci sono argomenti anche contrari a quest'attribuzione: cfr. K. ESSER, *Studien zu den Opuscola des hl. Franziscus von Assisi*, Roma, Istituto storico dei Cappuccini, 1973, pp. 225-257. Ad ogni modo, B. ROEST, *Franciscan Literature of Moral Instruction before the Council of Trent*,

Non a caso, d'altronde, è proprio quel documento francescano ad essere generalmente addotto per meglio circoscrivere l'intuizione di Ernesto Parodi secondo la quale Dante, nel comporre il *Pater*, «non fece che seguire il gusto del tempo», assecondando «una specie di genere letterario di moda, tra dottrinale e retorico», comprovata dallo studioso col ricorso a una sezione del III libro dello *Stimulus amoris* pseudo-bonaventuriano¹⁵ e, poi, passata in giudicato nella tradizione critica, alla quale spetta comunque il merito di aver allargato il *dossier* documentario,¹⁶ oltre che all'*Expositio* di Francesco,¹⁷ anche alla lauda *En sette modi, co' me pare* di Iacopone da Todi,¹⁸ a una serie di distici anonimi trascritti nei Memoriali bolognesi («*Pater noster*», *a Deo me confeso*)¹⁹ e ai versi sul *Padre nostro* del

Leiden, Brill, 2004, pp. 242-244, fa notare che questo testo «recalls on an older tradition of more monastic meditative *Pater Noster* paraphrase» e che «it quickly became a devotional classic in a range of vernacular adaptation».

¹⁴ Ne dà notizia Daniele Solvi nel suo commento al testo francescano, specificando che la dicitura dei codici intende sottolineare come si tratti di «una preghiera [...] nata dalla meditazione del Padre nostro evangelico, amplificato con risonanze scritturali e patristiche»: *Letteratura francescana*, vol. I (*Francesco e Chiara d'Assisi*), a cura di C. Leonardi, Milano, Mondadori, 2004, p. 415.

¹⁵ E.G. PARODI, *Note per un commento alla «Divina Commedia»* (1916), in ID., *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, vol. II, pp. 329-398, pp. 372-373. Il testo pseudo-bonaventuriano è *Stimulus amoris*, III xvii, in S.R.E. CARDINALIS S. BONAVENTURAE *Opera omnia*, vol. XII, edidit A.C. Peltier, Parisiis, Vives, 1868, pp. 631-703.

¹⁶ Cfr., in particolare, A. MAZZUCCHI, *Filigrane francescane*, cit., p. 53.

¹⁷ Della quale occorre, comunque, tenere presente l'ampia diffusione in ambiente francescano, con adattamenti e riscritture anche in volgare: cfr. E. WEIDENHILLER, *Untersuchungen zur deutschsprachigen katechetischen Literatur des späten Mittelalters*, München, Beck, 1965, pp. 214-225 e *Franziskanische Schrifttum im deutschen Mittelalter*, hg. Von K. Ruh, München, Artemis, 1965-85, vol. II, pp. 253-258.

¹⁸ Sui cui modelli rimangono fondamentali le indicazioni di Franca Ageno nell'apparato di note alla sua edizione del testo (Firenze, Le Monnier, 1953, p. 46), da integrare ora con quelle dell'edizione curata da Matteo Leonardi (Firenze, Olschki, 2010, p. 46).

¹⁹ «*Pater noster*», *a Deo me confeso*, in *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. Orlando, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2005, pp. 3-4. Del testo si ha anche, sempre nell'Archivio di Stato di Bologna, una versione più breve di soli sette versi, limitata all'*amplificatio* poetica dell'*incipit* del *Pater* sino al versetto «*adveniat regnum tuum*» e una, tradita invece dal codice Saibante (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 390), più vicina alla versione citata a testo. Per le diverse redazioni del componimento cfr. le pp. 4-5 della, cit., edizione Orlando delle rime dei Memoriali e, per la versione del codice Saibante, *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'A. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, vol. I, B, 01. Cfr. anche, per la parafrasi del *Pater* che nel ms. Hamilton 390 segue lo *Splanamento* di Giraldo Patechio, A. TOBLER, *Das Spuchgedicht des Girard Pateg*, in «*Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus dem Jahre 1886*», II (1887), pp. 1-74, a pp. 71-73.

capitolo pseudo-dantesco *Io scrissi già d'amor più volte rime*.²⁰ Ma gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare,²¹ magari ricordando (per non fare che un solo esempio) che identica struttura ha anche il *Pater* di provenienza lombarda e duecentesca a suo tempo edito da Rho («Pater noster qui es in coelo / o padre meyo che in cello stay / perdona a mi tapino che falay / che tanto me demoray / in del peccato [...]»).²²

Questo genere di componimenti non era, del resto, che una delle possibilità dischiuse dalla tradizione tardomedievale di elaborare nuovi testi a partire dalla scomposizione e amplificazione di noti documenti liturgici. Il *corpus* del cosiddetto Anonimo Genovese offre, in questo senso, una significativa idea della varietà di questo genere di componimenti, includendo sia parafrasi analoghe a quella dantesca (tale il testo numero 6: *Expositio «Miserere mei deus»* o il numero VIII: *De «quare fremuerunt gentes?»*), sia componimenti acrostici in cui le singole parole o, talvolta, lettere del testo di partenza offrono l'avvio ad altrettante stanze di un componimento (si vedano i numeri XI e XII: *De «Deus exaudi»*, il XXI: *De Beata Virgine*, o il XXIV: *Super «Ave Maria»*).²³ Il *Pater* dantesco va, dunque, collocato nella sottocategoria di questo genere della coeva letteratura religiosa che prevede la divisione della preghiera di partenza in unità più piccole, assunte a formare interi versi del nuovo componimento e l'introduzione di giunte originali a separarli.²⁴ Non pare ozioso in questo senso ricordare che questo genere, particolarmente diffuso in area francese, si diffonde in quella italiana a partire dalla fine del '200,²⁵ in quanto l'informazione permette di capire come Dante, nell'imma-

²⁰ Cfr. *infra*. Il testo pseudo-dantesco è stato messo in rapporto al *Pater* dei superbi in P.A. PEROTTI, *Il «Pater noster» dantesco*, in «L'Alighieri», XXXIII (1992), pp. 30-42, a pp. 39-42.

²¹ Si tenga, ad esempio, conto del fatto che anche nella voce *Preghiera* dell'*Enciclopedia dantesca*, redatta da A. LANCI e R. LIVER, si rilevava che «Nel *Paternoster* recitato dai superbi, i versetti della p. evangelica vengono ampliati e collegati tra di loro, secondo una tecnica diffusa nel Medioevo latino e romanzo, da brevi perifrasi e aggiunte (cfr. l'inno *Deus qui caeli lumen es*, str. 7-10, *Analecta hymnica* 51, p. 8)» (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol. IV, pp. 642-644, a p. 642).

²² Cfr., anche per il testo, E. RHO, *Testi in volgare lombardo del Trecento*, in «Archivio storico lombardo», n.s. II (1937), pp. 67-118, pp. 116-118.

²³ La numerazione dei testi segue l'ed. a cura di J. Nicolas, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1994, alla quale si rinvia anche per i testi menzionati.

²⁴ Su questo genere cfr. anche M.S. LANUTTI, *La letteratura italiana del Duecento: storia, testi, interpretazioni*, Roma, Carocci, 2009, p. 153.

²⁵ Cfr. C. CHABANEAU, *Paraphrase des litanies en vers provençaux*, in «Revue des langues romanes», XXIX (1886), pp. 209-255, pp. 243-246; A. LÅNGFARS, *Les traductions et paraphrase du Pater en vers française*

ginare nelle forme che abbiamo visto la preghiera dei superbi, si confronti con un genere relativamente recente della letteratura religiosa italiana. Va poi osservato che, tra le varie possibilità offerte a questo genere, quella scelta da Dante (assumere un versetto della preghiera a comporre un intero verso del nuovo componimento e inframmezzerne la successione con altri versi interamente inediti) non sembra essere quella più diffusa nella tradizione innografica medievale, almeno a giudicare dai materiali raccolti alla voce *Glossen lieder* degli *Analecta hymnica Medii Aevi*, dove prevalgono nettamente i componimenti che assumono piccole porzioni del testo di partenza (generalmente il *Pater* e l'*Ave Maria*) a *incipit* di verso o di strofa, ma non a comporre interi versi del nuovo inno.²⁶

Occorre, poi, non dimenticare che un simile schema era applicato, oltre che al *Padre Nostro*, anche alle altre orazioni della tradizione cristiana, specie l'*Ave Maria*.²⁷ Anche questi testi, infatti, vanno tenuti in considerazione, in quanto documenti della diffusione di uno schema retorico che, pur declinato in riferimento a una molteplicità di testi liturgici differenti, Dante adotta per strutturare una delle preghiere più importanti della *Commedia*. Tra i molti esempi che si potrebbero fare in questo senso,²⁸ è particolarmente importante una delle *Ave Maria* pre-

du Moyen Age, in «Neuphilologische mitteilungen», 14 (1912), pp. 35-45 e E. BRAYER, *Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*, in *Grundriss der romanischen literatur des Mittelalters*, t. 1 (*La littérature didactique, allégorique et satirique*), directeur H.R. Jauss, Heidelberg, Universitätsverlag, 1968, pp. 1-21, a pp. 8-10. Sono di area italiana, oltre ai testi già menzionati, anche quello pubblicato da G. De Luca in «Archivio italiano per la storia della pietà», 1 (1951), pp. 291-295 e in *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, a cura di G. Cusimano, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1952, pp. 126-127.

²⁶ Cfr. i materiali raccolti in *Analecta hymnica Medii Aevii*, hrsg. von G.M. Dreves und C. Blume, Leipzig, Fuess Verlag, 1886-1922, vol. 30, pp. 179-305.

²⁷ L'impiego in questo senso dell'*Ave Maria* risulta, anzi, quantitativamente preponderante: componimenti *super Ave Maria* sono la maggior parte di quelli editi nella sezione degli *Analecta hymnica* citata nella nota precedente, mentre di inni *super Pater Noster* se ne registrano, nella stessa sede, solo otto: cfr. *ivi*, oltre a voll. 2, p. 167; e 48, p. 323, soprattutto i componimenti numero 20-25 del vol. 46. Cfr. anche l'*Ave regina celorum* di Marchetto da Padova.

²⁸ Cfr. ad esempio, assieme ai casi già ricordati, G. CONTINI, *Un manoscritto ferrarese di scritture popolareggianti*, in «Archivum romanicum», XXII (1938), pp. 281-319, a pp. 296-298 (una parafrasi in versi dell'*Ave Maria*); i materiali antologizzati nella silloge devozionale tradita dal ms. I.C.20 della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo editi in *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV cit.*, pp. 130-132 (*Ave Maria*), pp. 133-137 (*Te Deum*), pp. 138-140 (*Ave Maris Stella*). Ma cfr. C. CIOCIOLA, *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)*, in «Studi di filologia italiana», XXXVII (1979), pp. 33-87, a pp. 49-50 (il testo *Ave Maria, regina superna* del Landau 143 *ivi* trascritto).

senti nel laudario della Compagnia fiorentina di Santo Spirito,²⁹ che, pur trasmesso da un manoscritto di primo Trecento,³⁰ ben riflette anche il repertorio tardoduecentesco della Compagnia. Già a c. 95v si registra l'*incipit* di un componimento che, anche in assenza della sua prosecuzione, lascia comunque intendere che il testo della preghiera fosse rimaneggiato: «Ave Maria gratia plena, mat[***]». ³¹ Si è ragionevolmente ipotizzato che si tratti dell'*incipit* di un componimento trascritto più oltre nel codice,³² che si legge alle cc. 150v-151v:

Ave Maria gratia plena
 mater Christi sine pena
 virgo prudentissima
 Dominus tecum
 excellentius quam mecum
 cum sis mundi domina
 benedicta tu in mulieribus
 immo super omnibus
 omnium regina
 Et benedictus fructus ventris tui
 Salvator noster Dominus
 omnium creator
 Sancta Maria ora pro nobis
 Amen.³³

²⁹ Su questa compagnia, fondata probabilmente negli ultimi due decenni del XIII secolo, cfr. B. WILSON, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 132-139. In generale sulle confraternite fiorentine di questo periodo rimane fondamentale J. HENDERSON, *Pietà e carità nella Firenze del Basso Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1998.

³⁰ Cfr., per la datazione del codice, V. MOLETA, *The Illuminated Laudari Mgl1 and Mgl2*, in «Scriptorium», 32 (1978), pp. 29-50 e C. BARR, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in Late Middle Ages*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1988, p. 96.

³¹ BNCF, Banco Rari 18 (già Magliabechiano II.1.122), c. 95v. L'*incipit* si trova a fine della carta e la successiva è bianca.

³² Cfr. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La libreria dello Stato, 1935, vol. I, p. 79. Ma cfr. anche *The Florence Laudario. An edition of Florence, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 18*, music edited by B. Wilson, texts edited and translated by N. Barbieri, Madison, A-R Editions, 1995, p. XXIX: «Apparently it was omitted from the MS because it could not be fitted onto fols. 95v and 96r; the decorative scheme of fol. 96v necessarily occupied a complete folio».

³³ BNCF, Banco Rari 18, cc. 150v-151v. Su questo testo cfr. *Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica*, 3 (*Mensurabilia*), 1 (*I più antichi monumenti sacri italiani*), a cura di F.A. Gallo e G. Vecchi, Bologna,

La preghiera è diversa da quella dei superbi della *Commedia* e siamo ben lontani dalla raffinatezza delle “giunte” dantesche, ma la struttura retorica di entrambi i componimenti è la stessa. E la sua circolazione fiorentina ci assicura della diffusione di simili componimenti in un luogo cruciale per la formazione di Dante e, dunque, della sua probabile familiarità con questo vero e proprio genere della letteratura religiosa medievale. Né il fatto che l’*Ave* del Banco Rari 18 sia in latino deve stupire, se si tiene conto del fatto che, come ha recentemente osservato Augustine Thompson, «unlike examples from France, Italian devotional manuscripts of the communal period almost never have translations of the Pater, Ave, or Credo». ³⁴ Specie considerando, poi, che brevi giunte al testo evangelico ha anche uno dei rari esempi primotrecenteschi di *Pater* in volgare:

Dicendo padre che nel celo stai,
 santificato sia il tuo sancto nome,
 e gratie ellode di ciò che ci sai.
 Avegna nel tua regno, come pone
 questa ragione, tua volunta sia facta,
 come in celo sia in terra unione.
 Signore daccj oggi pan che ci piaccia,
 di perdonarci gli peccati nostri,
 e cosa non facciam che ti dispiaccia.
 E chome perdonar tu si ci mostri,
 exemplo di noi mondan di tua virtude,
 accioche dal nimico ognun si schosti. ³⁵

Università degli Studi di Bologna, 1968, pp. 73-74 e *The Florence Laudario*, cit., p. XXIV e, in generale sulla sezione di inni latini del codice, p. XIV, dove si argomenta una genesi unitaria della sezione volgare e latina del manoscritto.

³⁴ A. THOMPSON, *Cities of God. The Religion of the Italian Communes 1125-1325*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005, p. 351. Thompson discute anche un’*Ave* in cui «in devotional use, the pious added other biblical phrases to the angelic salutation», tratta dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl.XXV.3, c. 363v, esempio tardo-duecentesco «perhaps from a Franciscan environment» (cfr. pp. 352-353).

³⁵ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α.R.2.3, c. 2r.

Ci spostiamo, con questo testo, fuori Firenze. Non si creda, però, che il genere della parafrasi versificata del *Pater* fosse del tutto estraneo alla cultura fiorentina due-trecentesca, se nel codice Magliabechiano VII.373 se ne trova una (*Padre nostro che se' in ciel*) attribuita, assieme a un analogo componimento sull'*Ave Maria*, ad Antonio Pucci.³⁶

Ad ogni modo, una volta stabilito un *corpus* sufficientemente ampio, occorre ripercorrere la vasta congerie di testi ascrivibili al genere del *Pater* disposto cercando di ricostruire non tanto, come a buon diritto ha fatto Mazzucchi insistendo sulle matrici francescane del genere in relazione alla dicotomia superbia-umiltà presente nella filigrana delle terzine dantesche, una precisa genealogia dietro all'*incipit* di *Purgatorio* XI,³⁷ quanto piuttosto ambendo a circoscriverne la pratica a un ben preciso alveo della cultura religiosa tardo-medievale. Non prima, però, di aver portato a piena maturazione quell'intuizione di Parodi, verificando se, di là dalla generale struttura retorica, anche i procedimenti impiegati nei vari testi per amplificare i versetti della preghiera evangelica siano in qualche misura affini a quelli che operano nella *Commedia*.³⁸

2. Cominciamo da quest'ultimo proposito. Se l'uso di tradurre il *Pater* affonda le proprie radici nelle diverse traduzioni in latino della Bibbia,³⁹ altrettanto

³⁶ Traggio l'informazione da A. TENNERONI, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle Laudi spirituali*, Firenze, Olschki, 1909, nr. 56. Sui componimenti religiosi di Pucci cfr. ora A. BETTARINI-BRUNI, *L'impegno civile di Antonio Pucci versificatore dei Vangeli*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei* (Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004, McGill University), a cura di M. Bendinelli Predelli, Fiesole, Cadmo, 2006, pp. 33-64.

³⁷ Cfr. A. MAZZUCCHI, *Filigrane francescane*, cit., pp. 47-56. Insistono sulle matrici francescane del *Pater* dantesco anche T. FORCELLINI, *Fratellanza francescana. Umiltà, povertà e poesia nella «Commedia» dantesca*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXIV (2012), pp. 111-140 e M. BÜRCEL, *La parafrasi dantesca del «Paternoster» come espressione di spiritualità francescana*, che leggo per cortesia dell'autore, che ringrazio, visto che è in corso di stampa negli atti del XXVII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Nancy, 15-20 Jul. 2013.

³⁸ Sull'impiego in sede letteraria di simili documenti devozionali cfr. E.R. LABANDE, *Le credo épique, à propos des prières dans les chansons de geste*, in *Recueils de travaux offerts à M. Clovis Brunel, membre de l'Institut, directeur honoraire de l'Ecole des chartes*, Paris, Societe de l'Ecole des chartes, 1955, pp. 68-80, nonché, da una differente specola, L. BANFI, *Studi sulla letteratura religiosa dal secolo XIII al XV*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 205-212. Più in generale sul *Credo* come *tópos* letterario tra Medioevo e Rinascimento cfr. P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978, pp. 196-203.

³⁹ In particolare, sulle versioni romanze cfr., anche se privo di cenni alle versioni sinora considerate, S. HEINIMANN, «*Oratio dominica romanice*». *Das Vaterunser in den romanischen Sprachen von den An-*

antico sembra essere l'uso di interpolare la versione letterale della preghiera con inserti di varia natura.⁴⁰ Ben presto, infatti, la ricca tradizione di commenti continui ed estesi al solo *Pater* viene, per così dire, compendiata in brevi componenti esegetici in cui al testo biblico vengono affiancate poche ma efficaci note di commento o di esortazione morale, fioriti probabilmente in risposta all'esigenza di non diluire in un'esegesi eccessivamente verbosa l'efficace compendiosità della preghiera di Cristo così come la sua incisività parenetica (già Tertulliano la considerava quasi un «*breviarium totius evangelii*»).⁴¹ Si tratta di una tradizione a tal punto codificata che lo stesso *Missale plenum* aggiunge due versetti al testo della *Vulgata* il cui tono causale sembra mirare proprio a voler rendere ragione, esplicitandoli, della correttezza teologica dei fondamenti dottrinali dell'*oratio*: «*quia tuum est regnum et potentia et gloria in secula seculorum*». ⁴² Si è, però, qui di fronte a una sorta di grado zero di questo genere di aggiunte, in cui l'aggiunta finale di una breve zeppa esplicativa, piuttosto che interagire con il dettato evangelico, ne completa il significato teologico esplicitandone la *ratio*. Non sempre l'amplificazione poetica dell'*oratio dominica* si esaurisce entro simili limiti, ma altrettanto spesso assume sia una minore secchezza espositiva sia un maggior grado di interazione con il testo della preghiera, traducendosi di fatto in una vasta molteplicità di forme nuove, nel complesso riconducibili, pur con qualche approssimazione, a due schemi fondamentali.

Un eloquente esempio del primo di questi schemi lo offre un domenicano francese, Laurent de Bois, nel commento al *Pater* inserito nella sua fortunatissima *Somme le roi*, ben presente alla cultura italiana, specie fiorentina, tardomedievale, per via, oltre che dell'ampia tradizione manoscritta,⁴³ dell'anonimo volgarizza-

fängen bis ins 16. Jahrhundert, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, in particolare le pp. 1-21 e 123-153. Per comodità, nelle pagine seguenti alcuni degli esempi discussi a testo saranno citati da quest'antologia.

⁴⁰ Sulla centralità dell'*amplificatio* tra le risorse retoriche fondamentali della poesia medievale cfr. E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1924, pp. 61-84 e P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale* (1972), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1973, p. 52.

⁴¹ TERTULLIANO, *De oratione*, I 6 (edidit D. Schleyer, Turnhouti, Brepols, 2006).

⁴² S. HEINIMANN, «*Oratio dominica romanica*», cit., p. 8.

⁴³ Per la circolazione italiana della *Somme le roi* cfr., in particolare, V. MOLETA, *The «Somme le roi» from French Court to Italian City State*, in *Patronage and Public in the Trecento*, a cura di V. Moleta, Firenze, Olschki, 1986, pp. 125-158 e G. CITTON, *Immagine e testo: le miniature della «Somme le Roi» e la loro tradizione italiana*, in «*Cultura neolatina*», LIV (1994), pp. 263-302.

mento siciliano (*Libru di vitii et di li virtudi*) e di quello, probabilmente promosso da Remigo de' Girolami,⁴⁴ del fiorentino Zuccherò Bencivenni.⁴⁵ L'esposizione del *Pater* prende qui le forme di una traduzione del testo dell'*oratio* in cui a ciascun versetto vengono interpolate ampie spiegazioni in prosa del suo significato spirituale: «Ainsi commence le Paternostre: Peres nostres qui es es ciex. [...] santificetur nomen tuum [...] c'est que ses nons soit saintefiez et confermez en nous [...] Adveniat tegnum tuum. [...] ou nous que li regnes Dieu veigne en nous et soit dedenz nous [...]».⁴⁶ Nelle giunte di Laurent sembra prevalere una sorta di urgenza propriamente esegetica, ben congrua con le finalità eminentemente didattiche della *Somme* nel suo complesso, enciclopedia morale composta per l'educazione di Filippo l'Ardito, ma ampiamente circolante come repertorio a uso dei predicatori. Proprio la sezione della *Somme* dedicata al *Pater*, del resto, dovette aver goduto di ampia diffusione a Firenze tra Due e Trecento, se il volgarizzamento di Bencivenni circolava nella forma di una esposizione del solo *Pater Noster*.⁴⁷ Quest'ultimo è, in realtà, un testo ben più ampio, che prende spunto dalla preghiera per affrontare un vasto insieme di questioni morali e dottrinarie. Ad ogni modo, anche qui l'analisi del *Pater* procede isolando le sette *petitiones* che lo compongono e dedicando a ciascuna una breve sezione esegetica in prosa:

Fiat voluntas tua, sicut in coelo et in terra. Questa è la terza petizione, ove noi preghiamo nostro dolce Signore e padre del cielo, che sua volontà sia fatta in noi, siccom'ella è in cielo, cioè come ne' santi angeli che sono in cielo, che sono sì

⁴⁴ Cfr. l'introduzione di F. BRUNI all'edizione del volgarizzamento siciliano: Palermo, Centro di Studi Filosofici e Linguistici Siciliani, 1973, vol. I, p. XVII.

⁴⁵ Bencivenni, notaio fiorentino e attivo volgarizzatore ai primi del '300, è figura importante per ricostruire l'ambiente della Firenze dantesca e, dunque, particolarmente significativo ai fini del presente discorso, specie per l'attenzione dedicata alla *Somme* di Laurent.

⁴⁶ Si cita dall'ed. E. Brayer-A.F. Leurquin-Labie, Abbeville, Paillart, 2008.

⁴⁷ Cfr. *Volgarizzamento dell'esposizione del Paternostro fatto da Zuccherò Bencivenni, testo di lingua per la prima volta pubblicato con illustrazioni dal dottor Luigi Rigoli accademico residente della Crusca*, Firenze, presso Luigi Piazzini, 1828. A ulteriore conferma della particolare fortuna della sezione della *Somme* dedicata al *Pater* cfr. I. GAGLIARDI, *Il «Padre nostro» nei secoli XIII-XIV. Alcune tracce per una lettura*, in «Annali di scienze religiose», n.s. 3 (2010), pp. 77-112, dove a p. 96 si fa notare che «i numerosi e anonimi *Trattati di vizi e dele virtù, giardino di consolatione, vittorie di virtù e sconfitta de vizi* e simili che affollano le biblioteche toscane sono, in realtà, varianti (talora veramente minimali) del volgarizzamento del Bencivenni».

alluminati e confermati in Dio, ch'elli non possono altra cosa volere che ciò che Dio vuole [...].⁴⁸

Ben diversa, invece, l'inventiva dell'estensore del cosiddetto *Salterio di Longchamp*, impegnato piuttosto a far eco all'assunto dottrinale dei singoli versetti del *Pater* nel comporne di nuovi da inframmezzare a quelli evangelici:

O tu li nostres Peres qui es es cieuls, li tuens nons soit seintefiez. Fermement et seintement soit tes nons aourez en terre. Li tuens regnes aviegne. Ta seinte pooez soit essauciee en terre. La teue volentez soit fete en terre ausi come hu ciel. Li ange font ta volonte ou ciel et ausi la facent les genz en terre. [...].⁴⁹

È questa una tecnica assai prossima a quella impiegata nell'*Ave Maria* del laudario della Compagnia fiorentina di Santo Spirito, in cui le giunte amplificano il senso della preghiera sviluppandone gli assunti chiave, pur senza chiosarne in senso strettamente esegetico alcuno.

Si tratta, come spero si evinca anche solo da questa breve campionatura, di due prospettive, una eminentemente esegetica l'altra più propriamente devozionale, che, pur trovando giustificazione nei diversi intenti delle opere da cui sono tratti, ci permettono di inquadrare con precisione due modi diversi, e apparentemente inconciliabili, di intendere le possibilità dischiuse dal genere del *Pater* disposto. Ma c'è di più. Talvolta, infatti, entrambe queste possibilità concorrono alla costruzione di un medesimo testo, le cui aggiunte assumono talvolta il carattere di vere e proprie chiose teologiche, talaltra quello di amplificazioni devozionali degli assunti dell'*oratio* evangelica. È il caso, ad esempio, della parafrasi contenuta nella *Vita Christi* del domenicano Ludolfo di Sassonia, che risulta equamente divisa tra l'esigenza di definire l'ortodossa interpretazione di taluni versetti dell'originale evangelico («Panem nostrum quotidianuum da nobis hodie, scilicet doctrinalem, penitentialem, virtualem», oppure «Et ne nos inducat in temptationem mundi, carnis, demonis») e quella di prolungare il senso delle parole di Cri-

⁴⁸ *Volgarizzamento*, cit., p. 10.

⁴⁹ S. HEINIMANN, «*Oratio dominica romanice*», cit., p. 104.

sto sia adattandolo alla concreta situazione dell'uomo sulla terra («Fiat voluntas tua sicut in celo et in terra, ut omnia que odis, odiamus, que diligis, diligamus, que tibi placent, impleamus») sia rimarcandone ulteriormente l'assunto in riferimento a precise coordinate teologiche («Pater noster, excelsus in creatione, suavis in amore, dives in hereditate, [...], sanctificetur nomen tuum, ut nobis sit mel in ore, cithara in aure, devotio in corde»⁵⁰). Considerata la struttura del *Pater* dantesco così come ho cercato di riassumerla poco fa avvertiti di questa tipologia, appare evidente come Dante si collochi sulla medesima linea esperita da Ludolfo, combinando entrambi i procedimenti esperiti singolarmente nelle versioni del *Pater* della *Somme le roi* e del *Salterio di Longchamp*.⁵¹

3. Gli ultimi esempi sono quasi casuali e la loro funzione è quella di esemplificare modalità retoriche ampiamente diffuse piuttosto che entrare in diretto contatto con il testo dantesco. Ma conviene ora, per venire al secondo proposito che ho indicato, concentrare l'attenzione su una delle opere sin qui menzionate. Il capitolo ternario *Io scrissi già d'amor più volte rime* del ferrarese Antonio Beccari,⁵² ma a lungo circolante sotto il nome di Dante⁵³ e noto col titolo di *Credo di*

⁵⁰ S. HEINIMANN, «*Oratio dominica romanice*», cit., p. 81.

⁵¹ Riconoscere una qualche affinità di ordine strutturale tra questi testi e l'esito dantesco non significa inficiare l'idea che «il confronto con questi e altri analoghi testi consente però non solo di riconoscere, nelle terzine dantesche, la permanenza di moduli e schemi compositivi consolidati, ma anche, inevitabilmente, di misurarne la abissale distanza formale e il maggiore impegno ideologico, incomparabili con la gravità estetica e la brutale semplificazione tematica di opere affini. Nei primi 21 versi di *Purg.* XI, infatti, il rimaneggiamento, le integrazioni e le attualizzazioni della preghiera evangelica sono realizzati, evitando i più consueti e scontati procedimenti retorici dell'*amplificatio*, quali il cumulo e la dittologia sinonimica, e privilegiando invece inserti lessicali e glosse di tipo esegetico, spesso in linea con la più impegnata tradizione ermeneutica sul *Pater noster*» (A. MAZZUCCHI, *Filigrane francescane*, cit., p. 50).

⁵² Cfr. MAESTRO ANTONIO DA FERRARA (ANTONIO BECCARI), *Rime*, edizione critica a cura di L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. CXCVII-CC. Per un primo quadro della questione attributiva si può ricorrere alle significative statistiche addotte di scorcio nella voce *Credo di Dante* dell'*Enciclopedia dantesca*, cit., redatta da M. AURIGEMMA: vol. V, pp. 255-256. Cfr. anche D.E. RHODES, *The early editions of the «Credo di Dante»*, in «Cambridge Bibliographical Society Transaction», IX (1990), 5, pp. 531-536 e M. SERIACOPI, *Intorno a Dante*, Firenze, Libreria Chiari, 2004, pp. 49-82.

⁵³ Sulla fortuna editoriale di quest'opera, recentemente ascritta al genere dei volgarizzamenti «through commentary, paraphrase, preaching» (A. CORNISH, *Vernacular Translation in Dante's Italy. Illiterate Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 111, ma cfr. le pp. 111-117 nel complesso), e sulla conseguente creazione di una vulgata incline a considerare tanto i *Salmi*

Dante.⁵⁴ In alcuni manoscritti, il testo è introdotto da una novelletta che ne spiega la genesi.⁵⁵ Vi si narra di come Dante fosse accusato di eresia dai Francescani, offesi dalla denuncia della degenerazione del loro ordine nel canto del *Paradiso* dedicato al loro fondatore:

Poi che l'autore, cioè Dante, ebbe compiuto questo suo libro, e pubblicato e studiato per molti solenni uomini e maestri in teologia e in fra gli altri di frati minori, trovarono in uno capitolo del *Paradiso*, dove Dante fa figura che truova san Francesco e che detto san Francesco lo domanda di questo mondo e sì come si portano i suoi frati di suo ordine, de' quali gli dice che istà molto maravigliato, però che ha tanto tempo ch'è in paradiso e mai non ve ne montò niuno e non ne seppe novella: di che Dante gli risponde sì come in detto capitolo si contiene. Di che tutto il convento di detti frati l'ebbono molto a male, e feciono grandissimo consiglio, e fu commesso ne' più solenni maestri che studiasseno nel suo libro se vi trovasseno cosa da farlo ardere, e simile lui, per eretico. Di che gli fecino gran processo contro, ed accusaronlo allo 'nquisitore per eretico, che non credea in Dio né osservava gli articoli della fe'.

Dante non risponde subito alle accuse, ma chiede che gli sia concessa una notte di tempo per dimostrare loro la sicura ortodossia della propria preparazione

quanto il *Credo* danteschi cfr., in particolare, i materiali raccolti in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, vol. II, pp. 1006-1010 e la disamina della questione in L. DANZI, «Tuttoché licenziosissimo...». *Il Quadrio e Dante*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio (1695-1756)*, a cura di C. Berra, Ponte in Valtellina, Biblioteca Comunale "Liberio Della Briotta", 2010, pp. 261-294, a pp. 275-277.

⁵⁴ Il componimento non è il solo: anche altre rime morali e spirituali composte secondo criteri retorici analoghi circolarono a lungo sotto il nome di Dante. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, cit., vol. II, pp. 1010-1015 e M. VOLPI, *Iacomo della Lana*, in *Censimento dei commenti danteschi, I (Commenti di tradizione manoscritta [fino al 1480])*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011, pp. 290-315, a p. 299.

⁵⁵ La novella è concorrenziale con la didascalia, attestata in altri codici, che recita «Capitolo fatto per lo valentissimo uomo Maestro Antonio da Ferrara. Essendo fortissimamente malato e vedendosi di non poter senza morte campare, fece questo capitolo a reverenza della Vergine Maria, disponendo il Credo in Deo 'l Padre Nostro e la Salve Regina e l'Ave Maria co' dodici comandamenti, co' sette peccati mortali» (si tratta del codice 2151 della Riccardiana di Firenze, trascritto nell'ed. Bellucci delle rime di Antonio da Ferrara a p. 61).

teologica: «Datemi termine fino a domattina, ed io vi darò per iscritto com'io credo Iddio; e, s'io erro, datemi la punizione ch'io merito». L'indomani (prosegue il racconto) Dante fece loro leggere un componimento in terzine in cui si presentavano e analizzavano i documenti fondamentali del catechismo cristiano:

Di che Dante vegghiò tutta la notte, e rispose in quella medesima rima ch'è il libro..., che tutto dichiara sì bene e sì chiaramente, che sì tosto come lo 'nquisitore gli ebbe letti con suo consiglio in presenza di dodici maestri in teologia, li quali non seppono che si dire né allegare contro a lui: di che lo 'nquisitore licenziò Dante, e si fe' beffe di detti frati, i quali tutti si maravigliarono con in sì piccolo tempo avesse potuto fare una sì notabile cosa in rima.⁵⁶

Il componimento sottoposto da Dante al vaglio inquisitoriale sarebbe *l'Io scrissi già*, che raccoglie, parafrasandoli in terzine, il *Credo*, i Sacramenti, il Decalogo,⁵⁷ l'elenco dei sette vizi capitali, il *Pater noster* e *l'Ave Maria*, assumendo (ri- maniamo, per ora, nella *fictio* della novelletta) questo *corpus* di testi a faro di una nuova poetica, che il primo verso,⁵⁸ incrociando la memoria della *conversio* boeziana⁵⁹ a quella della dantesca *Le dolci rime d'amor ch'io solia*,⁶⁰ contrappone a

⁵⁶ Della novelletta eziologica esistono almeno due redazioni, l'una tradita nella sua forma più completa dal ms. 10011 della Riccardiana di Firenze e l'altra dal codice Conv. Soppr. C.1.1558 della Magliabechiana, sostanzialmente analoghe nella sostanza ancorché divergenti su alcuni particolari della vicenda. Si può leggere la versione magliabechiana in G. CARDUCCI, *Delle rime e della varia fortuna di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1913, pp. 217-218, da cui sono tolte le citazioni a testo.

⁵⁷ Notevole, in questo senso, che anche il Decalogo, al pari dei già ricordati *Pater noster* e *Ave Maria*, fosse tra i testi parafrasati in versi già nel Duecento: cfr. il testo numero 141, attribuito in alcuni manoscritti a un certo Colo de Perosa, in E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, nuova ed. riveduta e aumentata per cura di F. Arese, Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri, 1955.

⁵⁸ Ma si tenga presente l'intero *incipit* del componimento: «Io scrissi già d'amor più volte rime, / quanto più seppi dolci, belle e vaghe, / e in pulirle adoprai tutte mie lime. // Di ciò son fatte le mie voglie smaghe, / perch'io conosco aver speso invano / le mie fatiche, e d'aspettar mal paghe. // Da questo falso amor omai la mano / a scrivere più di lui io vo' ritrare / e ragionar di Dio come cristiano» (vv. 1-9). Qui e altrove si cita dalla, già cit., ed. Bellucci delle rime di maestro Antonio.

⁵⁹ Cfr. *Consolatio philosophiae*, I, m. 1, 1-2: «Carmina qui quondam studio florente peregi, / flebilis heu maestos cogor inire modos», che cito dall'ed. Bieler, Turnhout, Brepols, 1957.

⁶⁰ Cfr., in particolare, i vv. 1-3: «Le dolci rime d'amor ch'io solia / cercar ne' miei pensieri, / convien ch'io lasci». Originariamente, la canzone è sì allusiva a una conversione poetica dall'argomento amoroso a quello etico, ma non a una poetica di natura religiosa, come nel *Credo di Dante*: «E poi

quella, laica, della lirica amorosa e, dunque, si qualifica come sacra o, comunque, religiosa.

Dei contenuti del capitolo, interessa qui rileggere i soli versi dedicati al *Pater*:

O padre nostro, che nel cielo stai,
santificato sia sempre il tuo nome,
e laude e grazia di ciò che fai;

avenga il Regno tuo, siccome pone
questa orazion: tua volontà si faccia
siccome in Cielo, in Terra, in unione.

Padre, dà oggi a noi pane, e ti piaccia
che ne perdoni li peccati nostri;
né cosa noi facciam che ti dispiaccia.

E che noi perdoniam, tu ti dimostri
esempio a noi per la tua gran virtute;
acciò dal rio nimico ognun si schiostri.

Divino Padre, pien d'ogni salute,
ancor ci guarda dalla tentazione
dell'inferral nimico, e sue ferute;

sì che a te facciamo orazione,
che meritiam tua grazia, e l Regno vostro
a posseder vegniam con divozione.

Preghiamo, Re di gloria e Signor nostro,
che tu ci guardi da dolore; e fitto
la mente abbiamo in te col volto prostro.⁶¹

che tempo mi par d'aspettare, / diporrò giù lo mio soave stile, / ch'ì ho tenuto nel trattar d'amore;
/ e dirò del valore, / per lo qual veramente omo è gentile, / con rima aspr'e sottile», vv. 9-14. Cito dall'ed. a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995. Sul rapporto dell'*incipit* della canzone con il modello boeziano citato nella nota precedente cfr. ora, anche per la bibliografia pregressa, L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La «Consolatio philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 231-236.

⁶¹ Si cita dai vv. 211-231 del *Credo di Dante*. Dalla citazione espungo i vv. 232-240 del *Credo*, anche se ascritti alla sezione del testo dedicata al *Pater* nella paragrafatura tradizionale, in considerazione del fatto che, introducendo il tema della lode a Maria («La Vergin benedetta po' a diritto / laudiamo e benediamo [...]»), sembrano piuttosto far sistema con il volgarizzamento dell'*Ave Maria* che chiude il *Credo* (vv. 241-250).

Ciò che colpisce immediatamente è l'insistita intertestualità dantesca di questo componimento, a cominciare dal calco, nell'*incipit* del *Pater* di maestro Antonio, del primo verso di *Purgatorio* XI.⁶² Così, ad esempio, sembrerebbe difficile non scorgere dietro al binomio «e laude e grazia» del v. 3 l'eco delle espressioni impiegate da Dante per tradurre e parafrasare il «sanctificetur» biblico, «laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore / da ogne creatura, com' è degno / di render grazie al tuo dolce vapore» da un lato e l'azione del termine impiegato da Dante per tradurre il latino «dimitte» e «dimisimus», ossia «perdoniamo» e «perdona», nei versi «e ti piaccia / che ne perdoni li peccati nostri» e «E che noi perdoniam» dall'altro; allo stesso modo, risulta evidente tanto la mediazione dell'«antico avversario» dantesco nella scelta di sostituire, in linea con una ben precisa corrente esegetica,⁶³ al generico «malo» biblico il più circostanziato riferimento al «rio nimitico» e all'«infernale nimitico», quanto, più in generale, la scelta di concludere la parafrasi del *Pater* con una terzina che spieghi il senso e lo scopo dell'orante e dell'orazione («sì che a te facciamo orazione, / che meritiam tua grazia, e 'l Regno vostro / a posseder vegnam con divozione») sembra debitrice, almeno nelle intenzioni, dei versi messi da Dante in bocca ai superbi a conclusione della preghiera per spiegare che «Quest' ultima preghiera, signor caro, / già non si fa per noi, ché non bisogna, / ma per color che dietro a noi restaro» e che «orando» gli spiriti sono «a sé e noi buona ramogna».

Il *Pater* di maestro Antonio è una riscrittura particolarmente fedele di quello dantesco, com'è naturale che sia in un testo che risulta, evidentemente, scritto «non da Dante ma per Dante»⁶⁴ o, meglio, *in persona Dantis*.⁶⁵ Questo dato impone due considerazioni. Primo. Il genere, latamente devozionale, delle parafrasi in versi del *Pater*, precedente la *Commedia*, subisce, nei suoi sviluppi postdanteschi, l'influenza della sua versione offerta da Dante in *Purgatorio* XI.⁶⁶ Secondo. L'ope-

⁶² Già P.A. PEROTTI rilevava come tanto il *Pater* dei superbi purgatoriali quanto quello di Antonio si svolgano entro una struttura simmetrica che ricalca nelle forme della poesia volgare una presunta simmetria dell'originale evangelico: *Il «Pater noster» dantesco*, cit., pp. 32-33; 40-41.

⁶³ Cfr. N. MALDINA, *L'«oratio super Pater Noster» di Dante*, cit., p. 99-100.

⁶⁴ M. AURIGEMMA, *Credo di Dante*, cit., p. 256.

⁶⁵ L. BELLUCCI, *Beccari Antonio*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., I, pp. 552-553.

⁶⁶ Non sarà infatti un caso che, mentre guardando in anni più recenti al fenomeno da una specola duecentesca si sia osservato che «l'impiego del serventesi [...] non dovrà ritenersi un capriccio isolato» (C. CIOCIOLA, *Un'antica lauda bergamasca*, cit., p. 49), a partire almeno dal trecentesco

razione compiuta da maestro Antonio presuppone il riconoscimento, dietro al *Pater* dantesco, della tradizione di componimenti in versi cui alludevamo e procede isolandolo e assumendolo a base per la composizione di un nuovo testo. In altri termini: volendo enunciare «come per bocca del poeta le verità della fede cristiana»,⁶⁷ maestro Antonio ha isolato una porzione della *Commedia* legata a un ben preciso genere della letteratura religiosa medievale e l'ha riscritta, completandola con un'esposizione, retoricamente analoga, di altri documenti liturgici e teologici, in parte riallacciandosi alla tradizione di *Ave Maria* e *Credo* parafrasati in versi e in parte applicando il medesimo schema retorico anche ad altri argomenti teologici (il Decalogo, i vizi capitali, ecc.). Tornando per un momento alla *factio* della novella di Dante e gli inquisitori francescani, potremmo dire che la difesa dantesca poggia sull'estensione di uno dei brani più scopertamente debitori della coeva letteratura religiosa a comporre un breviario in versi dei fondamenti teologici della devozione tardomedievale.

Colpisce, infatti, la scelta dei testi da parte di maestro Antonio, specie considerandola avendo a mente gli argomenti giudicati centrali del coevo catechismo. «Provideant etiam attentius ecclesiarum rectores et sacerdotes parochiales, ut pueri parochiarum suarum diligenter doceatur et sciant orationem dominicam, et symbolum, et salutationem beatae Virginis [...]»,⁶⁸ raccomanda ad esempio Roberto Grossatesta, in maniera sostanzialmente analoga a come la scuola domenicana,

Credo di Dante tra le possibilità metriche di simili operazioni rientri, con un ruolo tutt'altro che secondario, il capitolo ternario dantesco, come emerge, per non fare che un solo esempio emblematico, a un semplice esame metrico dell'antologia FRANCESCO TURCHI, *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1568.

⁶⁷ L. BELLUCCI, *Beccari Antonio*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., I, pp. 552-553.

⁶⁸ ROBERTO GROSSATESTA, *Epistulae*, LII, ed. by H.R. Luard, London, Longman-Green and Co., 1861, p. 156. Cfr. F.W. OEDINGER, *Über die Bildung der Geistlichen im späten Mittelalter*, Leiden, Köln, 1953, p. 51; P.M. GY, *Évangélisation et sacrements au Moyen Âge*, in *Humanisme et foi chrétienne*, a cura di C. Kannengisser e Y. Marchasson, Paris, Beauchesne, 1976, pp. 565-577; I. GAGLIARDI, *Il «Padre nostro» nei secoli XIII-XV*, cit., pp. 80-81 e, anche se concentrato sul solo *Credo*, J.Cl. SCHMITT, *Du bon usage du «Credo»*, in *Faire croire: modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIII^e au XV^e siècle*. Table Ronde organisée par l'École Française de Rome, en collaboration avec l'Institut d'histoire médiévale de l'Université de Padoue (Rome, 22-23 juin 1979), Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 337-361 (specie p. 346 con ampia documentazione tratta dalla letteratura conciliare e sinodale) e J. LONGÈRE, *L'enseignement du Credo: conciles, synodes et canonistes médiévaux jusqu'au XIII^e siècle*, in «*Sacris erudiri*», XXXII/2 (1991), pp. 309-341.

basandosi sulla dottrina paolina dei *quinque verba*,⁶⁹ indica negli «articoli della Fede», nei «comandamenti», nella punizione eterna dei vizi e nel premio celeste delle virtù le «cinque parole, cioè cinque cose e materie [che] dee dire e toccare il predicatore». ⁷⁰ Un insieme di argomenti che il fedele deve conoscere perché costituiscono il fondamento della propria quotidiana pratica devozionale e che, perciò, devono essergli insegnati dai predicatori.⁷¹ Non per caso, dunque, proprio sugli stessi soggetti assunti da maestro Antonio a materia del *Credo di Dante* si struttura la già ricordata *Somme le roi*, suddivisa in cinque parti dedicate, rispettivamente, al Decalogo, al *Credo*, ai sette peccati capitali, alle sette virtù e al *Padre Nostro*.

Il capitolo propone in versi questo catechismo,⁷² riconoscendo nel *Pater* dei superbi della *Commedia* una rielaborazione in versi di uno solo dei suoi argomenti. Il dato è importantissimo, specie per definire la comune prospettiva entro la quale si collocano sia il testo dantesco sia i documenti poetici generalmente addotti a offrirgli un riscontro nella cultura tardomedievale. Se l'*Expositio* di Francesco d'Assisi prevedeva, probabilmente, un impiego liturgico,⁷³ è estremamente significativo che, nella *Regula bullata*, Francesco ne raccomandasse la recita ai laici ignari di latino in sostituzione della recita delle ore canoniche nell'ufficio divino.⁷⁴ Non solo

⁶⁹ Cfr 1 Cor 14, 19: «In ecclesia volo quinque verba sensu meo loqui, ut et alios instruam, quam decem milia verborum». Cfr., per l'assunzione di questo luogo a cartina di tornasole del catechismo domenicano, N. BÉRIOU, *L'avènement des maîtres de la Parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1998, vol. I, pp. 522-523.

⁷⁰ Le citazioni provengono da D. CAVALCA, *I frutti della lingua*, a cura di G. Bottari, Milano, G. Silvestri, 1837, parte 2, cap. 25, p. 202. Ma cfr. anche TOMMASO D'AQUINO, *Collationes de decem preceptis*, prooemium: «Tria sunt homini necessaria ad salutem: scilicet scientia credendorum, scientia desiderandorum, et scientia operandorum. Primum docetur in symbolo, ubi traditur scientia de articulis fidei; secundum in oratione dominica; tertium autem in lege» (ed. a cura di J.-P. Torrell, Paris, Vrin, 2000).

⁷¹ Non per caso, dunque, E. BRAYER, *Catalogue des textes liturgiques*, cit., p. 9 commenta, a margine di una parafrasi versificata del *Pater* «c'est l'ouvre d'un moraliste, d'un predicateur qui harangue un auditoire».

⁷² Tanto più significativo, dunque, che «in Mg31 [...] il capitolo è assimilato entro un più ampio catechismo in prosa (comprendente i Doni dello Spirito Santo, le sette opere di misericordia, i dieci articoli della fede, i sette peccati ecc.): DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, cit., vol. II, pp. 1008-1010.

⁷³ Cfr., per il dibattito in merito, *Letteratura francescana*, vol. I (*Francesco e Chiara d'Assisi*), cit., pp. 415-416.

⁷⁴ Cfr. FRANCESCO D'ASSISI, *Regula bullata*, 3 e *Regula non bullata*, 3. Cfr., per analoghe proposizioni in regole monastiche precedenti, A. CLARENO, *Expositio regulae fratrum minorum*, quam nunc primum edidit notisque illustravit P. Livarius Oliger, Ad Claras Aquas (Quaracchi), typ. collegii S. Bonaventurae, 1912, p. 178.

perché ciò permette di scorgere dietro la genesi dell'*Expositio* una ben precisa finalità devozionale, ma anche perché proprio al repertorio della devozione laicale due-trecentesca possono essere ricondotte anche altre parafrasi in versi del *Pater* tra quelle che abbiamo ricordato.⁷⁵ Così, ad esempio, l'anonima serie di distici dei Memoriali, in quanto parte di «un genere [...] giustificabile con il fine di permettere una più larga partecipazione dei fedeli al culto» e dunque con «evidenti scopi devozionali»,⁷⁶ potrebbe rientrare tra i documenti provenienti da quel repertorio delle confraternite bolognesi che dovette offrire alcuni dei testi trascritti in quei documenti.⁷⁷ Si potrebbe quasi dire che le orazioni disposte sono la forma retoricamente condensata (le amplificazioni di ciascun versetto occupano al massimo lo spazio di due versi) e memorabile (perché metricamente ritmata e regolata) di quel catechismo mendicante, ben appropriata, in quanto tale, agli scopi e alle pratiche delle confraternite tardomedievali, all'ambiente delle quali è da ricondurre (lo si è visto) l'*Ave Maria* del laudario della Compagnia di Santo Spirito.⁷⁸

In altri termini, le parafrasi versificate sarebbero, oltre che una delle forme assunte dalla liturgia confraternale del tardo Medioevo, uno degli strumenti adottati per trasmettere un insegnamento elementare di base, assolvendo così una delle preoccupazioni più sentite dalle Confraternite.⁷⁹ Non per caso, dunque, al-

⁷⁵ Non che questa sia l'unica possibilità del genere, il quale invece si piega anche a impieghi politici, specie in epoche successive a quella medievale: cfr. F. NOVATI, *Il Pater Noster dei Lombardi*, in «Giornale di filologia romanza», II (1879), pp. 122-152.

⁷⁶ *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, cit., p. 5.

⁷⁷ Sui componimenti confraternali nei Memoriali cfr. D. KULLMANN, *Osservazioni sui Memoriali bolognesi (con un frammento di lauda inedito)*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 119 (2003), pp. 256-280.

⁷⁸ Notevole, in questo senso, la fortuna confraternale dell'altro grande apocrifo dantesco d'argomento religioso: il volgarizzamento dei *Sette salmi penitenziali*. Cfr. R. RUSCONI, *Pratica culturale ed istruzione religiosa nelle confraternite italiane del tardo Medio-Evo*, in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge: France, Italie, Suisse* (actes de la Table ronde organisée par l'Université de Lausanne avec le concours de l'École française de Rome et de l'Unité associée 1011 du CNRS L'institution ecclésiastique à la fin du Moyen Âge: Lausanne 9-11 mai 1985), Genève, Librairie Droz, 1987, pp. 133-153, pp. 136-137.

⁷⁹ Cfr., in questo senso, C. VINCENT, *Discipline du corps et de l'esprit chez les flagellants au Moyen Âge*, in «Revue historique», 124, 3, 615 (2000), pp. 593-614; A. THOMPSON, *Cities of God*, cit., pp. 350-352 e, anche se concentrato sul periodo rinascimentale, P. EARENIGHT, *Catechism and «confraternitas» on the piazza San Giovanni: how the Misericordia used image and text to instruct its members in Christian theology*, in «Journal of religious history», 28 (2004), pp. 64-86. Sulla necessità per i membri delle confraternite di recitare l'*Ave Maria* e il *Pater noster* cfr. G.G. MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, Roma, Herder, 1977, vol. II, pp. 942-949, specie p. 946, dove si fa notare che nel corso del Duecento l'*Ave Maria* tende a soppiantare il *Pater*.

cuni degli altri documenti della fortuna post-dantesca del genere dei *Pater* disposti proviene, se non dalla penna di taluni importanti poeti,⁸⁰ dal vasto mare di componimenti anonimi prodotti e/o circolanti in ambiente confraternale. E non sarà, neppure, una coincidenza che molti di questi documenti tradiscano un forte legame col *Pater* di *Purgatorio* XI, specie riprendendone il primo verso. Questo il caso, ad esempio, della lauda *O Padre nostro, che ne' cieli stai* del Bianco da Siena,⁸¹ del sonetto *Padre nostro, chi nel celo demora* del laudario della compagnia dei Battuti di Modena⁸² o quello *O Padre nostro che nei cieli stai* del cosiddetto laudario giustiniano,⁸³ dei testi numero XII e XXVIII del laudario della confraternita di santa Maria della Morte di Bologna,⁸⁴ e così via. Se, da un lato, la diffusione anche tre-quattrocentesca di questo genere di testi in ambienti vicini alle attività delle confraternite avvalorava l'ipotesi che simili parafrasi liturgico-dottrinarie fossero funzionali alle attività devozionali e didattiche delle confraternite tardo-medievali, dall'altro l'azione intertestuale del *Pater* dantesco sugli sviluppi successivi di questo genere offre un'ulteriore conferma della vicinanza dell'incipit di *Purgatorio* XI rispetto a una tipologia testuale, come questa, propria del coevo repertorio confraternale.

4. Si tratta di un genere che si pone in stretto parallelo all'attività dei predicatori, i quali (come si è visto) sono ufficialmente incaricati di assicurare a quegli stessi argomenti diffusione attraverso i loro sermoni.⁸⁵ Non stupisce, allora,

⁸⁰ Basterà qui ricordare il capitolo *O Pater noster, che se' sì amabile*, di nuovo di maestro ANTONIO DA FERRARA (è il numero XIX della, già cit., ed. Bellucci).

⁸¹ Vedine il testo nell'ed. delle laude del Bianco a cura di S. Serventi (Roma, Antonianum, 2013, nr. XLVIII). Frequenti, del resto, nel laudario del Bianco parafrasi di testi liturgici come il *Credo*, il *Te Deum* e l'*Ave Maria*: cfr. S. SERVENTI, *L'innologia nel laudario del Bianco da Siena*, in «Paideia», 66 (2011), pp. 227-252: le pp. 230-236 (sul *Pater*); 234-236 (sull'*Ave Maria*); 237-240 (su *Credo e Te Deum*) e, in particolare, la p. 230, dove si rileva che «anche per quanto riguarda le versioni rimatte [del *Pater*] la tradizione è piuttosto ampia: vi sono sia testi anonimi in uso presso le confraternite che opere dovute ai maggiori poeti del XIII e XIV secolo».

⁸² Cfr. l'ed. *Il laudario dei Battuti di Modena*, a cura di M.S. Elsheikh, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, nr. LI.

⁸³ Cfr. *Laudario giustiniano*, a cura di F. Luisi, Venezia, Fondazione Levi, 1983, nr. 123.

⁸⁴ Cfr. *Il laudario di Santa Maria della Morte di Bologna: il ms. 1069 della Yale Beinecke Library*, a cura di A. Troiano, Pisa, Edizioni della Normale, 2001.

⁸⁵ Cfr. S. VECCHIO, *Le prediche e l'istruzione religiosa*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, Atti del XXII Convegno Internazionale, Assisi, 13-15 ottobre 1994, Spoleto, Cisam, 1995, pp. 303-335, specie le pp. 306-308.

che la lauda iacoponica *En sette modi*, mossa com'è da una «forte vocazione didattica» nel «riferirsi a uno schema preesistente [...] che ritiene utile tradurre in una ballata a beneficio dell'uditore», «s'assimili profondamente alla struttura del *sermo modernus*». ⁸⁶ Si potrebbe, anzi, guardare alla peculiare struttura retorica di queste parafrasi in versi come alla condensazione dello schema esegetico tipico dei cicli di prediche sui testi fondamentali della preghiera e della liturgia (e, dunque, anche sul *Pater*), particolarmente familiari alla scuola domenicana. ⁸⁷ In ossequio alla struttura retorica del *sermo modernus*, ⁸⁸ questi cicli procedono isolando i singoli versetti del testo di riferimento e assumendone ciascuno a *thema* di uno o più sermoni che ne chiosino e approfondiscano il senso, di modo che ciascun sermone deriva dall'*amplificatio* di singoli versetti dell'originale liturgico esattamente come, in quei componimenti, ciascun versetto viene corroborato da una specifica amplificazione retorica. Un buon esempio di come la cultura omiletica dei mendicanti affronti l'esegesi del *Pater* è offerto dalla *Summa de poenitentia* di Servasanto da Faenza, francescano attivo nel convento di Santa Croce nel tardo Duecento. ⁸⁹ Nella sezione della *Summa* dedicata alla *satisfactio*, Servasanto presta particolare attenzione, tra le preghiere utili a tal fine, ⁹⁰ all'*oratio dominica*. ⁹¹ Al-

⁸⁶ Cfr. la già cit. ed. Leonardi, p. 46. Sui rapporti tra predicazione e laude cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Sermoni in forma di laude*, in *Iacopone poeta* (Atti del Convegno di Studi, Stroncone-Todi, 10-11 settembre 2005), a cura di F. Suitner, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 13-30.

⁸⁷ Cfr., anche per la citazione, C. DELCORNO, *La predicazione nell'età comunale*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 42 e, per i cicli di sermoni su *Pater*, *Credo* e *Decalogo*, S. VECCHIO, *Le prediche e l'istruzione religiosa*, cit., pp. 303-309 e, sul solo *Pater*, pp. 325-328.

⁸⁸ Cfr. i classici Th.M. CHARLAND, «*Artes praedicandi*». *Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris-Ottawa, Vrin-Institut d'Études Médiévales, 1936, pp. 109-226 e E. GILSON, *Michel Menot et la technique du sermon médiéval*, ora in ID., *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932, pp. 93-155.

⁸⁹ Sulla struttura di quest'opera e sui suoi legami con la predicazione cfr. C. CASAGRANDE, *Predicare la penitenza. La «Summa de poenitentia» di Servasanto da Faenza*, in *Dalla penitenza all'ascolto delle confessioni: il ruolo dei frati mendicanti*, Atti del Convegno internazionale di Studi, Assisi, 12-14 ottobre 1995, Spoleto, CISAM, 1996, pp. 59-101.

⁹⁰ «Per humilitatem orationis deum placamus quem per peccati superbiam offendimus», chiarisce infatti Servasanto in apertura dell'XI *tractatus* della *Summa*, dedicato alle preghiere (BNCF Conv. Soppr. G.VI.773, c. 173r). Cfr., per la *satisfactio* e per il ruolo della preghiera in questo senso, P.-M. GY, *Les définitions de la confession après le quatrième concile du Latran*, in *L'Aveu. Antiquité et Moyen Âge*, Rome, École Française de Rome, 1986, pp. 283-296.

⁹¹ L'inserimento di articolate esposizioni del *Pater* entro le sezioni delle *summae* duecentesche dedicate al tema della preghiera è, del resto, tipica: cfr. *Prière au Moyen Âge*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, t. XII, Paris, Beauchesne, 1986, coll. 2271-2288 e, anche per i legami con la predicazione, D. D'AVRAY, *The Preaching of the Friars. Sermons Diffused from Paris before 1300*, Oxford, Clarendon,

l'esposizione del *Pater* sono dedicati diversi capitoli, uno per ciascuna delle *petitiones* di cui si compone la preghiera,⁹² dopo il primo versetto, giudicato una *captatio benevolentiae* introduttiva. Si tratta di brevi capitoli, aperti dalla citazione di un versetto del *Pater* e occupati da un suo commento, a cui se ne affiancano altri che, prima di passare al versetto successivo, si concentrano e approfondiscono singole parole del versetto in questione. Leggiamone un esempio:

Et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Postquam posuit petitiones spectantes ad hominum subdit alias petitiones ad malum. Et quia malorum tria sunt genera tres ponit petitiones quibus amoveri postulat a se mala. Itaque nota quod est malum culpe est malum pugne et est insuper malum pene [...].⁹³

È questa una struttura tipica dei cicli di sermoni sul *Padre nostro*. Si prenda, ad esempio, quello predicato, «in illo suo vulgari natalis soli», a Napoli da Tommaso d'Aquino nel 1273:⁹⁴ nella rielaborazione in forma di trattato delle *reportationes* latine dei segretari Reginaldo da Piperno e Pietro d'Andria a ciascun versetto del *Pater* è dedicato un apposito *articulus*.⁹⁵ Analogamente procede anche il ciclo (cronologicamente e geograficamente più prossimo a Dante) predicato da

1985, pp. 82-90. Notevole il caso della *summa* di Richard de Morins, che contiene un'esposizione del *Pater* che procede scomponendone i singoli versetti inframezzandoli con una breve serie di note esegetiche (incipit: «Pater noster cum haec oratio a sapientissimo»: cfr. *Repertorium biblicum Medii Aevi*, hrsg. von F. Stegmüller, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949-1961, nr. 7652, 2), circolante anche in area italiana se si trova nel ms J.7.39 della Biblioteca Nazionale di Firenze (cc. 72v e seguenti), appartenuto al convento di San Marco.

⁹² Tale divisione del *Pater* è tradizionale, così come l'individuazione nel primo versetto di una *captatio benevolentiae*: cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae*, II^a II^{ae}, q. 83, a. 9.

⁹³ BNCF Conv. Soppr. G.VI.773, c. 202v.

⁹⁴ La citazione proviene dalla testimonianza di un discepolo riportata in F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975, p. 16. Ma cfr. anche J.-P. TORRELL, *La pratique pastorale d'un théologien du XIII^e siècle. Thomas d'Aquin prédicateur*, «Revue thomiste», XC, t. LXXXII (1982), pp. 213-245.

⁹⁵ Si veda l'edizione a cura di R. Spiazzi, Taurini-Romae, Marietti, 1953². Si tenga conto che il commento alla prima *petitio* si deve ad Aldobrandino Toscanella: cfr. B.G. GUYOT, *Aldobrandinus de Toscanella. Source de la 1a petitio des éditions du commentaire de S. Thomas sur le Pater*, in «Archivum fratrum praedicatorum», LIII (1983), pp. 175-201.

Aldobrandino Toscanella sul *Pater*,⁹⁶ talvolta dedicando più di un sermone a ciascun versetto della preghiera.⁹⁷ Questi cicli procedevano isolando ciascun versetto dell'*oratio* e amplificandolo a comporre un intero sermone su ciascuno di essi, servendosi di un ampio repertorio di corrispondenze tra ciascuna *petitio* del *Pater* e altri fondamentali della teologia tardomedievale, come quello approntato da Servasanto o, per non fare che un altro esempio, come quello suggerito da Roberto Grossatesta, in cui a ciascun versetto del *Pater* viene associato un vizio, una virtù, una beatitudine, un'indole, un comportamento e così via.⁹⁸

Una simile impostazione, per quanto analoga a quella delle orazioni disposte, presuppone però margini di svolgimento ben più ampi, sottoponendo ciascun versetto del *Pater* a un'amplificazione lunga e articolata e, soprattutto, separata dalle altre. È, però, significativo che le tecniche assommate da Dante per raggiungere il duplice scopo delle giunte al *Pater* dei superbi di cui dicevamo all'inizio tradiscano legami non effimeri con le tecniche di *amplificatio* codificate in seno alla ricca letteratura tecnica sorta per offrire uno strumento utile a chi dovesse comporre un sermone secondo le tecniche del *sermo modernus*. Così, ad esempio, Dante impiega alcune di queste giunte per esplicitare le cause o gli effetti di un concetto espresso nel verso glossato (cfr. vv. 8-9), oppure ancora per offrire la corretta accezione di un'espressione del testo biblico di partenza (cfr. vv. 1-3), oppure ancora per affiancare all'*oratio* altri, e concordanti, documenti liturgici (cfr. vv. 4-6; 10-12). Una somma di procedimenti retorici ben presenti ai manuali a uso dei predicatori quali l'*Ars dilatandi sermones* di Riccardo di Thetford, che, appunto, spiega che il *thema* si può sviluppare, tra l'altro, «causas vel effectus assignando», «ponendo oratione pro nomine» e snocciolando una fitta serie di «auctoritates concordantes».⁹⁹

⁹⁶ Su questo testo cfr. Th. KAEPPEL, *La tradizione manoscritta di Aldobrandino Toscanella*, in «Archivum fratrum praedicatorum», VIII (1938), pp. 163-193 e Id., *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Romae, Istituto storico domenicano, 1970-93, vol. I, pp. 44-45, nr. 137.

⁹⁷ Cfr., su questo punto, S. VECCHIO, *Le prediche e l'istruzione religiosa*, cit., pp. 325-328.

⁹⁸ Lo si può leggere in ROBERT GROSSETESTE, *Templum Dei*, ed. by J. Goering and F.A.C. Mantelli, Toronto, The Pontifical Institut of Medieval Studies, 1984, p. 38.

⁹⁹ L'*ars* di Riccardo si cita dall'edizione *A Treatise on the Eight Modes of Dilatation*, translated by G.J. Engelhardt, in «Allegorica», III/1 (1978), pp. 77-160. Sulle tecniche dell'*amplificatio* del *Pater* dantesco in rapporto alla coeva retorica omiletica cfr., più nel dettaglio, N. MALDINA, *L'«oratio super Pater Noster» di Dante*, cit., pp. 102-107.

Tuttavia, l'invito a predicare sul *Pater* e sugli altri fondamentali della liturgia non si traduce solo nella composizione di interi cicli di sermoni su questi argomenti,¹⁰⁰ ma anche nel fatto che, talvolta, l'*Ave* e il *Pater* «potevano sostituire i testi delle ore canoniche» nell'offrire ai predicatori il *thema*, il versetto biblico a partire dall'analisi del quale sviluppare una predica.¹⁰¹ Esistono, dunque, anche singoli sermoni dedicati a simili testi.¹⁰² Per comprendere l'importanza di queste occorrenze ai fini del presente discorso sia concesso di muovere un attimo al di fuori dell'ambito cronologico dantesco, per leggere uno stralcio di un sermone di Bernardino da Siena sul *Come si debba fare l'orazione a Dio*: «*Sicut in celo et in terra. [...]. Fa', Signore, che sia in cielo l'anima mia, come ora sta in terra col corpo legata*» e «*sed libera nos a malo [...]. E ebbi dire: "O Signore, aiutami e campami dallo inferno, el quale per li miei peccati io o meritato; cosi per li meriti tuoi, Signore, campamene"*».¹⁰³ Bernardino ben documenta la possibilità per i predicatori di svolgere simili prediche richiamandosi a precisi versetti liturgici integrandone il senso con brevi e incisive giunte personali, sviluppando una struttura ancor più prossima a quella del genere delle orazioni disposte.¹⁰⁴ Particolarmente istruttive, a questo riguardo, le considerazioni premesse da Domenico Cavalca al suo volgarizzamento degli *Atti degli apostoli*,¹⁰⁵ specie laddove chiarisce che per «meglio e

¹⁰⁰ Cfr., ad esempio, *Prier au Moyen Âge. Pratiques et expériences (Ve-XV^e s.)*, dir. par N. Beriou et al., Paris, Brepols, 1991, specie le pp. 255-287.

¹⁰¹ C. DELCORNO, *Maestri di preghiera per la pietà personale e di famiglia*, ora in ID., «*Quasi quidam cantus*». *Studi sulla predicazione medievale*, a cura di G. Baffetti et al., Firenze, Olschki, 2009, pp. 123-145, a p. 136, ma cfr. nel complesso le pp. 136-140 e I. GAGLIARDI, *Il «Padre nostro» nei secoli XIII-XV*, cit., pp. 88-91: «i *Sermones communes* prevedevano sicuramente una o più prediche sul *Pater*» (p. 88) e «Forse [...] anche la necessità di contrapporsi alle eresie e, nella fattispecie, al catarismo ebbe un significato nell'incentivare la frequenza e la profondità di spiegazione delle prediche sul *Pater*» (p. 89).

¹⁰² Cfr. B. ROEST, *Franciscan Literature of Moral Instruction*, cit., p. 31, n. 77 e p. 59 e, per un'idea della diffusione del primo versetto del *Pater* tra quelli assunti a *thema* di sermoni d'età scolastica, J.B. SCHNEYER, *Repertorium der lateinischen sermones des Mittelalters für die zeit von 1150-1350*, Münster, Aschendorffsche, 1969-1990, vol. XI, p. 138.

¹⁰³ BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, a cura di P. Cannarozzi, Firenze, Rinaldi, 1952, pr. XXI, vol. I, pp. 296-298 (si tratta del ciclo senese del 1425).

¹⁰⁴ Si veda, anche se cronologicamente posteriore, lo schema di sermone sull'*Ave Maria* di Vincent Ferrer riportato in C. DELCORNO, *Maestri di preghiera*, cit., p. 125, il quale è incline a ricondurre questo tipo di parafrasi alla tradizione delle orazioni estemporanee (pp. 137-138).

¹⁰⁵ Indirizzato a un pubblico devoto dietro al quale si è proposto di riconoscere una confraternita laicale: E. BARBIERI, *Cavalca volgarizzatore degli «Actus Apostolorum»*, in *La Bibbia in italiano, tra Medioevo e Rinascimento / La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*, Atti del Convegno inter-

più chiaramente esprimere in volgare la sententia e lo 'ntendimento [...] delle parole del detto libro», talvolta occorre non solo «mutare in certi [...] luoghi l'ordine delle parole», ma anche, specie di fronte ai luoghi di più difficile intelligenza, integrarne originalmente il dettato accostando all'originale biblico parole inedite, direttamente provenienti dal pugno del volgarizzatore: «alcuna parola pongo da me, per meglio isporre alcuna parola del detto libro».¹⁰⁶ Una simile sensibilità non è troppo distante da quella che porta Dante a tradurre liberamente il testo del *Pater* e ad interpolarlo con sue giunte personali. Ma non è distante neppure da quella dei predicatori intenti a predicare su quel testo evangelico.

È, in particolare, tra XII e XIII secolo che le raccomandazioni a istruire i fedeli, anzitutto, sul *Pater* e sugli altri fondamentali liturgici e teologici di cui abbiamo detto si traduce in un intensificarsi della produzione omiletica su questi testi.¹⁰⁷ Si prendano dunque ad esempio le omelie francesi di Maurice de Sully, tra le quali figurano, in sequenza, sia un sermone sul *Credo* che uno sul *Pater noster*,¹⁰⁸ rispettivamente il secondo e il terzo dell'autorevole manoscritto della Cat-

nazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996, a cura di L. Leonardi, Firenze, SI-SMEL, 1998, pp. 291-328, a p. 302. Sui problemi qui in esame cfr. anche le pp. 323-324, dove si accenna alla necessità, per il volgarizzatore, di «ampliare, sempre per ragioni retoriche, il testo latino».

¹⁰⁶ Cfr. *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli di fra Domenico Cavalca*, a cura di F. Nesti, Firenze, dalla Tipografia Pezzati, 1837, pp. 2-3 (prologo). Cfr., per la presenza di glosse esplicative nei volgarizzamenti biblici medievali, V. POLLIDORI, *La glossa come tecnica di traduzione*, in *La Bibbia in italiano*, cit., pp. 93-118. Ma cfr. anche S. BERGER, *La Bible italienne au Moyen Age*, in «Romania» XXIII (1894), pp. 358-431, pp. 408-409, dove si riporta un interessante, ancorché cronologicamente posteriore al periodo qui in esame, prologo anonimo ai *Vangeli* volgari trasmessi al ms. R 1787 della Biblioteca Riccardiana di Firenze: «Anche perché la Scriptura in molti luoghi parla moço e mancandovi parole che vi si debbono intendere e supplire per aiutare l'idioti, e perché altri non si maravigli e non creda che sia mutata la substancia del testo quando suppliremo o dichiareremo alcuna parola che sarà necessaria e che vi si intende, vergolerò di sotto a quella cotale parola o paraula, acciò che.ssi conosca quella che sta nel testo e quella che no».

¹⁰⁷ Cfr. P. MICHAUD-QUANTIN, *Les méthodes de la pastorale du XIII^e au XV^e siècle*, in «Miscellanea medievalia», VII (1970), pp. 76-91.

¹⁰⁸ A legittimare l'accostamento parenetico del *Credo* e del *Pater* interviene, assieme ai documenti ricordati *supra*, anche l'autorità di AGOSTINO: «Quia ergo dixit: Quomodo invocabunt, in quem non crediderunt?, ideo non accepistis prius orationem, et postea symbolum; sed prius symbolum, ubi sciretis quid crederetis, et postea orationem, ubi nossetis quem invocaretis. Symbolum ergo pertinet ad fidem, oratio ad precem: quia qui credit, ipse exauditur invocans» (*Sermones*, LVI, 1, in *PL* 38). Meglio non insistere troppo sulla sequenza dei sermoni proposta dal Robson (cfr. la nota successiva) o, almeno, non riferirla *sine glossa* all'intentio del predicatore, specie dopo le osservazioni di M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976, p. 34: «Son caractère systématique lui-même peut faire douter de sa coincidence avec la réalité de l'élaboration de l'oeuvre et de l'organisation des manuscrits». Riserve sull'edizione Robson avanza anche B.

tedrale di Sens,¹⁰⁹ tramati entrambi a partire dalla traduzione volgare di tutti i versetti della preghiera, interpolandone la successione con, più o meno ingombranti, note di commento. Maurice predica sul *Pater* per insegnarne il senso e l'utilità al proprio uditorio¹¹⁰ e il sermone sul *Pater* si sviluppa dapprima con una traduzione quasi interlineare del testo evangelico, non priva tuttavia di taluni sviluppi anche esegetici, e, poi, intercalando alla ripresa anaforica dei singoli versetti le considerazioni del predicatore:

Pater noster, qui es in celis, santificetur nomen tuum: nostre Pere, qui es en ciels, santefiies soit li tuens nons; adveniat regnum tuum: aviegne li tuens regnes; fiat voluntas tua, sicut in celo et in terra: soit faite la toie volentes, si com ele est faite el ciel, si soit ele faite en terre. [...] *et ne nos inducat in temptationem, c'est a dire, ne soufre que nos soions tempte par le temptation al diable, ne par malvaise car mene a mal. [...]* De tercia petitione: *Fiat voluntas tua, sicut in celo et in terra: soit faite la toie en terre, si come ele est faite en ciel. Segnor, el ciel est faite la volentes Deu parfitement: quia angeli, archangeli, principatus, potestates, virtutes, throni, dominationes, cherubin et seraphin, patriarche, prophete, apostoli, martyres, confessores, virgines, et omnes electorum anime, qui sont el ciel devant Deu, obeissent a lui e font parfitement sa volenete e son commandement. [...]*¹¹¹

SPIERALSKA, *Les sermons «ad populum» de Maurice de Sully et leur adaptation française*, in «Przegląd Tomistyczny: filozofia, teologia, kultura, duchowa sredniowiecza», XIII/1 (2007), p. 9-112, più agevolmente consultabile dal sito <http://sermones.net/content/maurice-de-sully>: «L'editeur de la version française, C.A. Robson a choisi de reproduire "avec le moins de changements possible" le manuscrit du Chapitre de Sens. Des changements ont été effectués uniquement dans les cas où ce témoin présenter "des fautes évidentes du copiste". Ces changements s'appuient sur "les meilleurs manuscrits". Une telle méthode d'éditer un texte médiéval est bien sur trop arbitraire» (Manca nella versione on-line del saggio l'indicazione dei numeri di pagina, si indica però che la cit. è tolta dal paragrafo 2 dell'introduzione).

¹⁰⁹ Cfr. C.A. ROBSON, *Maurice of Sully and the medieval vernacular Homily. With the Text of Maurice's French Homilies from a Sens cathedral Chapter ms*, Oxford, Basil Blackwell, 1952, pp. 83-87. In genere sulla predicazione di Maurice de Sully cfr. anche J. LONGÈRE, *Le sermons latins de Maurice de Sully, évêque de Paris (†1196). Contribution à l'histoire de la tradition manuscrite*, Turnhout, Brepols, 1988, specie le pp. 316-325.

¹¹⁰ Ed. Robson, p. 84: «Mais ce sacies por voir, que tels poes vos estre, que plus demandes vos mal que bien a vostre ves, quant vos dites le *Pater Noster*. E por co que vos sacies que vos dites, e que vos demandes a Deu, quant vos dites la *Pater Noster*, si vos dirons e demosterrons en romans ce que la latre a en soi, e ce que'ele nos enseigne quant nos disons la *Pater Noster*; si faisons set requestes a Deu, ce sont set petitions». Cfr. anche ivi, p. 4.

¹¹¹ Ivi, pp. 83-85. Ma cfr. anche il *Sermo XIV* di Abelardo, da cui dipende quello di Maurice, assieme alle *Allegoriae* di Riccardo di San Vittore e a *Sermones* di Agostino (ivi, p. 196).

Occorre, credo, desistere dalla tentazione di apparentare troppo strettamente il comune riferimento di Dante e Maurice agli angeli nell'integrazione del versetto «fiat voluntas tuas» (cfr. i vv. 10-12 del testo dantesco). Ciò che preme, piuttosto, rilevare è l'omologa organizzazione strutturale del discorso di entrambi sul *Pater*, ossia il procedere per glosse e aggiunte frapposte alla scomposizione dei versetti evangelici. Tanto più che si tratta di un uso che dovette essere, prima ancora di giungere a Dante attraverso la tradizione delle orazioni disposte, tutt'altro che raro nella predicazione tardomedievale, se torna anche nel sesto di quei *Sermones subalpini* che costituiscono uno dei più antichi documenti di predicazione volgare di area italiana. Tra questi campeggia un *sermo in dominicis diebus* tramato proprio a partire da una dettagliata analisi dell'*oratio dominica*:

Christus docuit orare discipulos suos, quia ipsi rogaverunt eum dicentes: Domine, docere nos orare. Nostre Seignior Iesu Christ enseigne a soi discipol e qual guisa il devean prer. Pater noster, qui es in celis. O tu, car ser pare, qui es in cel. Or perquee dit nostre pare? Pe zo o dis: car Deus si est en cel si cum criator e governaur de tuta criatura qui vif e est; car est amanoa a tota criatura se conduit carnalmente e spiritalment. Or tota creatura per hom lo reclama par, mais hom sanctifica lo num de Deu. En qual guisa? Sanctificetur nomen tuum. Per nos est sanctifica, per bones ovres e per bona vita. Que est or zo que Deus sanctificatur per hominem, cum zo sia chosa que hom est fragel chosa e Deus est alta chosa e per si est bona, e hom non po esser bon si per luj non? Mal po esser hom per si, mas la bonta de Deu. Perquee? Kar la substancia e la natura ex Deo est. [...].¹¹²

¹¹² Si tratta del sesto sermone tra quelli editi in W. BABILAS, *Untersuchungen zu den «Sermoni Subalpini» mit einen Exkurs über die zehn-Engelchor-Lehre*, München, Max Heuber, 1968, pp. 235-239, di cui si veda anche il par. 6 dell'introduzione (pp. 108-110), dedicato al sermone sul *Padre nostro*, in cui si ricorda come «Zusammen mit der Vaterunser-Auslegung des Maurice de Sully stellt die Pater-noster-Exegese unseres Autors das früheste uns überlieferte Beispiel dafür dar, wie die auf Karl den Großen zurückgehende Aufforderung an die Geistlichen, über das Gebet des Herrn zu predigen, in Bereich der romanischen Volkssprache befolgt wurde» (p. 108) e ci si riferisce ai modelli di Anselmo di Laon e di Ugo di san Vittore sui quali, ad ogni modo, lo studioso rinvia anche alla rara dissertazione di N. PFALTZER, *Die deutschen Vaterunser-Auslegungen von den Anfängen bis ins zwölfte Jahrhundert. Vergleichende Studie auf Grund von quellenkritischen Einzelinterpretationen*, Frankfurt an Main, Dissertation, 1959.

Il carattere meno disteso delle giunte omiletiche ai versetti evangelici sembra avvicinare ancora di più la struttura del discorso omiletico sul *Pater*, o almeno delle sue declinazioni sin qui considerate, a quella che sarà dantesca. Ed è perciò tanto più significativo che questo genere di sermoni goda di una certa fortuna anche in epoche più prossime a quella dantesca. Anche i già ricordati cicli di prediche sul *Pater* potevano prevederne una in cui si analizzasse l'intera *oratio*. Ne è un buon esempio, anche in ottica dantesca, il ciclo di Aldobrandino Toscanella,¹¹³ il cui secondo sermone, che introduce la tradizionale scomposizione della preghiera in sette *petitiones* così procede:

Primo petit anima magnificentiam creatoris quia Santificetur nomen tuum. Secundo gloriam vite celestis quia Adveniat regnum tuum. Tertio implorat sine voluntatis quia fiat voluntas tua etc. Et iste tres pertinent ad animam. Secundo subiungit quatuor corporales petitiones pro carnem. Nam primum petit ad vitam quia Panem nostrum cotidianum da nobis hodie. Nam panis necessitatis est quia via eundi longa est. 3 Regum 19 Surge, comede, grandis enim tibi restat via. Secundo petit indulgentiam quia Dimitte nobis debita nostra. [...].¹¹⁴

Anche qui, i versetti del *Pater* sono scomposti e ciascuno brevemente chiosato, di modo che la struttura del sermone non è troppo lontana da quella delle parafrasi in versi di cui dicevamo. Né il fatto che qui i versetti dell'*oratio* succedono la loro spiegazione invece che precederla allontana questa struttura da quella delle parafrasi versificate, se essa interviene anche nella parafrasi del secondo Salmo nel *corpus* dell'anonimo Genovese.¹¹⁵

Notevole anche, per rimanere in ambito fiorentino e due-trecentesco,¹¹⁶ il caso dei, pur singolarissimi, sermoni di Umiltà da Faenza, badessa del monastero

¹¹³ Sull'importanza dei sermoni di Aldobrandino Toscanella, *lector* e predicatore nei conventi di Siena, Pisa, Pistoia e Viterbo tra gli anni '80 e '90 del Duecento, e sulla loro ampia circolazione in quanto modelli da seguire cfr. C. DELCORNO, *Medieval Preaching in Italy (1200-1500)*, in *The Sermon*, ed. by B.M. Kienzle, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 449-559, a p. 516. Mentre, sui dati biografici noti, cfr. A. PECORINI CICOGNI, *Il sermone «Francisci confessoris» di Aldobrandino da Toscanella*, in «Studi Francescani», XCVII (2001), pp. 285-299, pp. 285-286.

¹¹⁴ BNCE, Conv. Soppr. C.6.1701, c. 172r.

¹¹⁵ Cfr. il componimento numero VIII della già citata ed. Nicolas.

¹¹⁶ Sul quale cfr. anche il *De oratione dominica* di Pietro di Giovanni Olivi, edito da F. Delorme in «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», I (1951), pp. 185-194.

vallombrosano di San Giovanni Evangelista, il terzo dei quali è in parte risolto in un'esposizione dell'*Ave Maria* condotta isolando i versetti della preghiera e inframmezzandoli di amplificazioni esegetiche e liturgiche in prosa. Eccone un esempio:

Sequitur angelus: *Gratia plena*. Annuntiatio vera. Bene est plena gratia, plusquam mare aqua, et arena litore, cum semine suo. Et ait angelus: *Dominus tecum*. Et quare mirum est, si gratia plena es, quia tecum est Dominus? Non est miranda, sed valde adoranda, ab omnibus amanda, et valde praedicanda. O beata domina, excelsa super omnia, quae facta es sedula ubi quiescit Dominus! Vere Dominus tecum est, quia thronus eius es, ab initio electa. O virgo speciosa, et unica sponsa in thalamo, tu sola es regina omnium! Gaude cum tuo domino, unico filio, quem genuisti in utero. Et iterum angelus: *Benedicta tu in mulieribus*. Bene benedicta est, quia electa a Deo est inter mulieres: benedictionem istam super omnes benedictiones, quam misit Deus de ore suo per Gabrielem nuntium, ut dilectum suum filium conciperes in utero. [...].¹¹⁷

5. Ma si obietterà, a questo punto, che simili *excerpta* omiletici non sono i documenti più simili al *Pater* dantesco, coltivando il genere della parafrasi di quel testo non nelle forme dell'inno o della preghiera, ma in quelle, ben diverse, della prosa didattica.

Esistono, mi pare, testimonianze capaci di suggerire una convincente risposta a quest'obiezione. Dell'articolata struttura retorica del sermone tardomedievale, una delle parti più soggette a perdersi nella trasmissione testuale, perché non trascritta né nelle rielaborazioni latine né nelle *reportationes* volgari, è la preghiera che, a norma della coeva *ars praedicandi*, il predicatore doveva recitare in apertura e a conclusione della predica.¹¹⁸ Ebbene, non credo sia un caso che uno dei pochi esempi che, grazie a testimonianze indirette, ci restano di questo genere di pre-

¹¹⁷ Cito dall'ed. A. Simonetti, *I sermoni di Umiltà da Faenza*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 27-28.

¹¹⁸ Cfr. C. DELCORNO, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione in volgare*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 127-129.

ghiere sia proprio una parafrasi di un inno canonico, la cui struttura è dunque avvicinabile a quella del *Pater* dei Memoriali e degli altri documenti sopra ricordati. Alludo all'esempio di sermone che Salimbene da Parma riporta nella sua *Cronica*, attribuendolo al celebre frate Benedetto da Spoleto, detto frate Trombetta:

Et postmodum, in finem predicationis, beatam Virginem salutabat hoc modo:

Ave Maria clemens et pia,
 gratia plena, virgo serena!
 Dominus tecum, et mane mecum!
 Benedicta tu in mulieribus,
 que peperisti pacem hominibus
 et angelis gloriam!
 Et benedictus fructus ventris tui,
 qui, coheredes ut essemus sui,
 nos fecit per gratiam et cet.¹¹⁹

Pur non trovando, se non ho visto male, riscontro nella tradizione innografica, il testo della preghiera di frate Trombetta non suona del tutto originale, trovando parziale riscontro in alcuni documenti innografici. Così, il primo verso è identico ai primi due dell'inno *Ave Maria / clemens et pia*¹²⁰ mentre i vv. 2-3 riecheggiano, rispettivamente, i vv. 3-4 (*gratia plena / virgo serena*) e 5-6 (*dominus tecum, / tuquoque mecum*) dell'inno *Ave Maria, genitrix pia*¹²¹ e i vv. 4-9 trovano preciso riscontro nell'*Ave Maria* da cantarsi *in die annuntiationis* trasmessa dal duecentesco *Liber ordinarius* della Capitolare di Padova (ms. E.57).¹²² Le parole con

¹¹⁹ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, 1233, 237 c-d (nuova edizione critica a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966).

¹²⁰ *Analecta hymnica Medii aevi*, cit., vol. 39, p. 58. La dittologia *clemens et pia* riecheggia, del resto, la chiusa del *Salve regina*: *O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria*.

¹²¹ Ivi, vol. 30, nr. 99.

¹²² Se ne veda il testo in *Il «Liber ordinarius» della Chiesa padovana*, a cura di G. Cattin e A. Vildera, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2002.

cui frate Trombetta *salutabat* Maria in conclusione dei propri sermoni erano dunque una più o meno profonda rielaborazione di ben precise tradizioni innografiche, probabilmente familiari ai suoi ascoltatori. È, addirittura, plausibile pensare che l'intero inno recitato da Benedetto fosse tradizionale.¹²³

Non bisognerà, beninteso, eccedere nell'apparentare il centone di Benedetto con il *Pater* dantesco, anche se rimane la singolare coincidenza di struttura retorica, ancor più significativa se si tiene conto (come mi pare si debba fare scorrendo del laico Dante) del fatto che essa faceva parte del repertorio innografico di un predicatore sì, ma laico.¹²⁴ Ad ogni modo, ciò che più importa è che, alla luce della testimonianza di Salimbene, s'intravede la possibilità di ipotizzare che il genere dell'orazione disposta fosse impiegato dai predicatori tardomedievali in chiusura dei loro sermoni. Il che, va da sé, rafforzerebbe il legame tra questo genere di testi e le attività confraternali di cui dicevamo e meglio documenterebbe la sua caratura propriamente omiletica. Ma si tratta di una possibilità più immaginata che altro, almeno sinché non si avranno maggiori esempi di preghiere inserite dai predicatori a conclusione dei loro sermoni. Conviene, dunque, far punto sull'onda di questa suggestione, lasciando che le parole di frate Trombetta siano le ultime anche di questo mio intervento.

¹²³ Specie alla luce della sua fortuna in epoche successive: cfr. M.D. DÖRFELINGER, *Das Barocke Rorate-spiel. Ein Beitrag zur Geschichte liturgischer Spiele*, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres Gesellschaft*, hrsg. von H. Kunisch, Berlin, Duncker&Humboldt, 1964, pp. 19-60, p. 33.

¹²⁴ Sulla figura di Benedetto rimane fondamentale lo studio di A. THOMPSON, *Predicatori e politica nell'Italia del XIII secolo. La "grande devozione" del 1233*, Milano, Edizioni biblioteca francescana, 1996.

BEATRICE PRIEST

TEOLOGIE E POESIE PASTORALI IN DANTE: FECONDITÀ, CREATIVITÀ E UMILTÀ

1. Introduzione: consonanza di classico e cristiano

Assai noto è il richiamo, nella *Commedia*, al capolavoro epico, l'*Eneide*. Il suo ruolo formativo sulla produzione letteraria di Dante è dichiarato apertamente attraverso la voce del personaggio di Stazio che annuncia, nella quinta cornice del Purgatorio, che l'*Eneide* «mamma / fummi, e fummi nutrice, poetando» (*Purg.* XXI 97-98).¹ Meno nota ai più è, invece, l'incidenza delle opere pastorali nella poetica dell'autore al termine della sua vita. Nel linguaggio e nelle immagini del *Paradiso*, in cui Dante esprime i propri pensieri teologici più complessi, i critici individuano solo una minima ispirazione alle *Georgiche* e alle *Bucoliche* virgiliane. Può oltretutto stupire che il linguaggio rustico trovi la sua collocazione più nelle soavi immagini celestiali che nell'*Inferno*, dove meglio si sarebbe prestato per descrivere immagini più crude e agresti. Il poeta maturando esprime sempre maggior riconoscenza verso l'immaginario pastorale – virgiliano, biblico e volgare.

¹ Si cita da: DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967, seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994; ID., *Opere minori*, a cura di P.V. Mengaldo e altri, 2 voll., Milano e Napoli, Ricciardi, 1979-88. Mi riferisco ad altre edizioni per le informazioni di base: ID., *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1979; ID., *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 2000; ID., *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, a cura di R.M. Durling e R.L. Martinez, 3 voll., Oxford, Oxford University Press, 1996-2011; ID., *Inferno*, a cura di R. Hollander e J. Hollander, New York, Doubleday, 2000; ID., *Purgatorio*, a cura di R. Hollander e J. Hollander, New York, Doubleday, 2003; ID., *Paradiso*, a cura di R. Hollander e J. Hollander, New York, Doubleday, 2007. Per una versione più ampia del presente articolo, mi permetto di rimandare alla mia tesi di dottorato, di prossima pubblicazione, e al suo capitolo: *Pastoral Fecundities*, in B. PRIEST, *Fecundity and Sterility in Dante*, Tesi di dottorato, University of Cambridge, 2014, pp. 124-165.

Stazio è il tramite per esprimere l'approdare di Dante alle suggestioni virgiliane, ma è anche colui che rimanda al ricordo della profonda e travagliata conversione di Agostino. Una conversione che assume più significato perché è avvenuta in un mondo ancora pregno di paganesimo. Sempre sulla cornice degli avari, Stazio spiega l'importanza della quarta egloga virgiliana per la sua illuminazione spirituale:

«[...] Tu prima m'invïasti
 verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
 e prima appresso Dio m'alluminasti.
 Facesti come quei che va di notte,
 che porta il lume dietro e sé non giova,
 ma dopo sé fa le persone dotte,
 quando dicesti: 'Secol si rinnova;
 torna giustizia e primo tempo umano,
 e progenie scende da ciel nova.'
 Per te poeta fui, per te cristiano:
 ma perché veggi mei ciò ch'io disegno,
 a colorare stenderò la mano.
 Già era 'l mondo tutto quanto pregno
 de la vera credenza, seminata
 per li messaggi de l'eterno regno;
 e la parola tua sopra toccata
 si consonava a' nuovi predicanti;
 ond'io a visitarli presi usata». (*Purg.* XXII 64-81)

Dante supera l'impasse di una lettura superficiale della profezia sibillina (vv. 70-72) che indurrebbe, così come è accaduto per molti critici, a giudicare erronea l'interpretazione della stessa.² Una spiegazione univoca, in senso cristiano, è fuorviante. Anche il linguaggio di cui Dante si serve presenta alcune parole più

² Cfr. per esempio J.A. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2004, p. 238; W.A. STEPHANY, *Stattius*, in *The Dante Encyclopedia*, a cura di R. Lansing, London, Garland, 2000, pp. 798-800, a p. 799.

vicine al termine latino, frutto di un certosino lavoro filologico, quasi scientifico. Ne sono esempio i latinismi «secol» (v. 70), «progenie» (v. 72), «ciel» (v. 72), «nova» (v. 72):

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
 magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
 iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
 iam nova progenies caelo demittitur alto. (Virgilio, *Ec.* IV 4-7)

I richiami a «Virgo» e «Saturnia» ne sono ulteriore testimonianza. Stazio non interpreta i versi quale profezia della nascita di Cristo, e neppure evoca l'immagine del giardino edenico dell'innocenza. Seppur convertitosi al cristianesimo, rimane fedele all'interpretazione pagana, espressa nel commento di Servio all'egloga; in compenso, si distacca dagli assunti della Bibbia.³ Nello specifico, «Virgo» sta a rappresentare il ritorno della giustizia (*Purg.* XXII 71) e, «Saturnia» l'Età dell'oro (v. 71).⁴ Dunque niente di errato o di fortuito nella conversione di Stazio che, invece, è specchio di un ascolto attento alla «consonanza» (v. 80) tra i versi poetici di Virgilio e le prime testimonianze cristiane, i «nuovi predicanti» (v. 80).

L'influenza della consonanza tra le opere pastorali di Virgilio e le scritture cristiane si palesa per Dante nella stesura dell'ultima cantica della *Commedia*. Su questa scia, negli anni 1320-21, egli perverrà a scrivere due egloghe indirizzate a Giovanni del Virgilio, il quale lo invitava presso l'università di Bologna per ricevere la laurea poetica.⁵ Alla richiesta di un maggior interessamento ai temi altisonanti, politici e storici, e all'incoraggiamento a utilizzare una forma di poesia epica, Dante reagirà in modo provocatorio, e si avvarrà dell'egloga, quale forma poetica legata allo stile della semplicità delle piccole cose e della natura.

³ Cfr. *SERVII GRAMMATICI qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, a cura di G. Thilo e H. Hagen, 3 voll., Leipzig, B.G. Teubneri, 1878-1902, III, p. 45.

⁴ Dante interpreta la profezia Sibillina come il ritorno della giustizia e la restaurazione dell'età dell'oro, in *Mon.* I 1.1. Sull'interpretazione cristiana della quarta egloga: S. MACCORMACK, *The Shadows of Poetry: Vergil in the Mind of Augustine*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 22-31; per la citazione dell'egloga da parte di sant'Agostino: AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De civitate Dei*, X 27, in *PL*, 41, col. 305.

⁵ Cfr.: DANTE ALIGHIERI, *Egloghe*, a cura di E. Cecchini, in *Opere minori*, 2 voll., Milano e Napoli, Ricciardi, 1979-88, II, pp. 647-689. Cfr. ID., *Egloghe*, a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980; P.E. WICKSTEED e E.G. GARDNER, *Dante and Giovanni del Virgilio: Including a Critical Edition of the Text of Dante's «Elogae Latinae»*, Westminster, Archibald Constable, 1902.

Anche un'attenta analisi dei temi pastorali presenti nella *Commedia*, in chiave prettamente virgiliana, risulterebbe tuttavia incompleta e fuorviante: forte, infatti, è il richiamo alla Bibbia con i suoi paesaggi rurali e tipicamente medio-orientali, in cui il deserto fa da sfondo alle zone abitate e la fertilità, intesa nel senso della possibilità di vita, è indispensabile per la sopravvivenza dei popoli e delle famiglie. Si possono considerare due aspetti: il primo, come si evincerà *in itinere*, è il tema pastorale legato al simbolismo del pastore e delle greggi; il secondo si concentra sulle immagini di fertilità e sterilità, intese sia in senso naturale sia spirituale.

Nel presente articolo, chi scrive intende offrire una riflessione sulla chiave di volta che ha permesso al poeta fiorentino di coniugare cristianesimo e paganesimo in modo del tutto naturale e senza scosse, proponendo una consonanza che ci indurrà a considerare la natura come elemento di unione tra due mondi apparentemente lontani, e a capire l'essenza del Paradiso. Proporrò di individuare quattro diverse modalità di utilizzo delle forme pastorali nell'ultima parte della produzione letteraria di Dante. La prima è relativa ai temi della fecondità e sterilità nelle *Egloghe* scritte a Giovanni del Virgilio. In secondo luogo, si cercherà di mostrare come Dante si avvalga del linguaggio pastorale biblico per criticare la Chiesa. A seguire, si studierà la nozione mistica di *fruitio Dei* di ispirazione salomonica, per descrivere il matrimonio dei beati con Dio. Per finire, si spiegherà come Dante abbia accolto le suddette teologie e poesie pastorali nelle visioni finali del Paradiso, e come queste tradizioni vengano ulteriormente arricchite da una poesia vernacolare risalente alla letteratura francese del Duecento.

2. Fecondità, creazione e umiltà nelle *Egloghe*: l'«*ovis gratissima*» di Dante

È nella prima delle due *egloghe* dantesche a Giovanni del Virgilio che appare evidente la dedizione a una poesia basata sull'“umile” stile “rustico”.⁶ Benché

⁶ Tra i più recenti contributi sulle *Egloghe*, cfr.: Z.G. BARAŃSKI, *Dante Alighieri: Experimentation and (Self-)Exegesis*, in *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume II. The Middle Ages*, a cura di A. Minnis e I. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 561-582, alle pp. 561-562; A.R. ASCOLI, *Blinding the Cyclops: Petrarch After Dante*, in *Petrarch & Dante: Anti-Dantism, Me-*

Giovanni ammetta la collocazione di Dante tra i grandi del suo Limbo (*Eg.* I 17), definendolo addirittura nuovo Virgilio (v. 18), lo critica per la scelta del volgare anziché del latino per la trattazione di temi teologici e filosofici (vv. 6-25). Non perdona a Dante le urla sguaiate di un popolo di imbroglioni e puttane (vv. 10-13), e lo incita a perseguire i temi classici, storici e politici, quali, per esempio, quelli assunti da Albertino Mussato (vv. 23-31). Aggiunge che il lavoro di Dante dovrebbe essere all'altezza di un pubblico accademico, abituato al latino.

È sufficiente soffermarsi sullo stile dell'egloga con cui Dante replica per comprendere appieno le sue stesse intenzioni. Si tratta di un testo in un metro diverso da quello della proposta, che rende ancora più evidente la rivoluzionaria volontà di cambiamento. Anche il popolo ha diritto di entrare a fare parte delle anime di Dio e di conoscere la via di redenzione descritta nella *Commedia*; il Paradiso non deve essere luogo esclusivo per una ristretta *élite* di acculturati. Inoltre, l'egloga è lo stile comunicativo più vicino alle piccole cose, legate alla natura: è il genere letterario con cui Virgilio inizia la sua produzione letteraria e a cui Dante perviene invece in seguito a una convinta maturazione poetica. Non deve perciò sorprendere che Dante recuperi il personaggio di Titiro, già eletto dal poeta latino come portavoce del proprio punto di vista e rappresentativo della scelta di un linguaggio rustico.⁷

Sia in Dante sia in Virgilio l'ambiente rustico non offre una rappresentazione reale della vita e delle abitudini dei pastori, ma è il veicolo ideale per abordare temi più complessi, come quelli della filosofia poetica e della politica. La fecondità o la sterilità della natura, la patria o l'esilio, la città o la campagna,

taphysics, Tradition, a cura di Z.G. Barański e T.J. Cachey, Jr., Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 114-173; P. ALLEGRETTI, *Dante's «Tityrus annosus» («Eg.» IV 12)*, in *Dante the Lyric and Ethical Poet*, a cura di Z.G. Barański e M. McLaughlin, London, Maney, 2010, pp. 168-208; L. PERTILE, *Le «Egloghe» di Dante e l'antro di Polifemo*, ivi, pp. 153-167; C. VILLA, *Il problema dello stile umile (e il riso di Dante)*, ivi, pp. 138-152.

⁷ Nel suo commento a *Ec.* I 1, Servio scrive «hoc loco Tityrum sub persona Vergilium debemus accipere; non tamen ubique, sed tantum ubi exigit ratio» (*SERVII GRAMMATICI*, cit., III, p. 4). Virgilio inscena il dibattito sullo stile poetico quando un pastore rimprovera a Titiro di cantare di «reges et proelia», invece «Pastorem, [...] pinguis pascere oportet ouis, deductum dicere carmen» (*Ec.* VI 4-5). Per Titiro come portavoce del poeta nel medioevo, cfr. T.K. HUBBARD, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, pp. 213-246. Petrarca adotta, eccezionalmente, il personaggio di Melibeo nel *Bucolicum carmen*.

il perseverare o la perdita della voce poetica, sono le antitesi che nella prima egloga virgiliana esprimono i diversi destini dei due pastori a seguito della ridistribuzione delle terre. Titiro, da poco liberato della schiavitù, si sdraia serenamente in un paesaggio rigoglioso, cantando le sue poesie bucoliche, mentre il suo sfortunato compagno, Melibeo, costretto all'esilio, a seguito della confisca delle sue terre familiari, perde anche la voce poetica.⁸ Traendo spunto da questi temi, Dante mescola le carte e introduce due pastori esiliati in terre incolte, dove il cibo scarseggia (*Eg.* II 10). A queste figure affianca un nuovo personaggio, Mopso, *alias* Giovanni del Virgilio, i cui lussureggianti pascoli evocano la fertilità universitaria e intellettuale di Bologna.

A differenza di Virgilio, che lega la creazione poetica al possesso di terre fertili, Dante ci dimostra che pastori esiliati possano trovare la perduta fecondità creativa malgrado le loro esistenze in terre desolate. La feconda pecora del Titiro dantesco riesce sempre a produrre latte in abbondanza, e colma dieci secchi:

«Est mecum quam nosis ovis gratissima» dixi
 «ubera vix que ferre potest, tam lactis abundans;
 rupe sub ingenti carptas modo ruminat herbas;
 nulli iuncta gregi nullis assuetaque caulis,
 sponte venire solet, numquam vi, poscere mulctram.
 Hanc ego prestolor manibus mulgere paratis,
 hac inplebo decem missurus vascula Mopso». (*Eg.* II 58-64)

L'«ovis gratissima» (v. 58), che torna al pastore per propria libera scelta, è un altro riferimento alla quarta egloga virgiliana (*Ec.* IV 21), e simboleggia, per Dante, l'approdo a una nuova età dell'oro poetica che si compirà con la stesura degli ultimi dieci canti della *Commedia*.⁹

⁸ Sul rapporto fra le confische delle terre e la perdita della voce poetica in Virgilio: T. SAUNDERS, *Bucolic Ecology: Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, London, Duckworth, 2008, pp. 90-96.

⁹ Il dibattito su quali canti del *Paradiso* Dante aveva intenzione di mandare a Giovanni del Virgilio è sempre aperto. Per un riassunto e un contributo importante, si veda: S. ANNETT, «Una veritate ascosa sotto bella menzogna»: *Dante's Eclogues and the World Beyond the Text*, in «Italian Studies», LIVIII (2013), pp. 36-56.

3. *Teologia pastorale nel Medioevo e in Dante: il pastore e le sue greggi*

Durante la sua piena maturazione poetica, Dante s'ispira al filone della scrittura pastorale presente nella Bibbia e ne ripercorre il testo dal Genesi (49, 24) sino all'Apocalisse (7, 17).¹⁰ Nella Bibbia ci imbattiamo in una società agricola di tipo nomade in cui la figura del pastore presenta qualità atte a offrire metafore per indicare valori spirituali. In quanto simbolo di autorità e guida, il pastore è riconosciuto come custode e protettore delle sue greggi. È in questo modo che Gesù, nel Nuovo Testamento, definisce il compito di san Pietro (Io 21, 15-17). Allo stesso modo, i Padri della Chiesa, e in particolare Gregorio Magno nelle *Regulae pastoralis*, esaltano la suddetta figura ponendola a fondamento dei loro scritti, e facendo esplicito riferimento al ruolo di guida che deve essere praticato dai sacerdoti.¹¹

Nel Medioevo, era diffuso il costume di criticare la condotta della Chiesa riferendosi all'incapacità dei suoi ministri di adempiere ai compiti pastorali. Favorevole a questa posizione, Dante si avvale paradossalmente del linguaggio pastorale, nella sua *Epistola XI* (1314), ed esplicita il forte dissenso contro la corruzione dei tempi. Indirizzata ai cardinali italiani a Carpentras, la sua lettera si appella al conclave per spronarlo a restituire a Roma la sede papale.¹² Lo scritto inizia evidenziando l'abbandono dei fedeli al proprio destino, in violazione del triplice ordine di Gesù che esortava san Pietro a seguire il suo gregge nel «sacrosanctum ovile» (*Ep. XI 2 [3]*; cfr. Io 21, 16-17): Roma. Dante si immedesima in un umile membro di questo gregge e rimprovera il modo in cui il «pastoris officum» (*Ep. XI 6 [13]*) di san Pietro è stato usurpato da molti papi e il cammino del popolo è stato deviato portandolo sull'orlo di un precipizio.

¹⁰ Cfr. *Sheep, shepherd*, in *Dictionary of Biblical Imagery*, a cura di L. Ryken, J.C. Wilhoit e T. Longman, Leicester, InterVarsity Press, 1998, pp. 782-785.

¹¹ San Gregorio elabora le qualità di *leadership*, saggezza, protezione e umiltà dei pastori, cfr. GREGORIUS MAGNUS, *Regulae pastoralis*, I 1, in *PL*, 77, 13A-15C. La teologia pastorale di Gregorio è la base dei numerosi canoni approvati dal quarto concilio Lateranense (1213-1215), cfr: L.E. BOYLE, *Pastoral Care, Clerical Education and Canon Law, 1200-1400*, London, Variorum Reprints, 1981.

¹² Cfr. C.E. HONESS, *Dante Alighieri: Four Political Letters*, London, MRHA, 2007.

Anche nel *Paradiso*, Dante si avvale, per condannare la guida della Chiesa, del linguaggio della satira anticlericale.¹³ Nel cielo di Saturno, Pier Damiano sostituisce i pastori originari, san Pietro e san Paolo (*Par.* XXI 127), con le figure dei «moderni pastori» (v. 131). Il contrasto è netto: i due santi sono rappresentati come umili capi della Chiesa, esili, scalzi, che si nutrono di elemosine; laddove le nuove guide sono boriose, ingorde e pesanti, tanto da necessitare del supporto dei servi per poter montare a cavallo. La condanna di Ezechiele tuona nei versi di Dante.¹⁴

La stessa Beatrice, in modo del tutto cristallino, condanna i preti fiorentini per le loro «favole» (*Par.* XXIX 104), «invenzioni» (v. 95) e «ciance» (v. 110): le false prediche che sviano e confondono il gregge cristiano. Essi spargono ilarità con i loro «motti» (v. 115) e «iscede» (v. 115), ma nello stesso tempo stordiscono gli innocenti cristiani, che tornano al loro ovile pasciuti solo di vento (vv. 106-107). Usando ancora metafore bibliche, l'ovile agognato è la Firenze di Dante, città in cui i lupi gli fanno guerra e dalla quale il poeta è stato ingiustamente cacciato, ma dove spera di tornare un giorno per ricevere i meritati riconoscimenti e l'alloro di poeta (XXV 1-12). Pastori furono i maggiori poeti del Vecchio Testamento, soprattutto David (2 Sam 7, 8), denominato «sommo cantor del sommo duce» (v. 72), e ispiratore di fede. Dante è contemporaneamente poeta e pastore, ma anche agnello, così come il Cristo sacrificato.

¹³ Per i riferimenti a «pastor» o «pastori», cfr.: *Inf.* IX 72; XIX 82; XIX 106; XX 68; *Purg.* III 124; XVI 98; XVIII 126; XIX 107. Per Dante e Virgilio come pastori, *Purg.* XVII 80; 85-87. Per Virgilio e Stazio come pastori e Dante «capra», *Purg.* XXVII 76-87. Per Agapito come il miglior pastore, *Par.* VI 16-18.

¹⁴ «Fili hominis propheta de pastoribus Israhel propheta et dices pastoribus haec dicit Dominus Deus vae pastoribus Israhel qui pascebant semet ipsos nonne greges pascuntur a pastoribus / lac comedebatis et lanis operiebamini et quod crassum erat occidebatis gregem autem meum non pascebatis / quod infirmum fuit non consolidastis et quod aegrotum non sanastis quod fractum est non alligastis et quod abiectum est non reduxistis quod perierat non quaesistis sed cum austeritate imperabatis eis et cum potentia» (Ez 34, 2-4).

4.1. *Poesia pastorale biblica e fruitio Dei*

Valli, montagne, viti, alberi, piante in fioritura, frutta, acque vitali: queste sono tra le immagini del secondo filone pastorale presente nella Bibbia, soprattutto nelle poesie dei Salmi e nel Cantico dei Cantici. Nel Salmo 1, per esempio, al fine di rappresentare la vita dell'uomo fedele, si presenta la visione di un albero che cresce lungo corsi d'acqua vitale, la cui prosperità è visibile nell'abbondanza di frutta e foglie sempreverdi (1, 3). Nel Cantico, Salomone celebra con i suoi versi la primavera, in cui rigogliose terre nutrono le proprie creature che sbocciano in fiori e piante multiformi (Ct 2, 12-13); vuole così comunicare che il mondo è interamente trasformato dall'amore.¹⁵

I teologi medioevali perverranno, nelle loro glosse sul Cantico dei cantici, al concetto di *fruitio Dei*, quale intenso godimento frutto dell'unione con Dio nella *visio Dei*.¹⁶ Allegoricamente interpretati, i versi salomonici rappresentano gesti e movenze pregni di sensualità e vengono sublimati a rappresentare esperienze di fruizione o di godimento della beatitudine di Dio.

Le fondamenta del significato di *frui* e *uti* vanno ricercate nelle riflessioni filosofiche di sant'Agostino, diffuse attraverso il *Libro delle sentenze* di Pietro Lombardo, e in cui l'apparentemente netta separazione dei significati va compresa considerando la distinzione tra mezzo e fine.¹⁷ *Uti*, radice del verbo *utilizzare*, è amare le cose terrene come fini a se stesse, mezzo per la soddisfazione di bisogni immediati e aleatori che, in quanto tali, sono destinati a esaurirsi. L'amore per le cose, essendo mezzo e non fine, si esaurisce nel momento stesso in cui esse cessano di essere utili nella vita terrena: governo, educazione, organizzazione sociale, vita spirituale come sacerdozio e opera di misericordia; in quanto non ci saranno più uomini da salvare né miseri da soccorre nell'aldilà. Diverso è il significato di

¹⁵ Cfr. *Song of Songs*, in *Dictionary of Biblical Imagery*, cit., pp. 806-807.

¹⁶ Cfr. *Fruitio Dei*, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique: doctrine et histoire*, a cura di M. Viller, F. Cavallera e J. de Guibert, 17 voll., Paris, G. Beauchesne, 1932-1995, V, pp. 1546-1569.

¹⁷ «Frui enim est amore alicui rei inhaerere propter seipsam. Uti autem, quod in usum venerit ad id quod amas obtinendum referre, si tamen amandum est», in AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *De doctrina christiana*, I 4, in *PL*, 34, col. 20. Cfr. PETRUS LOMBARDUS, *Sententiarum*, I 1, in *PL*, 192, col. 523. Di solito, i critici citano la distinzione di Agostino attraverso Tommaso d'Aquino: cfr. DURLING e MARTINEZ, *The Divine Comedy*, cit., II, pp. 388-389; e HOLLANDER, *Paradiso*, cit. p. 527.

frui in cui l'amore verso Dio è il fine ultimo. Dio si ama non come mezzo per ottenere, ma come fine a prescindere. È un godere eterno che travalica l'egoistico attaccamento ai beni terreni. Lo esperiscono i beati, nella volta celeste. In realtà, ciò che appare come una spaccatura insanabile, come parte di esperienze inconciliabili, può essere colmato con una condotta di rinuncia, cui l'uomo deve pervenire nella vita terrena. Agostino illustra i due aspetti con un esempio rilevante per gli studiosi di Dante, quello del vagabondare dei pellegrini in terre straniere, che usano carrozze o imbarcazioni non per raggiungere la propria patria – il fine ultimo – ma per abbandonarsi alla distrazione e al fascino di paesaggi sconosciuti.¹⁸

I principi filosofici di Agostino aprono le menti ai suoi seguaci che, più volte, riconsiderano il delicato problema della possibilità di godere di Dio sulla terra. Tra questi, san Bernardo e Guglielmo di San Thierry apportheranno elaborazioni ancora più approfondite alla questione se la contemplazione terrena possa condurre al godimento di Dio. Ciò si può realizzare dando la possibilità, a chi ne ha goduto, di raccontarlo in modo credibile?

San Bernardo racconta la propria esperienza personale e umilmente ammette di non aver vissuto il privilegio della *fruitio Verbi*.¹⁹ Con ciò non vuole precludere però la speranza che ad altri possa accadere. Le conclusioni cui perviene rappresentano suggestivi spunti per l'allievo Guglielmo, che approda a due forme di godimento fruibili sia sulla Terra (*fruitio viae*), sia in Paradiso (*fruitio patriae*).²⁰ Per Guglielmo, la carnalità del bacio tra i due sposi del Cantico, che al lettore laico parrebbe non aver nessun legame con la spiritualità, diventa l'immagine del godimento emotivo di Dio.²¹ Le sovrapposizioni di immagini spirituali e carnali

¹⁸ Cfr. AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De doctrina christiana*, I 4, in *PL*, 34, coll. 20-21.

¹⁹ «Hoc fit, cum mens ineffabilis Verbi illecta dulcedine, quodam modo se sibi furatur, imo rapitur atque elabatur a seipsa, ut Verbo fruatur. Aliter sane afficitur mens fructificans Verbo, aliter fruens Verbo. Illic sollicitat necessitas proximi, hic invitat suavitas Verbi. Et quidem laeta in prole mater; sed in amplexibus sponsa laetior. Chara pignora filiorum; sed oscula plus delectant. Bonum est salvare multos; excedere autem et cum Verbo esse, multo jucundius» (BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Sermones in Cantica canticorum*, LXXXV 13; *PL*, 183, coll. 1194B-94C).

²⁰ Guglielmo è chiamato «le théologien de l'amour de la fruitio» nel *Dictionnaire de la spiritualité*, cit., p. 1556. Per una discussione delle sue scritture sul Cantico, cfr. GUGLIELMO DI SAINT-THIERRY, *Exposé sur le Cantique des cantiques*, a cura di J.M. Déchanet, Paris, Éditions du Cerf, 1962.

²¹ «Tunc, inquam, plenum erit osculum, plenusque amplexus, cujus virtus sapientia Dei, suavitas Spiritus sanctus, perfectio plena fruitio divinitatis, et Deus omnia in omnibus. Non ibi palpabit

verranno riproposte nell'opera di Dante e ulteriormente arricchite con esperienze personali e con vivacità poetica.

4.II. La Commedia e la fruitio Dei

Il termine «frui» viene introdotto da Dante in *Paradiso* XIX, nel cielo di Giove, a proposito dell'aquila formata dai beati che beneficiano dell'unione con Dio:

Parea dinanzi a me con l'ali aperte
 la bella image che nel dolce *frui*
 liete facevan l'anime conserte;
 pareva ciascuna rubinetto in cui
 raggio di sole ardesse sì acceso,
 che ne' miei occhi rifrangesse lui.
 E quel che mi convien ritrar testeso,
 non portò voce mai, né scrisse incostro,
 né fu per fantasia già mai compreso;
 ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
 e sonar ne la voce e «io» e «mio»,
 quand' era nel concetto e 'noi' e 'nostro'. (*Par.* XIX 1-12)

Essi sono la prova di ciò che spetta all'uomo dopo la sua morte, qualora rinunci all'egoismo e abbracci la carità cristiana. L'uomo, senza perdere la propria individualità, esce dai propri contorni fisici per divenire un tutto nell'unione con i beati e con Dio. E questo "tutto" è l'aquila, simbolo della giustizia divina, che parla come se fosse una sola persona mentre è composta di molte anime.

fides, non spes pavebit, quia plena charitas in plena visione Dei omnes affectus in unum gaudendi atque fruendi mirificabit effectum, omni eo quod corruptionis vel mortalitatis erat, vel emortuo vel resuscitato in vitam aeternam» (GUGLIELMO DI SAINT-THIERRY, *Exposito altera super Cantica canticorum*, I 11, 132, in *PL*, 180, coll. 520C-D).

5. *Visioni pastorali in Paradiso*

5.1. «L'ubertà del suo cacume»

Sempre nel sesto cielo, Dante descrive la fecondità del Paradiso preannunciandola acusticamente con il canto dell'aquila. Trae ispirazione dall'armonioso suono naturale della cascata, quale metafora per descrivere le voci dei beati che fruiscono di Dio. Queste, pur essendo riconosciute nella loro individualità, trovano l'unisono anche visivamente, prendendo la forma di un'aquila rifulgente:

O dolce amor che di riso t'ammanti,
quanto parevi ardente in que' flaili,
ch'avieno spirto sol di pensier santi!

Poscia che i cari e lucidi lapilli
ond' io vidi ingemmato il sesto lume
puoser silenzio a li angelici squilli,
udir mi parve un mormorar di fiume
che scende chiaro giù di pietra in pietra,
mostrando l'ubertà del suo cacume.

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

Fecesi voce quivi, e quindi uscissi
per lo suo becco in forma di parole,
quali aspettava il core ov' io le scrissi. (*Par.* XX 13-30)

Per la voce dell'aquila Dante attinge da fonti bibliche solitamente associate ai concetti dell'abbondanza. Da Ezechiele, secondo la critica, vengono assunti i versi che descrivono la cascata, ma il suono cambia: laddove nel profeta del Vecchio Testamento la voce di Dio viene paragonata al tuonare impetuoso dell'acqua

in caduta libera, che incute timore (Ez 43, 2), in Dante, le acque tranquille seguono il proprio corso discendente, in modo armonioso, e il loro suono arriva all'orecchio del lettore attraverso la scelta di parole onomatopoeiche, quali: «flailli» (v. 14), «lapilli» (v. 16), «squilli» (v. 18). Il flusso delle acque così rappresentato è di ascendenza biblica (Apc 22, 1-2) e indica l'abbondanza celeste del fiume eterno della vita. Dante sceglie il neologismo «ubertà» (v. 21), dalla parola latina «ubertas», che ritroviamo nei Salmi cantati nella liturgia, per spiegare come si vada ben oltre il mero significato terreno di abbondanza.²² La parola "abbondanza" non è di per sé sufficiente a descrivere ciò che avviene nel Paradiso. La stessa considerazione vale per la parola "godimento": si gode di ciò che si esperisce in vita, ma ciò che il Paradiso offre si "fruisce". E non potrebbe essere altrimenti, perché solo quest'ultimo termine esprime una sublimazione realizzabile, nell'avvicinamento a Dio, attraverso le acque della vita. La scelta delle metafore che si susseguono nella descrizione del Paradiso stimola la partecipazione sensoriale dei lettori, ne acuisce i sensi della vista e dell'udito, portandoli alla loro massima estensione, quasi a voler procurare una pregustazione di ciò che li aspetterà dopo un cammino di fede in Dio.

Ribadendo l'influenza virgiliana in Dante, nuovamente appare interessante il richiamo alle *Bucoliche* e alle *Georgiche*. Infatti, il radicale «uber» descrive l'abbondanza delle terre, delle piante e delle greggi, laddove «cacume» indica la punta degli alberi.²³ Prendendo le distanze dalla visione apocalittica delle grandi acque, in Ezechiele, in cui la voce di Dio sembra un tuono, Dante ci offre la suggestiva visione di una dolce cascata melodiosa. Ci potrebbe essere un richiamo al primo libro delle *Georgiche*, così come suggerisce per la prima volta il Tommaseo:²⁴

²² Cfr. Ps 35, 9: «inebriabuntur ab ubertate domus tuae et torrente voluntatis tuae potabis eos»; Ps 64, 12: «benedices coronae anni benignitatis tuae et campi tui replebuntur ubertate».

²³ Per «cacumen» in Virgilio, cfr. *Ec.* II 3; VI 28; IX 9 e *Georg.* II 29; II 307. Per «uber», *Ec.* II 42; III 30; *Georg.* II 185; II 524; IV 141; *Aen.* I 531.

²⁴ Cfr. il commento a *Par.* XX 19-21 di N. TOMMASEO, *Commedia*, Venezia: Co' tipi Gondoliere, 1837 [ristampa 1865], in *Dartmouth Dante Project*, <http://DartmouthDante.EDU>.

Ecce supercilio clivosi tramiſis undam
elicit illa cadens raucum per levia murmur
ſaxa ciet, ſcaebriſque arentia temperat arva. (Virgilio, *Georg.* I 108-110)

Sia in Virgilio sia in Dante, l'immagine del mormorio dei fiumi è espressa attraverso l'uso di parole la cui assonanza dà al lettore la percezione di sentirne il rumore. Inoltre, in entrambe le visioni è chiaro il concetto di fecondità. Nel poeta latino la fertilità è espressa nella fisicità del fiume che porta la vita al terreno arido, mentre nel poeta italiano l'acqua ha un significato spirituale e indica l'infinita ricchezza di Dio.

5.II. Il latte, il tesoro e il raccolto

La discesa di Cristo e della Vergine al Cielo delle Stelle fisse preannuncia l'abbondanza celeste, e offre al pellegrino un'anticipazione della *fruitio Dei* goduta dai beati, la cui estasi raggiunge il punto culminante quando la Sacra famiglia volge loro le spalle e rientra nella volta celeste:

E come fantolin che '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, sì che l'alto affetto
ch'elli avieno a Maria mi fu palese.

Indi rimaser lì nel mio cospetto,
"Regina celi" cantando sì dolce,
che mai da me non si partì 'l diletto.

Oh quanta è l'ubertà che si soffolce
in quelle arche ricchissime che fuoro
a seminar qua giù buone bobolce!

Quivi si vive e gode del tesoro
che s'acquistò piangendo ne lo essilio
di Babillòn, ove si lasciò l'oro. (*Par.* XXIII 121-135)

Il godimento dei beati non ha una durata temporale e non esaurirà mai la propria forza. Tale gioia è paragonata a quella del neonato quando si attacca al seno materno, perché il bambino non ha bisogno di nient'altro se non del latte di cui si nutre, perciò tutte le sue energie sono rivolte a soddisfare questa sua unica necessità. Il latte è simbolo di abbondanza non solo rispetto al lattante, ma per gli stessi beati che ora, dopo aver raggiunto la completa maturità spirituale, ritornano allo stato di innocenza e umiltà originario. L'immagine della madre che li ha generati viene a sovrapporsi a quella della Vergine Maria ed essi rivivono la beatitudine di questa fase neonatale. Vengono stravolte le fasi biologiche della vita naturale, in cui la maturazione spirituale precede e non segue la fase della rinascita.

Le fonti bibliche condizionano il concetto di abbondanza che appare in questo brano. Nel Vecchio Testamento, Mosè descrive la terra promessa attraversata dallo scorrere del latte e del miele (Ex 3, 8), mentre nel Nuovo Testamento san Pietro fa appello all'appetito dei neonati che chiedono il latte, in questo caso simbolo del nutrimento spirituale (1 Pt 2, 2). Nell'Apocalisse, l'abbondanza come tesoro è un richiamo aureo alla città di Gerusalemme (Apc 21, 18-21). Ma in Dante i beati godono del tesoro spirituale (*Par.* XXIII 133) acquisito dopo un cammino di rinuncia ai beni materiali. Il raccolto è un'altra importante metafora biblica presente nelle «arche ricchissime» (*Par.* XXIII 131) dell'Empireo, che richiama il granaio del Salmo 143, 13 e il mietitore delle parabole di Gesù, cioè colui che semina la parola di Dio (Lc 8, 4-15).

Nei passi citati, il lettore ritroverà il neologismo «ubertà» (v. 130), che abbraccia tutte le forme d'abbondanza: latte, tesoro, raccolto. Citata nel contesto del latte materno, «ubertà» è intesa nel senso della sua radice etimologica: «uber», che significa "seno". L'occorrenza del termine può inoltre costituire un richiamo al Cantico dei Cantici con le sue ripetute comparazioni fra il seno dell'amante e alcune immagini di fecondità naturale – vino (Ct 1, 1), uva (7, 7) e capre (7, 3) –, e al commento di Guglielmo, che decanta un seno così inebriante da indurlo a posarvi la bocca.²⁵

²⁵ Cfr. GUGLIELMO DI SAINT THIERRY, *Exposito altera super cantica canticorum*, cit., I.1.37-38, in *PL*, 180, col. 485C: «"quia meliora sunt ubera tua vino" (Cant 1, 1): Dulciora ad sugendum, potentiora ad laetificandum, faciliora ad inebriandum; iis enutrita sum ad osculum desiderandum, inebriata ad praesumendum».

Inoltre, gli elementi del latte, del grano e di una vita semplice e umile, presenti in *Paradiso* XXIII, caratterizzano l'Età dell'oro nella tradizione classica. Nella sua IV egloga, Virgilio celebra l'imminente avvento di una nuova età dell'oro. Ciò avverrà in seguito al ritorno della vergine Astrea e alla nascita di un bambino. La nuova epoca sarà caratterizzata dal ritorno delle greggi ai propri pastori, le stesse greggi avranno mammelle pregne di latte, e la terra, nuovamente fertile, darà i suoi frutti senza l'intervento dell'uomo.²⁶ Dante riprende queste immagini nella prima egloga a Giovanni del Virgilio, l'unico dei testi latini danteschi in cui il poeta usi la parola «uber» (*Eg.* II 59). Ciò è confermato anche da Lino Pertile che ravvisa punti di contatto linguistico e tematico tra *Paradiso* XXIII e la prima egloga dantesca.²⁷ Dante arricchisce, dunque, la visione della discesa di Cristo e della Vergine con immagini tratte dalle *Egloghe*, in quanto in esse vi trovava rispecchiati gli stessi concetti di abbondanza e di ritorno a una nuova Gerusalemme.

Più volte si è sottolineata la portata universale della *Commedia*, che non ha confini sociali o spazio-temporali. Consideriamo, per esempio, il termine agricolo, presente nei versi appena citati, «bobolce» (v. 132). Anna Maria Chiavacci Leonardi nota come il termine abbia questa unica occorrenza in italiano antico, e propone la provenienza del vocabolo dal basso latino trecentesco, in cui aveva il preciso significato di una misura terriera.²⁸ La scelta di una parola tecnica, moderna rispetto al linguaggio biblico, suggerisce che Dante volesse rendere attuali le parabole di Gesù e presentare una visione dell'abbondanza celestiale accessibile alla conoscenza di tutti gli strati della società: le classi agricole e mercantili, così come la classe religiosa ed educata con i testi latini.

²⁶ «At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tellus / mixta- que ridenti colocasia fundet acantho. / ipsae lacte domum referent distenta capellae / ubera nec magnos metuent armenta leones» (*Ec.* IV 18-22).

²⁷ L. PERTILE, *Le «Egloghe» e Polifemo*, cit., p. 155.

²⁸ A.M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, cit., nota linguistica a *Par.* XXIII 132, pp. 423-424.

5.III. *Le rive e le api*

Il poeta usa immagini bibliche e virgiliane di abbondanza pastorale anche nella descrizione del *lumen gloriae* percepito dal pellegrino quando entra nell'Empireo:

e vidi lume in forma di rivera
fulvido di fulgore, intra due rive
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'uscia fori. (*Par.* XXX 61-69)

La visione è quella di un fiume che richiama lo scorrere delle acque della vita, che sorgono dal trono dell'*Agnus Dei*, nell'Apocalisse.²⁹ Al fine di rappresentare un paesaggio più naturalistico, Dante sostituisce, però, il trono e i dodici alberi della visione apocalittica con dei fiori, «mirabil primavera» (v. 63), che appaiono come rubini circondati d'oro. Si avvale dell'ebbrezza originata dalle vive faville che si slanciano dal fiume ai fiori e viceversa, tipica delle glosse estatiche di san Bernardo sul Cantico, allo scopo di rendere percepibile ai sensi la *fruitio Dei*.³⁰ L'ispirazione mistica diventa più chiara all'inizio del XXXI canto del *Paradiso*, quando è la forma del fiume a prendere le sembianze di un fiore:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa

²⁹ Cfr. Apc 22, 1-2: «et ostendit mihi fluvium aquae vitae splendidum tamquam cristallum procedentem de sede Dei et agni / in medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructum duodecim per menses singula reddentia fructum suum et folia ligni ad sanitatem gentium».

³⁰ Cfr. BERNARDUS CLAREAVALLENSIS, *Sermones in cantica canticorum*, cit., LXXII 6, in *PL*, 183, 1131D-1132B.

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 süo amor sempre soggiorna.
 Le facce tutte avean di fiamma viva
 e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
 che nulla neve a quel termine arriva.
 Quando scendean nel fior, di banco in banco
 porgevan de la pace e de l'ardore
 ch'elli acquistavan ventilando il fianco.
 Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore
 di tanta moltitudine volante
 impediva la vista e lo splendore. (Par. XXXI 1-21)

Qui, le vivaci faville vengono descritte come api che impollinano la smisurata rosa celestiale.³¹ Mentre nella Bibbia le api rappresentano una minaccia per l'umanità, Dante attinge dalla tradizione contemplativa mistica per paragonare il lavoro degli insetti a quello spirituale.³²

La bellezza naturalistica di entrambe le visioni è, tuttavia, di forte ispirazione virgiliana. Nei campi elisi dell'*Eneide*, il radunarsi degli spiriti nei pressi del

³¹ Per le api in Dante, cfr. N. MALDINA, *Api e vespe nella «Commedia»: osservazioni sul bestiario dantesco*, in «L'Alighieri», XLVIII, n.s. 29 (2007), pp. 121-142.

³² Cfr. ANSELMUS CANTUARIENSIS, *Liber meditationum et orationum*, XIII, in *PL*, 158, col. 774B; e THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Les exemples du «Livre des abeilles»: une vision médiévale*, a cura di H. Platelle, Paris, Brepols, 1997; THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Liber de natura rerum: editio princeps secundum codices manuscriptorum*, Berlin, De Gruyter, 1973. Ringrazio Francesco Santi per il riferimento a Thomas de Cantimpré.

fiume Lete viene paragonato allo sciamare delle api, che volano sui fiori colorati e si riuniscono intorno ai gigli bianchi:

Interea uidet Aeneas in ualle reducta
 seclusum nemus et uirgulta sonantia siluae,
 Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem.
 hunc circum innumerae gentes populique uolabant:
 ac ueluti in pratis ubi apes aestate serena
 floribus insidunt uariis et candida circum
 lilia funduntur, strepit omnis murmure campus. (Virgilio, *Aen.* VI 703-709)

I termini virgiliani «uolabat» (v. 706) e «insidunt» (v. 708) vengono assimilati da Dante in *Par.* XXXI 4 e 7, e la parola «candida» (*Aen.* VI 708) appare all'inizio del canto (*Par.* XXXI 1); laddove il latinismo «laboro» (v. 9) richiama la divisione del lavoro fra le api, presente nel quarto libro delle *Georgiche*, dedicato all'apicoltura (*Georg.* IV 1-315). Il trascorrere della vita delle api, che ordinatamente agiscono in base a leggi naturali, ci mostra la perfezione di una società ideale, quale quella presente nella città celeste, in cui angeli armoniosi nutrono i beati con l'amore di Dio.³³ Questo paragone diventa più evidente in Virgilio, in cui le api partecipano alla mente divina e bevono dalle fonti celestiali.³⁴

Anche i versi delle *Georgiche* sulle api furono letti e analizzati da Lattanzio e Agostino, e li usavano per la conversione ai tempi degli antichi romani. Nei suoi sermoni, Agostino faceva spesso riferimento a Virgilio al fine di incoraggiare i

³³ «Solae communes natos, consortia tecta / urbis habent magnisque agitant sub legibus aevum, et patriam solae et certos novere penates, / venturaeque hiemis memores aestate laborem experiuntur et in medium quaesita reponunt. / Namque aliae victu invigilant et foedere pacto exercentur agris; pars intra saepta domorum / Narcissi lacrimam et lentum de cortice gluten prima favis ponunt fundamina, deinde tenaces / suspendunt ceras: aliae spem gentis adultos educunt fetus, aliae purissima mella / stipant et liquido distendunt nectare cellas» (*Georg.* IV 153-164).

³⁴ «His quidam signis atque haec exempla secuti / esse apibus partem divinae mentis et haustus / aetherios dixere; deum namque ire per omnes / terrasque tractusque maris caelumque profundum» (*Georg.* IV 219-222).

contemporanei ad allontanarsi dall'interpretazione pagana, e abbracciare quella cristiana, porta aperta alla vita spirituale: obiettivo condiviso dal nostro poeta.³⁵

5.IV. *Il monte, l'anfiteatro e la rosa*

L'importanza dei paesaggi e motivi pastorali per la rappresentazione dell'Empireo è confermata nella visione di *Paradiso XXX*. Il *lumen gloriae*, che era apparso al pellegrino come un fiume (*Par. XXX* 61-69) e successivamente come un tondeggiante lago (v. 90), diventa, in progressione, una montagna che si specchia in acque lacustri, un anfiteatro e, infine, una candida e pura rosa:

Fassi di raggio tutta sua parvenza
 riflesso al sommo del mobile primo,
 che prende quindi vivere e potenza.

E come clivo in acqua di suo imo
 si specchia, quasi per vedersi addorno,
 quando è nel verde e ne' fioretti opimo,
 sì, soprastando al lume intorno intorno,
 vidi specchiarsi in più di mille soglie
 quanto di noi là sù fatto ha ritorno.

E se l'infimo grado in sé raccoglie
 sì grande lume, quanta è la larghezza
 di questa rosa ne l'estreme foglie! (*Par. XXX* 106-117)

Nel *Paradiso*, in cui spazio e tempo sono misure relative, tutto è possibile: la montagna, creazione della natura, si rimpicciolisce e si trasforma in un anfiteatro, creazione umana, in cui i beati siedono ordinatamente. L'immaginario percorre strade libere e paradossali: la struttura circolare finisce per divenire una rosa,

³⁵ Cfr.: S. MACCORMACK, *The Shadows of Vergil*, cit., pp. 31-44. Sant'Agostino cita *Georg.* IV 221-222 in *De civitate Dei*, IV 11, in *PL*, 41, col. 121. Per la cristianizzazione della società delle api virgiliana, cfr. AURELIUS AMBROSIUS, *Exameron*, V 21.66-72, in *PL*, 14, coll. 234D-236B.

di una bellezza e purezza disarmanti. Il ricorso alla costruzione dell'anfiteatro romano è strumento indispensabile per avvicinare la descrizione celestiale ai lettori, che in questo modo possono agevolmente comprendere, figurandosela, la meta paradisiaca. Mettendo insieme la montagna, l'anfiteatro e la rosa, Dante combina diversi campi semantici di creazioni umane e divine: il microcosmo e il macrocosmo, l'umile e il grandioso.

5.V. *La rosa celestiale*

La rosa celestiale è una creazione divina libera dai limiti delle leggi della Natura:

Presso e lontano, li, né pon né leva:
ché dove Dio senza mezzo governa,
la legge natural nulla rileva.

Nel giallo de la rosa sempiterna,
che si digrada e dilata e redole
odor di lode al sol che sempre verna,
qual è colui che tace e dicer vole,
mi trasse Bëatrice, e disse: «Mira
quanto è 'l convento de le bianche stole!». (*Par.* XXX 121-129)

In questi versi, il poeta descrive come il pellegrino e Beatrice penetrino nel cuore giallo della rosa. Da questa posizione centrale, vedono lo splendore del fiore nella sua interezza. La rosa pare schiudersi e ricomporsi come una creatura mossa da acque: i petali si estendono e si alzano, ed evocano un anemone. A differenza dei boccioli terreni, che appassiscono dopo aver raggiunto la massima bellezza, la rosa celestiale fiorisce perpetuamente: è «sempiterna» (v. 124), e offre il suo dolce profumo in costante adorazione di Dio: il suo sole eterno. L'amore della rosa, dunque, vive e ispira Dio, animato dalla gioia di quelle anime che fruiscono della vita eterna. Gli angeli, come api, fecondano il fiore con il loro inesauribile amore (XXXI 7-9). È un connubio fra l'anima e Cristo, così come nella

vita materiale vi è l'unione tra gli sposi. Il bianco predomina e sta a indicare la sacralità dell'atto (v. 1). In Dante, la purezza delle vesti che rifulgono in petali immacolati è l'essenza del sacrificio di Cristo, che con il suo sangue purifica i beati, rendendoli pronti al matrimonio con Dio (XXX 129; XXXI 1-3). Nuovamente piacere sensuale e fruizione naturale si compenetrano, lasciando al lettore un'immagine nitida e comprensibile del significato della *fruitio Dei*.

Tra le fonti a cui Dante ricorre nel rappresentare l'Empireo come una rosa, spiccano il Cantico dei Cantici e l'interpretazione datane da san Bernardo. Nel Cantico le immagini floreali simboleggiano l'amore e la bellezza della relazione degli amanti: i gigli (Ct 2, 1-2), le vite in fioritura (Ct 2, 13) e il profumo delle mandragole (Ct 7, 13). Nei suoi sermoni, san Bernardo, avvalendosi di interpretazioni allegoriche, dice che i gigli (Ct 2, 16) rappresentano le virtù di Cristo:

Sunt multa apud sponsum et alia lilia praeter haec, quae ex Propheta inciderunt nobis; veritatem loquor, et mansuetudinem, et iustitiam; nec erit difficile jam cuilibet vestrum similia reperire per semetipsum in horto tam delicosi sponsi. Abundat et superabundat talibus: quis illa enumeret? Nempe quot virtutes, tot lilia. Quis finis virtutum apud Dominum virtutum? Quod si plenitudo virtutum in Christo; et liliorum. Et fortassis propterea ipse se lilium appellavit, quod totus versetur in liliis, et omnia quae ipsius sunt, lilia sint; conceptio, ortus, conversatio, eloquia, miracula, sacramenta, passio, mors, resurrectio, ascensio. Quid horum non candidum, et non suavissime redolens?³⁶

Così come nel *Paradiso*, il tema della fecondità è pervasivo: il giardino di Cristo è pieno di gigli, che rappresentano la sua sovrabbondante virtù. San Bernardo descrive il giglio con gli aggettivi «candidum» e «redolens», due termini latini che troviamo reiterati nella descrizione della rosa dantesca (*Par.* XXXI 1; *Par.* XXX 125). San Bernardo propone un'immagine di godimento fisico che induce alla visualizzazione della fruizione di Dio: il bacio carnale degli amanti, in Salomone, diviene mezzo per comunicare l'unione mistica con Dio.

³⁶ BERNARDUS CLAREAVALLIS, *Sermones in Cantica canticorum*, cit., LXX 7, in *PL*, 183, 1119D-1120A.

È interessante notare, a conferma dell'intreccio di fonti classiche e cristiane, come la parola «redole» (*Par.* XXX 125) possa essere reperita anche nella letteratura pagana: Virgilio se ne serve per descrivere l'aroma del miele, il cui "olezzo" si intensifica grazie alla vicinanza del favo alle piante di timo: «fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella» (*Georg.* IV 169). Lo stesso verso compare nel paragone fra la costruzione fervida di Cartagine e il lavoro delle api nell'*Eneide* (I 436). Se ancora servisse, è dunque nuovamente confermata la cura e l'attenzione da parte di Dante nella ricerca dei termini, siano essi pagani o cristiani, per condurci a una lettura il più possibile vicina ai sensi umani. Si tratta del lavoro di una mente che si è appropriata della ricchezza semantica dalla letteratura poetica e religiosa, che conosce profondamente la tradizione esegetica e che sperimenta in modo creativo.

Al culmine della visione della rosa celeste, tuttavia, Dante riscrive la fine di una delle più importanti opere romanze della sua epoca, il *Roman de la rose*, un testo in cui il tema della natura occupa una posizione centrale.³⁷ La prima parte del poema, scritto verso il 1220 da Guillaume de Lorris, ha come trama il racconto di un sogno in cui un giovane amante si innamora perdutamente di una rosa, che cresce al centro di un rigoglioso giardino. Al poemetto seguirà una continuazione più filosofica scritta dalla mano di Jean de Meun, in cui forze allegoriche, nelle vesti di donne, combattono per aiutare o impedire all'amante di cogliere l'amato fiore. Il poema si concluderà in tono "comico" e pregno di doppi sensi: vedrà il giovane, o pellegrino che dir si voglia, conquistare il suo ambito amore. Con l'uso di due martelli e l'ausilio di un bastone, riesce a penetrare in una stretta fessura, e a superare un'altra serie di ostacoli fino a quando raggiunge la rosa, ne spezza i rami pungenti e le foglie, e la deflora:

A la parfin, tant vos an di,
un po de greine i espandi,
quant j'oi le bouton elloiché.

³⁷ Cfr. P. SHAW, «Paradiso» XXX, in *Cambridge Readings in Dante*, a cura di K. Foster e P. Boyde, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 191-213.

Ce fu quant dedanz l'oi toichié
 por les fueilletes reverchier,
 car je vouloie tout cerchier
 jusques au fonz du boutonet,
 si con moi samble que bon et.
 Si fis lors si meller les greines
 qu'el se desmellassent a peines,
 si que tout le boutonet tandre
 an fis ellargir et estandre.

[...]

Mes il n'i met nul contredit
 que ne preigne et debaille et cueille
 rosier et rains et fleur et fueille.

(*Roman de la rose*, 21689-700; 21710-12)

Su due piani diversi, uno carnale e l'altro spirituale, possiamo confrontare l'opera di Jean de Meun con quella di Dante. Ambedue i poeti raccontano il peregrinare verso una rosa e il successivo godimento. Entrambi si avvalgono di una terminologia naturale per descrivere la rosa. La dittologia di verbi in allitterazione «ellargir et estandre» (v. 21700) viene ereditata da Dante e tradotta in «si digrada e dilata» (*Par.* XXX 125). In realtà, Dante si avvale di queste somiglianze al fine di enfatizzare le differenze tra il comportamento puramente carnale e quello spirituale. La rosa di Jean de Meun è rossa, il colore dell'amore terreno. Quella di Dante è bianca, il colore della purezza e delle stole dei risorti. Il protagonista del poema francese è grottesco, comico e lussurioso, mentre quello di Dante, abbandonato il fatuo godimento terreno, in mezzo a molte sfide, ritroverà la sua fede. La rosa di Jean de Meun finisce per appassire; quella di Dante è eterna e non sfiorirà mai. Il godimento del pellegrino di Jean de Meun è temporaneo e avrà fine al suo risveglio. Il pellegrino dantesco, dopo la sua morte, godrà in eterno.

È grazie a questi estremi a cui Dante ricorre, che possiamo capire la reale portata del messaggio del poeta. Proviamo a immaginare se avesse azzardato il ricorso diretto a san Bernardo e al Cantico dei Cantici per descrivere la *fruitio Dei*. Da poeta della *fin'amor*, caduto ripetutamente in tentazioni carnali, confessate nella *Vita nova*, il suo sarebbe apparso, senza dubbio, come un tentativo goffo e

forse patetico. Ecco allora il ricorrere a immagini forti, esagerate, per esaltare ancor di più i suoi versi, e soprattutto ciò che, agli antipodi, esprime la purezza dell'amore spirituale di Dio.

6. Conclusioni: l'umiltà di Dante

Mi sento di poter affermare che la nozione di umiltà rappresenti il *Leitmotiv* del mio lavoro. Umile è l'atteggiamento di Dante nei confronti delle innumerevoli fonti, tra loro contrastanti, a cui si ispira. Il suo è un messaggio universale che offre una sincera speranza all'uomo comune e a tutti coloro che umilmente accettano il suo orientamento. Dante, come in un abbraccio, ci offre paesaggi pregni di carnalità e spiritualità, perché la vita può essere entrambe le cose, e si può esperire Dio anche vivendo la naturalezza della quotidianità, nel mondo terreno. Il poeta si allontana dalle mode dei tempi; ascolta Virgilio, seppur pagano, in quanto più indicato a descrivere paesaggi e scorci della natura reale, vicini all'uomo contemporaneo; accetta i suggerimenti di Agostino e Bernardo, e si serve dei versi del *Roman de la rose* per esprimere quanto diverso sia il suo Paradiso. Il Paradiso è un dono per le menti umili, è un'idea e, in quanto tale, molto difficile da comprendere appieno; certo scomoda perché si allontana da ciò che materialmente si può godere sulla Terra. Essendo un'idea, un paesaggio mentale, ci si può pervenire solo dopo un ripensamento del futile godere terreno. E chi meglio di Dante lo può raccontare, lui che si è più volte perso in comportamenti lascivi e altezzosi. Dante è un empirista: il suo passato, anche con le sue condotte estreme, dà forza a quanto racconta, offre credibilità in quanto parte di un vissuto, offre fiducia, in quanto chiunque abbia sbagliato può redimersi. Dante non è severo, non impone rigide regole, né giudica, e vuole far pervenire il lettore a una maturazione del suo pensiero in modo libero e autonomo, perché solo così il cammino verso Dio può essere sincero. La sua è una opera rivoluzionaria: si stacca dai diktat delle istituzioni dominanti; dai giochi politici, declina onorificenze e meriti; rifiuta gli ipocriti insegnamenti della Chiesa contemporanea, che riducono l'uomo a un individuo impotente e rassegnato, membro di un gregge incapace di riflettere e soggiogato dal terrore della punizione divina. Dante ci insegna che non occorre

fermarsi all'impressione sensibile, ai colori spenti di immagini scontate, ma ci invita ad aprire la mente a una ricchezza infinita, lontana dalle aspettative comuni e per questo di straordinaria bellezza.³⁸

³⁸ Vorrei ringraziare la mia cara amica, Paola Stefanello, per la sua ispirazione linguistica nello scrivere il presente saggio in italiano.

GIUSEPPE LEDDA

TEOLOGIA E RETORICA DELL'INEFFABILITÀ NELLA COMMEDIA DI DANTE

1. Dopo essermi finora occupato dell'ineffabilità nella *Commedia* da una prospettiva principalmente retorica e narrativa,¹ in questa occasione vorrei riflettere sull'ineffabilità in senso più teologico. Qualche sviluppo in direzione "teologica" ho già proposto in altri lavori, dedicati al problema della dicibilità o indicibilità delle realtà oltremondane e alle strategie messe in atto per affrontare l'indicibilità del Paradiso.² Inoltre ho recentemente affrontato il rapporto tra l'inef-

¹ Cfr. G. LEDDA, «*Tópoi*» dell'indicibilità e metaforismi nella «*Commedia*», in «*Strumenti critici*» XII (1997), pp. 117-140; ID., *L'impossibile «convenientia»: topica dell'indicibilità e retorica dell'«aptum» in Dante*, in «*Lingua e stile*», XXXIV (1999), pp. 449-469; ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002. Rimando a quest'ultimo volume per la bibliografia critica precedente, che qui richiamerò solo se funzionale al nuovo discorso. Mi limito a ricordare alcuni importanti lavori che non avrò modo di menzionare più avanti: R. KIRKPATRICK, *Dante's «Paradiso» and the Limitations of Modern Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 28-50 e 186-190; S. BOTTERILL, «*Quae non licet homini loqui*»: *The Ineffability of Mystical Experience in «Paradiso» I and the «Epistle to Cangrande»*, in «*Modern Language Review*», 83 (1988), pp. 332-341; A. JACOMUZZI, *Il «topos» dell'ineffabile nel «Paradiso»*, in ID., *L'Imago al cerchio e altri saggi sulla «Divina Commedia»*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 78-113, P.S. HAWKINS, *Augustine, Dante, and the Dialectic of Ineffability*, in ID., *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 213-228 e 330-331; T. BAROLINI, *The Undivine «Comedy». Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992 (spec. pp. 166-193; 218-256; 324-332; 339-347); C.E. HONESS, *Expressing the Inexpressible: The Theme of Communication in the Heaven of Mars*, in «*Lectura Dantis*», 14-15 (1994), pp. 42-60; B. GUTHMÜLLER, «*Trasumanar significar «per verba» / non si poria*». *Zu Dantes erstem Gesang des «Paradiso»*, in «*Deutsches Dante-Jahrbuch*», 82 (2007), pp. 67-85.

² Cfr. Cfr. G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «*Lecture Classensi*», 37 (2008), pp. 119-142; ID., *Modelli biblici nella «Commedia»: Dante e san Paolo*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009), a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 179-216; ID., *Canti III-IV-V. I segni del Paradiso*, in *Esperimenti danteschi. «Paradiso» 2010*, a cura di T. Montorfano, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 27-60.

fabilità, come ammissione dell'insufficienza delle facoltà umane, e le conseguenti invocazioni alla divinità per l'aiuto poetico.³

Riflettere, come vorrei fare in questa occasione, sulla dimensione teologica dell'ineffabilità significa partire dal riconoscimento che a essere propriamente e costitutivamente ineffabile, cioè inattingibile alle facoltà cognitive e inesprimibile con le facoltà linguistiche umane, è Dio. Il divino è ciò che trascende per definizione le capacità umane.⁴ Naturalmente la riflessione filosofica e teologica sull'ineffabilità di Dio è ricca e complessa, soprattutto sul versante platonico e neoplatonico, a partire da un passo del *Parmenide* di Platone (141e8-142a8), che ha poi una grande influenza sulla concezione neoplatonica dell'indicibilità dell'Uno e sulla teologia negativa.⁵ Ma anche nella Bibbia è continuamente riaffermata l'ineffabilità e l'inconoscibilità di Dio, della sua sapienza, della sua giustizia, dei suoi misteri.⁶ Particolarmente influente è poi la versione del neoplatonismo of-

³ Cfr. G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso»*, in *Preghiera e liturgia nella «Commedia»*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 12 novembre 2011), a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 125-154.

⁴ Cfr. O. DUCROT, *Dicibile / indicibile*, in *Enciclopedia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1978, pp. 726-745, spec. pp. 735-736.

⁵ Cfr. E.R. DODDS, *The «Parmenides» of Plato and the origin of neoplatonic «One»*, in «Classical Quarterly», 22 (1928), pp. 129-142; J. DANÉLOU, *Platonisme et Théologie mystique*, Paris, Aubier, 1944; W. BEIERWALTES, *Proclo. I fondamenti della sua metafisica*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 1988, spec. pp. 347-396, 426-428; G. GUÉRARD, *La théologie négative dans l'apophatisme grec*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», 68 (1984), pp. 183-200; E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano*, trad. it., Milano, Vita e pensiero, 1992; J. BUSSANICH, *The One and its relation to Intellect in Plotinus. A commentary on selected texts*, Leiden-New York-Kobenhavn-Köln, Brill, 1988, spec. pp. 113-116, 145-148, 194-200; A. LINGUITI, *L'ultimo platonismo greco. Principi e conoscenza*, Firenze, Olschki, 1990, spec. pp. 35-39, 61-73; A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1991. Cfr. inoltre E. NORDEN, *Agnostos Theós. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1913. Importante anche l'altro passo platonico del *Timeo*, 28C, sulla cui ricezione vedi E. NORDEN, *Agnostos Theós*, cit., p. 84.

⁶ Tra i tanti passi pertinenti vedi, per esempio, sull'innominabilità e indicibilità di Dio: Ex 3, 14; Eph 19-21; sulla necessità di tributare a Dio una lode silenziosa: Ps 64, 2; per l'inaccessibilità e incomprendibilità della sapienza divina e dei suoi giudizi: Iob 11, 5-9; 36, 22-23; Ps 136, 6; 146, 5; Sap 9, 13-17; Eccli 1, 1-3; 24, 38-39; Is 40, 28; 55, 8-9; Rm 11, 33-34; 1 Cor 2, 7; per molti altri aspetti delle opere e delle qualità divine: Iob 36, 26; 37, 5; 37, 22-23; Ps 105, 2; Eccl 3, 11; 8, 17; 11, 5; Eccl 18, 2-6; 42, 17-23; Is 40, 18 e 25; 46, 5; per le parole di Dio, con espressioni apparentemente paradossali come «inenarrabilia verba», «ineffabilia verba» ecc.: Sap 17, 1; Eccl 36, 16; Rm 8, 26; 2 Cor 12, 4. Connesso con l'inconoscibilità di Dio è anche il grande tema, complesso nelle sue variazioni, del nascondimento di Dio «in caligine nubis», del «Deus absconditus», per cui vedi per esempio: Ex 3, 6; 19, 9 e 16; 24, 16; 33, 10 e 18-23; 34, 5; Nm 9, 15-23; 10, 11-12 e 34; 11, 25; 12, 5 ecc.; 3 Reg 8, 10-12; Iob 34, 29; Ps 17, 12; Is 45, 15; Io 1, 18; 1 Tim 6, 16. Una variazione ulteriore è quella della inaccessibilità della luce divina e dell'abbagliamento o totale

ferta negli scritti di Dionigi Pseudo-Aereopagita, in cui trova piena elaborazione una teologia negativa, fondata sull'ineffabilità del divino, adattata alla religione cristiana.⁷ E così, anche per il confluire di queste linee, nella tradizione cristiana medievale l'ineffabilità di Dio è continuamente ribadita, in molteplici modalità.⁸ Inoltre, nella letteratura mistica e nella riflessione teologica sull'esperienza mistica, cioè sulle modalità di conoscenza diretta del divino durante la vita terrena attra-

annichilimento che procurerebbe all'uomo che osasse fissarvi lo sguardo: Ex 3, 6; 33, 18-23; Act 9, 3-18; 22, 6-16; 26, 12-18. Su alcuni aspetti dell'ineffabilità di Dio nella Bibbia cfr. anche A. NEHER, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, trad. it., Genova, Marietti, 1983.

⁷ Cfr. E. CORSINI, *Il trattato «De divinis nominibus» dello pseudo-Dionigi e i commenti neoplatonici al «Parmenide»*, Torino, Giappichelli, 1962, pp. 136-139; R. ROQUES, *Symbolisme et théologie négative chez le pseudo-Denys*, in ID., *Structures théologique de la Gnose à Richard de Saint-Victor*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 164-179; P. SCAZZOSO, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello pseudo-Dionigi Areopagita. Introduzione alla lettura delle opere pseudo-dionisiane*, Milano, Vita e pensiero, 1967; R. MORTLEY, *From word to silence*, II. *The way of negation, Christian and Greek*, Bonn, Hanstein, 1986; Y. DE ANDIA, *Henosis. L'Union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1996; É. JEAUNEAU, *Denys l'Aréopagite, promoteur du néoplatonisme en Occident*, in *Néoplatonisme et philosophie médiévale*, a cura di L.G. Benachis, Turnhout, Brepols, 1997, pp. 1-23; S. LILLA, *Dionigi Areopagita e il platonismo cristiano*, Brescia, Morcelliana, 2005. Per l'influenza di Dionigi sull'opera di Dante si veda D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Areopagita nel «Paradiso» di Dante*, Firenze, Olschki, 2006, che però non affronta i temi dell'ineffabilità. Al contrario, l'importanza del modello pseudodionisiano per Dante proprio in relazione all'ineffabilità è messa in luce dagli studi di M. ARIANI, «e sì 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. 131-152; ID., «La forma universal di questo nodo»: «Paradiso» XXXIII, 58-105, in *Lectura Dantis Scaligeri 2005-2007*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 137-181; ID., *Introduzione al «Paradiso»*, in «Rivista di studi danteschi», VIII (2008), pp. 3-41; ID., I «metaphorismi» di Dante, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 1-57; ID., *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Roma, Aracne, 2010; ID., *L'ombra dell'«altro sole»*. *Letture del canto I del «Paradiso»*, in «L'Alighieri», LIV, n.s. 42 (2013), pp. 59-93. Si veda inoltre il saggio dello stesso M. ARIANI, *Dante e la teologia della luce*, contenuto nel presente volume.

⁸ Cfr. R. OTTO, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1984; H.-P. PUECH, *La tenebra mistica nello Pseudo-Dionigi e nella tradizione patristica*, in ID., *Sulle tracce della Gnosi*, trad. it., Milano, Adelphi, 1985; M.L. COLISH, *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*, New Haven-London, Yale University Press, 1968; S. AVERINCEV, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988, soprattutto pp. 91-94, 176-177, 183-207; P. GILBERT, *Dire l'ineffabile. Lecture du «Monologion» de S. Anselme*, Paris, Lethielleux, 1984; D. TURNER, *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; B. MC GINN, *Love, Knowledge, and «Unio Mystica» in the Western Christian Tradition, in Mystical Union in Judaism, Christianity, and Islam: An Ecumenical Dialogue*, a cura di M. Idel, B. Mc Ginn, New York, Continuum, 1999, pp. 39-86; W. BEIERWALTES, *Platonismo nel Cristianesimo*, trad. it., Milano, Vita e pensiero, 2000; F. O'ROURKE, *Pseudo-Dionysius and the Metaphysics of Aquinas*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2005.

verso l'ascesi e la contemplazione, è considerato ineffabile lo stato del soggetto che entra in contatto mistico con il divino.⁹

Accanto a questa ineffabilità teologica, esiste però una lunga tradizione dell'ineffabilità "retorica", cioè un uso topico della dichiarazione di indicibilità, nelle sue numerose varianti, all'interno della retorica dell'iperbole con la funzione di elogio o di biasimo di personaggi terreni. Così la virtù di un re o la bellezza della persona amata sono indicati come talmente grandi da risultare indescrivibili con le parole dell'oratore o del poeta, o addirittura con parole umane.¹⁰

Rientra in questo ambito anche l'applicazione della topica dell'ineffabilità nella poesia lirica, e in particolare alle lodi della persona amata, sia per la sua bellezza e la sua virtù, talmente straordinarie da risultare indicibili, sia sul piano delle emozioni soggettive provate dal poeta innamorato, emozioni di gioia e di esaltazione alla presenza dell'amata, o di dolore causato dalla lontananza o dal rifiuto. Anche queste emozioni sono definite talmente straordinarie da risultare indicibili.¹¹ Pure in questo caso si tratta di iperboli, che infatti si alternano con altre varianti della retorica iperbolica.

⁹ Cfr. C. BUTLER, *Il misticismo occidentale*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1970; C. DUMEIGE, *Le mysticisme surnaturel chez Richard de Saint-Victor*, in *Lectura Dantis mystica*, Firenze, Olschki, 1969, pp. 85-99; *Mistica e retorica*, a cura di F. Bolgiani, Firenze, Olschki, 1977; M. DE CERTEAU, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1987; ID., *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (Secoli XVI e XVII)*, Firenze, Olschki, 1989; M. BALDINI, *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana, 1990; 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. 22-29; G. POZZI, *Introduzione*, in ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1992, pp. 11-55; G. CREMASCOLI, *Mistica e letteratura*, in *Le parole della mistica. Problemi teorici e situazione storiografica per la composizione di un repertorio di testi*, a cura di F. Vermigli, Firenze, SISMEL, 2007, pp. 7-17.

¹⁰ In questo senso studia seminalmente i *topoi* dell'ineffabilità (*Unsagbarkeitstopoi*) all'interno della retorica dell'elogio personale E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 180-181.

¹¹ Per quanto concerne la lirica trobadorica cfr. G. BORRIERO, *Il topos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica*, in «Medioevo romanzo», 23 (1999), pp. 21-65. Per la lirica italiana duecentesca non esiste uno studio complessivo, ma le occorrenze sono innumerevoli. Per delle prime rassegne di esempi si vedano i repertori tematici: W. PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968, pp. 72-77; F. CATENAZZI, *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977, pp. 50-53; E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil novo*, Bari, Adriatica, 1973, pp. 145-146; 316-318. Cfr. inoltre M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 13-18.

Tuttavia, come hanno mostrato, tra gli altri, gli studi di Maria Corti e di Manuela Colombo, nella poesia stilnovistica e in particolare in quella dantesca si vengono ad applicare, analogicamente, il linguaggio e le modalità dell'ineffabilità teologica e mistica alla lode della donna amata e all'esperienza dell'amore. Infatti si stabilisce una relazione di analogia in base alla quale il rapporto tra l'amante e l'amata è costruito sul modello di quello tra il mistico-contemplante e Dio. Di qui un uso particolare e più pregnante anche della topica dell'ineffabilità, che viene applicata all'amata come viene applicata al divino, e allo stato interiore dell'amante come allo stato interiore del mistico.¹² Secondo questa interpretazione si tratterebbe tuttavia di una mera analogia tra oggetti e situazioni diverse fra loro.

D'altra parte la topica dell'ineffabilità è costitutiva anche nella tradizione letteraria sull'aldilà, sia nel mondo antico, sia in quello medievale. Infatti, come ha mostrato Cesare Segre, per la rappresentazione dell'aldilà si operano processi di selezione e di accentuazione: per descrivere le gioie della beatitudine paradisiaca oppure i tormenti della dannazione infernale, si selezionano le cose più belle e piacevoli della vita terrena o al contrario quelle più orribili e dolorose, e poi si applicano tecniche retoriche di intensificazione, fra cui l'iperbole in tutte le sue varianti.¹³ Fra queste intensificazioni iperboliche delle gioie e dei dolori dell'aldilà rientra anche l'indicibilità.

2. Quello che vorrei mostrare, attraverso una breve esemplificazione, è che nella *Commedia*, e in particolare nel *Paradiso*, Dante fa non solo un uso della topica dell'ineffabilità rilevante e strutturale in funzione retorica e narrativa, come ho cercato di mostrare altre volte, ma ne fa anche un uso teologico, cioè sempre riferito, in ultima istanza, alla ineffabilità di Dio.

La quantità e la molteplicità delle occorrenze è notevole, e Dante sfrutta in modo diversificato tutte le varianti: scacco della lingua, di memoria, fantasia e ra-

¹² Cfr. M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante*, cit., pp. 31-36; 73-74; EAD., *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993, pp.13-26, spec. alle pp. 13-19; M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 72-74.

¹³ Cfr. C. SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 13-15.

gione.¹⁴ In particolare egli applica con grande abilità e frequenza lo schema che nel III trattato del *Convivio* definiva «le due ineffabilitadi», cioè lo scacco delle facoltà linguistiche accompagnato da uno scacco delle facoltà cognitive,¹⁵ solitamente dell'intelletto o della memoria, talvolta legati anche in una relazione causale, in quanto lo scacco cognitivo o della memoria è considerato causa dello scacco della lingua.¹⁶ Accanto a questi esiste anche lo scacco dei sensi, soprattutto della vista, che si esprime eminentemente attraverso il *topos* dell'accecamento temporaneo causato al protagonista dalle luci intensissime del Paradiso e già dagli angeli che incontra nel Purgatorio.¹⁷ È l'equivalente, sul piano dei sensi esterni, dello scacco della memoria sul piano dei sensi interni e dello scacco della lingua sul piano cognitivo-comunicativo. Una variante è lo scacco della vista causato dall'eccessiva distanza, a cui Dante concede spazio e importanza notevoli.¹⁸

¹⁴ Per una rassegna completa rinvio ancora a G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit.

¹⁵ Si veda la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, vv. 1-18 e il commento di *Conv.* III III 13-15; IV 1-13. La combinazione delle due impossibilità era già in *Vn* 12, 4 (*Negli occhi porta*, vv. 12-14) e 8. Nel *Paradiso* cfr. I 4-9; XVIII 7-12; XXIV 22-27; XXIX 130-135; XXXIII 55-75; 106-108; 121-123.

¹⁶ Sulla relazione fra memoria e indicibilità cfr. anche B. NARDI, *Perché «dietro la memoria non può ire»?*, in «L'Alighieri» I/1 (1960), pp. 5-13; M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante*, cit., pp. 96-99; EAD., *Introduzione*, cit., p. 15; M. ROSSINI, *La distanza senz'ali. Note su memoria e ineffabilità in Dante*, in *Nel perimetro del libro. Interpretazioni di Dante a confronto*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, Bergamo, Lubrina, 1998, pp. 25-51.

¹⁷ Cfr. *Purg.* II 27-40; VIII 34-36; IX 79-84; XVII 52-54; XXIV 136-144; XXVII 59-60; XXXII 10-12; *Par.* III 128-129; XXI 4-12; XXIII 31-33; XXV 118-123; 136-139; XXVI 1-12; XXVIII 16-18; XXIX 9. Cfr. inoltre *Vn* 30, 6; *Amor che ne la mente*, 59-62 (su cui cfr. *Conv.* III VIII 14 e xv 6) e *Par.* XXX 25-27, luoghi nei quali Dante riprende una famosa immagine aristotelica (ARISTOTELE, *Metaph.* II 1, 993b9-11: sulla ricezione dantesca di questa immagine cfr. P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel «Convivio» di Dante*, Bologna, Il Mulino, pp. 126-140 e 258-277). Fra i tanti studi intorno ai fenomeni della vista e della luce mi limito a indicare P. BOYDE, *Perception and Passion in Dante's «Comedy»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; S.A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light in Dante's Works*, Levington-Queenston-Lampeter, Mellen, 2000; M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 81-108; M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit.

¹⁸ Cfr. *Purg.* IV 40; XXIX 79-81; *Par.* III 121-126; VII 9; XXII 69; XXIII 118-120. In altri casi il cedimento della vista per la distanza ha valore metaforico e si riferisce alla visione intellettuale: *Purg.* III 37-39; XXX 112-114; XXXIII 82-90; *Par.* XIX 52-66 e 79-81; XX 130-132; XXI 91-96. Per il superamento di questa impossibilità nell'Empireo vedi *Par.* XXX 118-123; XXXI 70-78. Per una rassegna completa e per un accurato studio del fenomeno cfr. A. MAZZOTTI, «Quanto il senso s'inganna di lontano». *La visione a distanza nella «Commedia»*. Tesi di laurea in Lettere, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, A.A. 2012-2013.

A questa varietà di modi con cui Dante riprende e sviluppa il tema dell'ineffabilità si accompagna una molteplicità di oggetti a cui l'ineffabilità è applicata: elementi e personaggi del paesaggio oltremondano in tutti e tre i regni dell'aldilà, sia anime umane sia guardiani e angeli, sia e soprattutto Beatrice, beata del Paradiso e donna amata. Solo occasionalmente lungo il poema, l'ineffabilità è riferita direttamente a Dio: e ciò avviene in particolare nell'ultimo canto.

Ma l'idea che vorrei proporre è che tutte le principali occorrenze dell'ineffabilità nella *Commedia* siano in realtà usate con un senso teologico: l'ineffabilità è attribuita a tutti gli altri elementi e personaggi in quanto è attribuita a Dio, in conseguenza del fatto che è attribuita a Dio. Non per un meccanismo analogico, come avveniva nella *Vita nova* secondo Corti e Colombo, ma secondo un nesso che si potrebbe definire causale: la bellezza di Beatrice non è ineffabile analogamente alla bellezza di Dio, ma è ineffabile perché è il riflesso della bellezza di Dio e ciò che è ineffabile non è la bellezza di Beatrice, ma la bellezza di Dio che in lei si riflette. Ecco perché parlo di un senso profondamente teologico dell'ineffabilità nel *Paradiso*. E questo sembra valere, pur con variazioni, non solo per Beatrice, ma anche per le altre realtà a cui si applica la retorica dell'ineffabilità.

Fin dall'incipit del *Paradiso*, è posto il problema della indicibilità del regno paradisiaco, dell'Empireo:

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende. (*Par.* I 4-6).

In particolare qui è attivo il modello paolino, che poneva il problema della dicibilità delle realtà oltremondane alla radice stessa della letteratura cristiana dell'aldilà, nella Seconda Epistola ai Corinzi.¹⁹ Ho esaminato in altre occasioni il

¹⁹ Cfr. 2 Cor 12, 2-4: «Scio hominem in Christo ante annos quatuordecim, sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum huiusmodi usque ad tertium caelum. Et scio huiusmodi hominem sive in corpore, sive extra corpus nescio; quoniam raptus est in paradysum; et audivit arcana verba quae non licet homini loqui».

problema della dicibilità dell'esperienza del Paradiso posto da questo passo paolino e i modi in cui tale problema è affrontato nella tradizione delle visioni medievali dell'aldilà e nello stesso poema dantesco.²⁰ Quello che ora vorrei invece segnalare è come l'ineffabilità del Paradiso sia subito presentata come un aspetto e una conseguenza dell'ineffabilità di Dio:

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto
che dietro la memoria non può ire. (*Par.* I 7-9)

La motivazione addotta per l'ineffabilità è qui legata allo scacco della memoria incapace di fissare l'esperienza puramente intellettuale dell'Empireo,²¹ proprio in quanto tale esperienza comporta un estremo avvicinarsi a Dio, ultimo desiderio dell'intelletto umano. Dunque l'ineffabilità del Paradiso è causata dall'ineffabilità di Dio e dalla sua incomprendibilità e irrepresentabilità con le facoltà della memoria e dell'immaginazione. La perifrasi che definisce Dio come il «disire» del «nostro intelletto», cioè l'oggetto ultimo del suo desiderio, sarà circolarmente ripresa proprio all'inizio del canto XXXIII del *Paradiso*, con l'altra perifrasi «fine di tutti i disii», quando Dante dirà di sé: «E io ch'al fine di tutti i disii / appropinquava, sì com'io dovea, / l'ardor del desiderio in me finii» (*Par.* XXXIII 46-48).

La soluzione dantesca all'ineffabilità del Paradiso sarà quella di rappresentare «l'ombra del beato regno», un Paradiso di ombre, di segni sensibili che stanno per le realtà puramente spirituali: Dante non andrà direttamente nell'Empireo, ma le anime dei beati scenderanno nei singoli cieli planetari per rendere visibile e comprensibile al pellegrino la loro condizione spirituale del Paradiso.²² Ma già

²⁰ Cfr. G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, cit.; ID., *Modelli biblici nella «Commedia»: Dante e san Paolo*, cit.

²¹ Cfr. B. NARDI, *Perché «dietro la memoria non può ire»*, cit. Sulla concezione dantesca dell'Empireo cfr. C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 15-35 e 193-201; sul rapporto fra la concezione dell'Empireo nel *Convivio* e nel *Paradiso*, sullo sfondo dei dibattiti medievali, cfr. S. CRISTALDI, *Empireo e cosmo*, in ID., *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale, Bonanno, 2013, pp. 239-291.

²² Cfr. G. LEDDA, *Canti III-IV-V. I segni del Paradiso*, cit.

questo Paradiso di segni è talmente eccedente rispetto alle facoltà terrene, sia pure trasumanate, del viaggiatore celeste, che con grande frequenza si registrano i *topoi* dell'ineffabilità, sia sul versante del poeta incapace di ricordare o di dire quanto il pellegrino ha sperimentato, sia su quello del protagonista, incapace di comprendere o di fissare nella memoria le proprie stesse esperienze paradisiache.

Così non sorprende che proprio nel momento culminante della *visio Dei* rappresentata nell'ultimo canto del poema questi due elementi, la lingua e la memoria, siano richiamati ancora insieme, come i due aspetti dello scacco del poeta incapace ora di ricordare la *visio Dei* e di dire anche quel poco che ricorda, sia nella dichiarazione di ineffabilità («Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch' a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio», *Par.* XXXIII 55-57), sia nella conseguente invocazione, l'ultima del poema, in cui il poeta chiede il soccorso per la «memoria» e per la «lingua» (ivi, vv. 67-75). Nonostante questa invocazione, i tre momenti della *visio Dei* saranno tutti scanditi dalle dichiarazioni dello scacco sia della memoria sia della lingua.²³ Ciò rientra necessariamente nella ineffabilità teologica, in quanto si riferisce proprio alla visione di Dio, dunque non mi soffermo qui in analisi più approfondite.²⁴

3. Tralasciando dunque l'ultimo canto, vorrei ripercorrere rapidamente alcune delle occorrenze più forti della topica dell'ineffabilità nell'ultima cantica del poema, per mostrare come in esse emerga una dimensione teologica, come l'ineffabilità del Paradiso sia una conseguenza e un riflesso dell'ineffabilità di Dio.

Ancora nel primo canto, in avvio dell'azione, si registra una nuova dichiarazione di indicibilità, riferita al "trasumanare" di Dante personaggio, modulata secondo l'impossibilità di dire «sermone proprio» e la necessità per il poeta di

²³ Non affronta i temi dell'ineffabilità, ma offre un impegnato tentativo di individuare tracce di «onirismo» in *Paradiso* XXXIII il saggio di 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. Per una *lectura* recente del canto attenta anche al tema dell'ineffabilità e per ulteriori riferimenti bibliografici, vedi E. MALATO, *Dante al cospetto di Dio. Lettura del canto XXXIII del «Paradiso»*, Roma, Salerno Editrice, 2013. Cfr. inoltre M. ARIANI, «La forma universal di questo nodo»: «Paradiso» XXXIII, 58-105, cit.

²⁴ Cfr. in proposito G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 310-319.

servirsi dunque dei «metaphorismi» del linguaggio figurato, del «dicere per aliud»:²⁵

Beatrice tutta ne l'etterne rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù remote.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.

S'ì era sol di me quel che creasti
novellamente, amor che 'l ciel governi,
tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti. (*Par. I 64-75*)

L'aspetto da sottolineare in questa occasione è che l'ineffabile trasumanare di Dante personaggio è causato da un'azione della divinità che lo trasforma. Si ha infatti una sorta di triangolo degli sguardi: la luce del sole è percepita da Dante in modo indiretto, in quanto essa si riflette negli occhi di Beatrice. È attraverso questa luce mediata da Beatrice che si avvia l'ascesa di Dante verso il cielo, e il suo iniziare ad andare oltre le possibilità degli esseri umani. E tale luce è luce divina, come reso poi esplicito ai vv. 74-75, in cui si dice che è Dio, «amor che il ciel governa», a innalzare il protagonista «col suo lume» riflesso negli occhi di Beatrice: nello sguardo di lei si riflette la luce divina e in tal modo la grazia scende sull'uomo. Inizia a trovare compimento il personaggio di Beatrice, che Dante ha costruito fin dalla *Vita nova* per rappresentare la bellezza umana in cui si riflette la bellezza divina, e che è capace di guidare colui che la ama verso la fonte divina della bellezza che in lei si riflette.

²⁵ Cfr. G. LEDDA, «Tópoi» dell'indicibilità e metaforismi nella «Commedia», cit.; ID., *Canti III-IV-V. I segni del Paradiso*, cit.

4. Un punto straordinariamente interessante è nel canto XIV, in cui, sia pure con modalità indirette e semiotiche, si ha quella che si può definire la prima vera apparizione di Cristo nel poema,²⁶ in un passo in cui si intrecciano una serie di linee tematiche della massima potenza teologica e retorica. Dopo le coreografie circolari nel Cielo del Sole, questa nuova sezione si apre con un nuovo segno sacro: nella luce rosseggiante di Marte le anime si dispongono a formare una croce. La descrizione è interrotta da una variazione del *topos* dell'ineffabilità: la memoria è stata capace di accogliere ciò che il protagonista vide ed è ora in grado di ricordarlo, ma il poeta è sopraffatto da tale materia ineffabile. La dichiarazione di indicibilità viene però rovesciata da un appello al lettore, che trasforma lo scacco del poeta in esortazione alle virtù cristiane e in promessa di gloria futura per il lettore che prenda la propria croce e segua Cristo:

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;
ché quella croce lampeggiava Cristo,
sì ch'io non so trovare essempro degno;
ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor balenar Cristo. (*Par.* XIV 103-108)²⁷

Il comportamento a cui il lettore è invitato è quello, evangelico e cristomimetico, di prendere la propria croce. Il riferimento è al passo evangelico in cui Gesù dice: «Si quis vult post me venire, abneget semet ipsum et tollam crucem suam et sequatur me» (Mt 16, 24).²⁸ Solo così la conoscenza suprema del Paradiso potrà essere conquistata. Il *topos* dell'ineffabilità è qui presente in una modalità particolare, in quanto il fallimento delle facoltà linguistiche del poeta deve trasformarsi in attivazione del lettore cristiano, così che tale sconfitta possa diventare in-

²⁶ Le due successive, con modalità sempre rinnovate, saranno in *Par.* XXIII 1-48 e XXXIII 127-142.

²⁷ Su questo passo cfr. anche R. KIRKPATRICK, *Polemics of Praise. Theology as Text, Narrative, and Rhetoric in Dante's «Commedia»*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, a cura di V. Montemaggi, M. Theherne, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 14-35, a pp. 21-28.

²⁸ Cfr. anche Mc 8, 34; Lc 9, 23.

vece la sua vittoria, la conquista della felicità del Paradiso.²⁹ La profonda risonanza cristologica dell'episodio che qui inizia è sottolineata non solo dalla presenza della croce, ma anche dalla triplice rima identica *Cristo : Cristo : Cristo*,³⁰ un fenomeno che è qui alla seconda occorrenza nel poema e che culminerà con la prospettiva di «veder Cristo» nell'Empireo: «Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo» (XXXII 85-87). Queste sono le parole che Bernardo rivolge a Dante per invitarlo a guardare Maria, il cui splendore lo preparerà all'ultima visione. «Veder Cristo» è il «disiro» dell'intelletto, il «fine di tutti i disii», e infatti quando il protagonista, al cospetto del mistero della compresenza dell'umanità e della divinità nella Persona trinitaria del Figlio, «veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova», dapprima deve registrare il fallimento: «ma non eran da ciò le proprie penne», ma poi il conseguimento di questo culmine dell'esperienza conoscitiva è ancora rappresentato con il linguaggio della voglia e del desiderio: «se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne» (XXXIII 136-141). Con modalità complesse e inserendosi in una rete di relazioni, l'occorrenza del canto XIV conferma dunque il particolare rilievo dell'uso della topica dell'ineffabilità a proposito del divino, delle sue apparizioni, delle sue manifestazioni indirette attraverso i beati. E qui, appunto, nella croce formata dai beati «balena Cristo».

Naturalmente l'ineffabilità è insistentemente ribadita anche per la seconda apparizione di Cristo al protagonista, quando dall'Empireo gli scende incontro nel Cielo delle Stelle fisse per rendersi visibile: qui l'apparire di Cristo, rappresentato attraverso metafore solari, provoca lo scacco della vista del pellegrino (XXIII 28-33) e un vero e proprio *excessus mentis* con il conseguente cedimento della memoria, rappresentato secondo i canoni della tradizione mistica e in particolare secondo la descrizione di tale processo offerta nel *Benjamin Major* di Riccardo di San Vittore (ivi, vv. 40-45).³¹

²⁹ Per altri momenti in cui l'ineffabilità è fruita con questa modalità, cfr. *Par.* I 67-72; X 43-45 e 70-75.

³⁰ Vedi già *Par.* XII 70-75, e più avanti XIX 104-108 e XXXII 82-87.

³¹ Sui rapporti intertestuali con l'opera del mistico vittorino cfr. M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante*, cit., pp. 61-71; M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella «Commedia» di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 233-245. Per i rapporti con la tradizione pseudodionisiana, M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 277-289.

Al termine del grande episodio del Cielo di Marte e del fondamentale dialogo con Cacciaguida, circolarmente si ha una nuova e rilevata dichiarazione di ineffabilità, che chiama in causa, come nei momenti più forti, lo schema delle «due ineffabilitadi». L'indicibilità dell'amore che splende negli occhi di Beatrice è infatti causata dallo scacco della memoria:

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. (*Par. XVIII* 7-12)

Come sottolinea Michelangelo Picone a proposito di questa terzina, «l'amore [...] è diventato amore soltanto divino nel *Paradiso*; e per questa ragione non può essere detto a parole, non può essere cioè rammemorato e affabulato». ³² Ma, a conferma che gli spettacoli del Paradiso e la bellezza di Beatrice vengono qualificati di ineffabilità in quanto sono il riflesso della bellezza e dell'amore divino, subito tale connessione causale è resa esplicita:

Tanto poss'io di quel punto ridire,
 che, rimirando lei, lo mio affetto
 libero fu da ogni altro disire,
 fin che 'l piacere eterno, che diretto
 raggiava in Bëatrice, dal bel viso
 mi contentava col secondo aspetto. (*Par. XVIII* 13-18)

Qui è esplicitamente dichiarato che tale straordinaria bellezza e la sua ineffabilità, così come l'appagamento di ogni desiderio che essa provoca nel contem-

³² M. PICONE, *Canto XVIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 265-279, a p. 267.

plante, sono dovuti al raggiare diretto della bellezza divina, «il piacere eterno», nel «bel viso» di Beatrice: la bellezza divina giunge al contemplante in forma indiretta, riflessa, con il «secondo aspetto». Benché in forma mediata, la divinità provoca l'appagamento del desiderio, ma anche lo scacco della memoria e della lingua, per la sua ineffabilità.

5. Nel Cielo di Giove tutto il discorso dell'aquila celeste è incentrato sulla incomprendibilità della giustizia divina per la ragione umana, il cui scacco è indicato anche attraverso metafore di visione e in particolare di impossibilità per la vista a causa dell'eccessiva distanza, «com'occhio per lo mare» impossibilitato a vedere il fondo degli abissi (*Par.* XIX 58-63, e più avanti vv. 79-81). I due motivi negativi dello scacco ermeneutico di Dante personaggio, incapace di comprendere il canto dei beati, e dello scacco cognitivo della ragione umana, incapace di capire la giustizia divina, sono esplicitamente messi in relazione (ivi, vv. 97-99), e poco più avanti si ha un nuovo scacco provocato dal canto dei beati, questa volta un cedimento della memoria (XX 10-12). Infine, anche il discorso relativo alla salvezza del troiano Rifeo offre un nuovo spunto per sottolineare l'incomprendibilità della giustizia divina, perché la grazia «da sì profonda / fontana stilla, che mai creatura / non pinse l'occhio infino a la prima onda» (ivi, vv. 118-120 e 130-135). Anche nel Cielo di Giove le diverse occorrenze della topica dell'ineffabilità, qui attiva principalmente sul versante cognitivo, sono tutte giustificate dal riferimento alla giustizia divina, inattingibile nei suoi misteri più profondi dalle menti umane e da ogni creatura, perfino dai beati.³³

6. Con l'ascesa al cielo di Saturno, l'attenzione torna a concentrarsi su Beatrice. Accanto alla dichiarazione di indicibilità, l'altro grande *topos* retorico e narrativo su cui Dante gioca la retorica dell'iperbole è quello dello scacco della vista,

³³ Per letture di questi canti attente ai temi dell'ineffabilità vedi A. BATTISTINI, «Se la scrittura sopra voi non fosse...»: allusioni bibliche nel canto XIX del «Paradiso», in «Critica Letteraria», 16, LIX/2 (1988), pp. 211-235; ID., «Rifeo troiano» e la riscrittura dantesca della storia («Paradiso», XX), in «Lettere Italiane», 42/1 (1990), pp. 26-50; B. MARTINELLI, *Canto XIX*, in *Lectura Dantis Turicensis. «Paradiso»*, cit., pp. 281-305; M. PICONE, *Canto XX*, ivi, pp. 307-324.

dell'abbagliamento e accecamento temporaneo causato nel protagonista dalle luci del Paradiso. Ma anche questo motivo ha le sue radici bibliche nel contatto tra l'uomo e Dio, perciò Dante lo svolge con una forte allusività teologica. Basti pensare, oltre che alla definizione paolina di Dio come «lux inaccessibilis» (1 Tim 6, 18), ai motivi svolti nell'Esodo a proposito delle modalità di manifestazione di Dio a Mosè e al suo popolo.³⁴ L'altro grande modello biblico per questo tema è l'accecamento di Paolo sulla via di Damasco e il successivo risanamento della vista grazie all'intervento di Anania, ispirato da Dio (Act 9, 1-18).³⁵

Particolarmente significativo appare il modo in cui il tema è sviluppato a partire dal cielo di Saturno, anche attraverso la riscrittura del mito ovidiano di Semele e del suo incenerimento da parte di Giove, narrato nel III libro delle *Metamorfosi*.³⁶ L'evocazione del modello mitico di Semele ha un carattere negativo: Beatrice evita di sorridere a Dante per non distruggere l'essere umano con il soverchiante fulgore divino (*Par.* XXI 1-12). Diversamente da Giove, Beatrice tempera la sua bellezza per risparmiare Dante. Per la prospettiva che interessa in questa occasione, l'aspetto più significativo è che il mito di Semele chiama in causa il rapporto tra l'essere umano e la divinità (e Giove nella *Commedia* è in più casi figura del Dio cristiano, chiamato «sommo Giove»).³⁷

Nel caso del sorriso di Beatrice e del suo potenziale effetto devastante, oltre all'esplicito modello di Semele, che viene però completamente rovesciato, agisce il motivo del nascondimento del Dio biblico. Infatti, spiega Dio a Mosè: «non poteris videre faciem meam: non enim videbit me homo, et vivet» (Ex 33, 20). Perciò

³⁴ Vedi supra, note 6 e 17, per altri riferimenti testuali e bibliografici.

³⁵ Su cui cfr., anche per ulteriori riferimenti bibliografici, G. LEDDA, *Modelli biblici nella «Commedia»: Dante e san Paolo*, cit., pp. 210-216.

³⁶ Cfr. OVIDIO, *Met.* III 273-309. Sulla riscrittura dantesca di questo mito ovidiano cfr. K. BROWNLEE, *Ovid's Semele and Dante's Metamorphosis: «Paradiso» 21-22*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, a cura di R. Jacoff e J.T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 224-232 e 293-294; M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144, alle pp. 138-140; G. LEDDA, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella «Commedia» di Dante*, in *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006, pp. 17-40, alle pp. 21-27.

³⁷ Cfr. *Purg.* VI 118; *Par.* VI 4 (incrociato con *Purg.* XXXII 116).

Mosè, per non essere annientato, deve proteggersi in un anfratto nella roccia: «Ecce, inquit, est locus apud me, et stabit super petram. Cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae, et protegam: tollamque manum meam, et videbis posteriora mea: faciem autem meam videre non poteris» (Ex 33, 21-23).

Ma la connessione con il divino e la dimensione teologica di questa occorrenza del *topos* dell'abbagliamento è resa esplicita anche nel ricordare nuovamente che la causa dell'accresciuta bellezza di Beatrice, ciò che la rende insostenibile all'essere umano, è il più intenso raggiare in lei della bellezza divina, dovuto al progressivo avvicinamento a Dio nell'ascesa dei cieli: «ché la bellezza mia, che per le scale / de l'eterno palazzo più s'accende, / com' hai veduto, quanto più si sale» (*Par.* XXI 7-9).

Questo tema sarà straordinariamente importante nel Cielo delle Stelle fisse, dove più evidente sarà l'intreccio con altri aspetti e varianti della topica dell'ineffabilità. Infatti qui Dante assiste alla discesa di Cristo dall'Empireo, e l'apparizione di Cristo provoca lo scacco della vista del pellegrino, il suo abbagliamento e temporaneo accecamento, il che conferma la portata teologica di questo strumento retorico e narrativo.

L'accecante apparizione di Cristo davanti a Dante va letta anche in contrasto con l'annientante apparizione di Giove davanti a Semele, in quanto Dante non è soltanto sopraffatto dalla presenza divina, ma ne è anche rafforzato. Grazie a tale rafforzamento, egli può sostenere la vista del sorriso di Beatrice, negatagli nel cielo precedente. Essendo stato trasformato dalla sua esposizione a Cristo, Dante emerge come una Semele pienamente corretta e redenta, tanto che Beatrice può dirgli: «Apri li occhi e riguarda qual son io; / tu hai veduto cose, che possente / se' fatto a sostener lo riso mio» (XXIII 46-48).

Dante incontra poi, ancora nel Cielo delle Stelle fisse, gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni. All'apparizione di Giovanni, Dante è abbagliato e accecato a causa del suo troppo attento fissare gli occhi nella luce del beato per cercare di scorgerne il corpo, che una leggenda riteneva fosse stato assunto in cielo:

Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta
di vedere eclissar lo sole un poco,
che, per veder, non vedente diventa;

tal mi fec' ìo a quell'ultimo foco
 mentre che detto fu: «Perché t'abbagli
 per veder cosa che qui non ha loco?». (*Par.* XXV 118-123)

Anche per Giovanni la speciale santità che rende insostenibile la sua luce per gli occhi del protagonista è data dalla speciale vicinanza a Cristo:³⁸ «Questi è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro pellicano, e questi fue / di su la croce al grande officio eletto» (XXV 112-114).

E del resto, oltre alla similitudine con il sole ai vv. 118-120, già la primissima apparizione di Giovanni era stata, attraverso una irrealistica similitudine ipotetica, paragonata a quella di un secondo sole: se la costellazione del Cancro avesse una stella così luminosa, essa, nel primo mese dell'inverno, quando il Cancro è in opposizione al sole, illuminerebbe a giorno la terra anche durante la notte. In tal modo si proiettano sul beato connotati di divinità solare e una forte figuratività cristologica: «Poscia tra esse un lume si schiarì / sì che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo, / l'inverno avrebbe un mese d'un sol dì» (XXV 100-102). Naturalmente Giovanni avverte Dante, analogamente a quanto fa sempre anche Beatrice, delle differenze fra sé e Cristo, l'unico, insieme a Maria, assunto in Paradiso già con il corpo risorto (XXV 127-129).

Un ulteriore elemento cristologico è che in questo caso il pellegrino può recuperare la vista perduta grazie a Beatrice, la quale «ha ne lo sguardo / la virtù ch'ebbe la man d'Anania» (XXVI 11-12). Il riferimento ad Anania costituisce un'esplicita citazione dell'episodio dell'accecamento di Saulo e del suo successivo risanamento per mano di Anania.³⁹ Come a Paolo accecato dalla luce di Cristo Anania restituisce la vista, così Beatrice, con la virtù del suo sguardo, la rende a Dante accecato dalla luce cristologica di Giovanni.

³⁸ Una lettura del valore teologico, o meglio a suo avviso mistico, dell'abbagliamento provocato da Giovanni offre anche, pur con diverse motivazioni, F. ZAMBON, *Canti XXV-XXVI. La scrittura d'amore, in Esperimenti danteschi. «Paradiso» 2010*, cit., pp. 247-268, a pp. 259-264.

³⁹ Cfr. Act 9, 3-18; 22, 6-16. In 26, 12-18 non si menziona Anania. Sulla presenza di Paolo nelle opere dantesche, cfr. G. PETROCCHI, *San Paolo in Dante*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» (Firenze 26-27-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 235-248; G. DI SCIPIO, *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Mellen, 1995; S.A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light*, cit., pp. 86-89; G. LEDDA, *Modelli biblici nella «Commedia»: Dante e san Paolo*, cit.

La correzione dell'esempio di Semele e la sostituzione di tale modello con quello paolino si perfeziona nell'Empireo: appena giuntovi, Dante personaggio è avvolto da una «luce viva» emanata da Dio, il cui «fulgore» lo fascia come un velo, impedendogli di vedere (XXX 46-51). Gli elementi in comune con l'episodio di Semele sono numerosi (fra cui la similitudine del *lampo* e il termine *fulgore*, già in XXI 11), mentre la scelta del verbo «circunfulse» richiama il racconto della visione di Saulo sulla strada di Damasco e del suo accecamento.⁴⁰

La conferma della dimensione profondamente teologica di questo tema, del suo riguardare in ultima analisi il rapporto dell'uomo con il divino, è data dall'ultima ripresa del modello di Semele: nell'ultimo canto il «fulgore» che percuote la mente del contemplante è l'illuminazione divina che gli concede la miracolosa comprensione intellettuale del mistero della compresenza dell'umanità e della divinità nella Persona del Figlio: «se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne» (XXXIII 140-141).

7. Come già ricordato, nell'episodio del Cielo delle Stelle fisse, il primo dei tre cieli superiori dopo i sette cieli planetari, si registra il primo contatto diretto con il divino: dall'Empireo scende Cristo con il suo corpo glorioso per manifestarsi in forma sensibile al protagonista. Le difficoltà che il poeta si appresta ad affrontare nella narrazione dell'ultima parte del viaggio, a cominciare dalla rappresentazione del trionfo di Cristo, sono sottolineate con l'invocazione alle stelle dei Gemelli, alle quali egli chiede la virtù necessaria per tale «passo forte» (*Par.* XXII 123). Si tratta della terza invocazione del *Paradiso*, la prima non rivolta alle Muse o ad Apollo, benché non ancora alla divinità stessa, come avverrà nelle ultime due, che precedono la rappresentazione dell'Empireo e della *visio Dei* finale.⁴¹

La straordinaria difficoltà del compito, della nuova impresa poetica che inizia è rimarcata dal particolare sintagma *il passo forte*, che richiama a distanza il

⁴⁰ Cfr. Act 9, 3; 22, 6; 26, 12.

⁴¹ Sulle invocazioni, oltre a G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso»*, cit., cfr. anche R. HOLLANDER, *The Invocations of the «Commedia»*, in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 31-38; R. D'ALFONSO, *Il dialogo con Dio nella «Divina Commedia»*, Bologna, CLUEB, 1986, specialmente pp. 72-78.

sintagma *l'alto passo*, con doppio riferimento al viaggio nell'aldilà intrapreso dal protagonista («prima ch'a l'alto passo tu mi fidi», *Inf.* II 12) e al momento in cui Ulisse varca le colonne d'Ercole («poi ch'intrati eravam ne l'alto passo», *Inf.* XXVI 132). Del resto già all'inizio del *Paradiso* l'impresa di scrittura era stata associata, attraverso le metafore della navigazione, non solo al viaggio per mare di Giasone e degli Argonauti alla ricerca del vello d'oro,⁴² ma anche a quello di Ulisse, richiamato nel verso «l'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (*Par.* II 7) e subito però integrato e corretto con la certezza dell'aiuto divino continuamente invocato dal poeta: «Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse» (ivi, vv. 8-9). Il Cielo delle Stelle fisse è il primo dopo i sette cieli planetari, dunque un passaggio davvero «alto» e «forte», sia per il protagonista sia per il poeta. La pertinenza di questi richiami ulissiaci posti all'esordio dell'episodio è confermata circolarmente alla fine, quando Dante, prima di lasciare il Cielo delle Stelle fisse per ascendere al Primo mobile, rivolge un ultimo sguardo alla terra, e per prima cosa: «io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse» (XXVII 82-83). E al centro era ripreso il sintagma «l'alto volo» (già anticipato nella parole di Cacciaguida in XV 54), per riferirsi all'esperienza paradisiaca del protagonista: «quella pïa che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo» (XXV 49-50).⁴³ In tale sintagma confluiscono l'aggettivo «alto» da «l'alto passo» (*Inf.* II 12 e XXVI 132) e il sostantivo «volo» da «folle volo» (*Inf.* XXVI 125).

Come annunciato dall'invocazione, l'episodio del Cielo delle Stelle fisse si conferma un «passo forte» e vede un dispiegamento senza precedenti dell'ineffabilità e dello scacco di ogni facoltà del protagonista.⁴⁴ Del resto, come spiega Beatrice, il protagonista è sempre più vicino a Dio: «Tu se' sì presso a l'ultima salute» (*Par.* XXII 124). Di qui, evidentemente, anche la natura ineffabile e insostenibile di quanto gli si manifesta in questo cielo.

⁴² Sul trattamento dantesco del mito degli Argonauti, cfr. M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, cit., pp. 130-132; ID., *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, cit. pp. 169-175.

⁴³ Cfr. anche E. RAIMONDI, *Per una immagine della «Commedia»*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 31-37.

⁴⁴ Su questo episodio si concentrano ora anche alcuni degli interventi raccolti nel volume *Se mai continga... Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. Honess, M. Treherne, Ravenna, Longo, 2013.

Rinuncio a una discussione analitica dei passi più rilevanti,⁴⁵ e mi limito a segnalare un solo passo. Come ricordato, la visione di Cristo vince la vista del protagonista, ma attraverso lo scacco opera un suo potenziamento, grazie al quale egli può sostenere la visione del sorriso di Beatrice, negatagli nel cielo precedente (XXIII 46-48). Al potenziamento della vista del pellegrino, segue subito lo scacco linguistico del poeta rispetto al contenuto della visione, il sorriso di Beatrice:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnìa con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso. (*Par.* XXIII 55-63)

L'indicibilità si ribalta subito nella dichiarazione dell'altezza della materia rispetto alle forze umane del poeta, e quindi nella rivendicazione della straordinaria impresa poetica che si sta portando avanti. Tale rovesciamento è operato attraverso la metafora oraziana del peso della materia rispetto alle spalle del poeta e quella tradizionale della scrittura come viaggio per mare (che riprende la dichiarazione proemiale «l'acqua ch'io prendo già mai non si corse», II 7):

Ma chi pensasse il ponderoso tema
e l'omero mortal che se ne carca,
nol biasmerebbe se sott'esso trema:
non è pareggio da picciola barca
quel che fendendo va l'ardita prora,
né da nocchier ch'a sé medesmo parca. (*Par.* XXIII 64-69)

⁴⁵ Per analisi dei passi principali cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 282-295.

L'immagine della materia come un peso da portare sulle spalle proviene dall'*Ars poetica* di Orazio, che raccomandava ai poeti di scegliere una materia proporzionata alle capacità poetiche: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri» (vv. 38-40). Ma questo senso della misura può funzionare nel mondo classico, non per un poeta cristiano. Il poeta cristiano sa che la materia sarà comunque superiore alle sue forze, ma non per questo rinuncia. Così Dante chiede umilmente aiuto alla divinità, ma rivendica la grandezza e la novità tutta cristiana di questo «sacrato poema». ⁴⁶ Del resto è un *tópos* della letteratura cristiana il ribadire che l'ineffabilità di Dio e l'impossibilità della sua piena lode non esimono il poeta dall'innalzare tale lode, pur consapevole della sua inadeguatezza. Mi limito a solo un esempio dalle *Confessioni* di Agostino: «Et quid diximus, Deus meus, [...] aut quid dicit aliquis, cum de te dicit? Et vae tacentibus de te, quoniam loquaces muti sunt». ⁴⁷

⁴⁶ Cfr. anche M. PICONE, *Miti, metafore e similitudini del «Paradiso». Un esempio di lettura*, in «Studi danteschi», LXI (1989), 193-217, a p. 202.

⁴⁷ AGOSTINO, *Conf.* I IV 4. Cfr. inoltre, per esempio, sempre di AGOSTINO, *De doctr. christ.* I VI 6: «Diximusne aliquid et sonuimus dignum Deo? Immo vero nihil me aliud quam dicere voluisse sentio; si autem dixi, non hoc est quod dicere volui. Hoc unde scio, nisi quia Deus ineffabilis est? [...] Et tamen Deus, cum de illo nihil digne dici possit, admisit humanae vocis obsequium, et verbis nostris in laude sua gaudere nos voluit». Un passo analogo di Giovanni Damasceno è citato da S.S. AVERINCEV, *L'anima e lo specchio*, cit., pp. 93-94. Qualche altro esempio: «Quamvis scias, quod Mariam / nemo digne praedicet, / tamen vanus et insanus / est, qui eam reticet» (BERNARDO DI MORLAS, *Rhythmus secundus*, 12, in *An. Hymn*, L 427, e in *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, a cura di G.M. Dreves, 2 voll., Leipzig, 1913, rist. anast. Forni, Bologna, 1976); «"O lingua scottiante, / como si stata usante / de farte tanto ennante, / parlar de tal estato? / Or pensa que n'ài detto / de l'Amor benedetto; / onne lengua è 'n defetto, / che de lui à parlato. / S'è lengua angeloro, / che sta en quel gran coro, / parlanno de tal sciòro, / parlara escialenguato. / Ergo, co' non vergogni / nel tuo laudar lo 'mpogni? / Nel suo laudar non iogni, / 'nanti l'ài blastimato". / Non te 'n pòzzo obedire / c'Amor deia tacere; / l'Amor voglio bannire / fin che mo ['n] m'esce el fiato. / Non n'è condicione / che vada per rasonè, / che passi la stasone / c'amor non sia clamato. / Clama lengua e core: / Amore, Amore, Amore! / Chi tace el to dolzore / lo cor li sia crepato» (IACOPONE DA TODI, LXXXI [Mancini 39] 115-141, in *Laude*, ed. a cura di F. Mancini, Bari-Roma, Laterza, 1980); «Certe nec oculus vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit in hac vita, quantum te cognoscent et amabunt in illa vita. [...]. Deus verax, peto; accipiam ut gaudium meum plenum sit. Meditetur interim inde mens mea; loquatur inde lingua mea. Amet illud cor meum; sermocinetur os meum. Esuriat illud anima mea, sitiatur caro mea, desideret tota substantia mea, donec intrem in gaudium Domini, qui es trinus et unus Deus, benedictus in saecula» (ANSELMO D'AOSTA, *Prologion*, XXVI, su cui cfr. anche M.L. COLISH, *The Mirror of Language*, cit., p. 137).

Una così significativa occorrenza dell'ineffabilità per Beatrice si giustifica evidentemente proprio in quanto tale sorriso è santo: «il santo riso», «il santo aspetto». ⁴⁸ Ed è grazie alla santità di ciò che sta cantando, il sorriso e il volto di Beatrice in cui si riflette la bellezza divina, che il poema, definito nell'*Inferno* «questa comedia» e «la mia comedia», ⁴⁹ viene ora per la prima volta definito «lo sacro poema». Proprio perché canta il divino e il divino riflesso nella creatura, il poeta deve ammetterne l'ineffabilità. Ma, pur ammettendo umilmente la propria incapacità, al contempo il poeta rivendica la volontà e la necessità di dire. Così questo testo può ora essere definito «lo sacro poema» (v. 62), e più avanti sarà chiamato «poema sacro», nel canto in cui verrà paragonato alla «teodia» di David, il «sommo cantor del sommo duce». ⁵⁰

Ci sono altre occorrenze importanti dell'ineffabilità nel Cielo delle Stelle fisse, tutte significativamente connesse con la manifestazione del divino attraverso le creature del Paradiso, ma rinuncio a un'analisi puntuale. ⁵¹ E rinuncio anche ad andare avanti, perché passando al Primo mobile e all'Empireo, con la visione delle gerarchie angeliche e poi del Paradiso, il «regno verace» della luce divina, è evidente che l'ineffabilità ha un valore teologico, il che vale anche per l'ultima grande dichiarazione di ineffabilità relativa a Beatrice, in apertura della sequenza dei canti dell'Empireo (XXX 16-38).

8. Provo invece a offrire qualche controprova infernale dell'idea che nella *Commedia* Dante usi il *topos* dell'ineffabilità in senso teologico, cioè riferendolo sempre all'ineffabilità di Dio. La tradizione della rappresentazione dell'*Inferno*

⁴⁸ Sul valore cristologico del sorriso di Beatrice cfr. V. MONTEMAGGI, *The Theology of Dante's «Commedia» in the Heaven of the Fixed Stars*, in *Se mai continga... Exile, Politics and Theology in Dante*, cit., pp. 45-61, a p. 50. Sull'ineffabilità del suo sorriso, qui e in altri passi, cfr. anche P.S. HAWKINS, *All Smiles. Poetry and Theology in Dante's «Commedia»*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, cit., pp. 36-59, a pp. 49-51.

⁴⁹ Cfr. rispettivamente *Inf.* XVI 128; XXI 2.

⁵⁰ Cfr. *Par.* XXV 1 e 70-78. Sul modello di David nella *Commedia*, cfr. T. BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della «Commedia»*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 218-221; G. LEDDA, *Dante*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 101-104; ID., *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia»*, in *Les figures de David à la Renaissance*, éd. par E. BOILLET, S. CAVICCHIOLI, P.-A. MELLET, Genève, Droz, 2015, pp. 227-248; T. FEDERICI, *Dante's Davidic Journey: From Sinner to God's Scribe*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, cit., pp. 180-209.

⁵¹ Cfr. per esempio *Par.* XXIV 19-27; XXV 25-27; XXVII 7.

nella letteratura visionaria ed escatologica medievale conosce un uso amplissimo dell'ineffabilità, mentre nell'*Inferno* dantesco abbiamo invece pochissime vere occorrenze del *topos*.⁵² La prima è all'inizio del XXVIII canto:

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar più volte?

Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno. (*Inf.* XXVIII 1-6)

Si tratta di un'occorrenza seria ed enfatica dell'ineffabilità, posta a *incipit* di canto e rafforzata con una serie di caratteri strutturali molto significativi, fra cui l'universalità dello scacco, non dovuto a debolezza del poeta, ma a inadeguatezza del linguaggio umano: «ogne lingua verria meno», «lo nostro sermone», «la nostra mente». Si tratta di facoltà di creature finite e incapaci di contenere un oggetto che perciò è presentato come infinito e incontenibile, incomprendibile («a tanto comprender poco seno»). Ma ancora più rilevante è lo schema delle «due ineffabilità»: «per lo nostro sermone e per la mente» (dove forse «mente» significa «memoria»)⁵³. Siamo certo nell'ambito dell'iperbole necessaria per rappresentare l'aldilà, in questo caso i tormenti infernali, tuttavia mi pare che a questa funzione retorica si aggiunga una funzione teologica.

Nella rappresentazione dantesca dell'*Inferno* la teologia e la retorica sacra sono presenti in forma di parodia teologica e parodia sacra.⁵⁴ Queste terribili pia-

⁵² Cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 177-210.

⁵³ Cfr. per esempio i commenti *ad loc.* di G. INGLESE; S. BELLOMO. Altri invece chiosano "l'intelletto": cfr. per esempio il commento *ad loc.* di A.M. CHIAVACCI LEONARDI. Secondo S. CRISTALDI, *Seminatore di scandali e di scisma*, in ID., *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, cit., pp. 11-81, a p. 15, «piuttosto che l'intelletto, "mente" indica qui uno dei sensi interni, l'immaginazione o fantasia».

⁵⁴ Per un'utile rassegna generale sulla parodia scritturale in Dante cfr. G. GORNI, *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 323-340 (ristampata con il titolo *Parodia e Scrittura. L'uno, il due e il tre*, in ID., *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, pp. 133-154). Un'analisi aggiornata dei passi interpretabili in chiave di parodia sacra e della bibliografia relativa propone F. ZANINI, *Retorica e parodia sacra nell'«Inferno» dantesco*, tesi di Laurea Magistrale in Italianistica, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, A.A. 2009-2010.

ghe infernali e questo sangue infernale, che superano le piaghe e il sangue delle più sanguinose battaglie terrene, e che costituiscono «il modo de la nona bolgia sozzo»,⁵⁵ traggono la loro ineffabilità dall'essere un rovesciamento parodico delle piaghe sofferte e del sangue sparso da Cristo.

Tutta la bolgia è costellata da elementi di parodia sacra, sino alla visione finale di Bertran de Born con il capo spiccato dal busto e tenuto in mano a guisa di lanterna, con immagini di parodia cristologica e trinitaria («ed eran due in uno e uno in due», v. 125), rimarcata anche dall'ulteriore parodia cristologica della citazione delle Lamentazioni di Geremia: «Or vedi la pena molesta [...] vedi s'alcuna è grande come questa» (vv. 130-132), che riprende Lam 1, 12: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus», versetto che, riferito alla distruzione di Gerusalemme veniva largamente interpretato figuramente come riferito alla morte di Gesù sulla croce.⁵⁶

Del resto l'ineffabilità poteva essere attribuita, nella letteratura duecentesca, ai dolori di Cristo sulla croce. Un passo del *De Scriptura rubra* di Bonvesin da la Riva mostra anche la combinazione dell'ineffabilità con il versetto delle Lamentazioni:

Perzò diseva Criste: «Oi vu ke andei per via,
venì e s'ì gardei s'el'è dolor ke sia,

⁵⁵ Cfr. *Inf.* XXVIII 7-21: «S'el s'aunasse ancor tutta la gente / che già, in su la fortunata terra / di Puglia, fu del suo sangue dolente // per li Troiani e per la lunga guerra / che de l'anella fé sì alte spoglie, / come Livio scrive, che non erra, // con quella che sentio di colpi doglie / per constatare a Ruberto Guiscardo; / e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie // a Ceperan, là dove fu bugiardo / ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo, / dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo; // e qual forato suo membro e qual mozzo / mostrasse, d'aequar sarebbe nulla / il modo de la nona bolgia sozzo». Tra le *lecturae* più recenti del canto, a cui rimando per ulteriori riferimenti bibliografici, cfr. S. CRISTALDI, *Seminatore di scandali e di scisma*, cit.; P. STOPPELLI, *Canto XXVIII. Il canto delle «ombre triste smozzicate»*, in *Cento canti per cento anni. I. Inferno*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2013, t. 2, pp. 890-911. Sul lessico delle ferite e delle piaghe in questo canto si veda anche M. VILLA, *Tra «ferite», «rottore» e «piaghe»: percorsi e convergenze nella «Commedia»*, in «Tenzzone», 14 (2013), pp. 205-232.

⁵⁶ Sulla parodia sacra nella rappresentazione di Bertran cfr. P. ALLEGRETTI, *Canto XXVIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 66-77; EAD., «Chi poria mai pur con parole sciolte» (*Inferno*, XXVIII), in «Tenzzone», 2 (2001), pp. 9-25; R.M. MARTINEZ, *L'epistola perduta «Popule meus» e la liturgia degli «Impropria» nelle opere di Dante*, in *Pregghiera e liturgia nella «Commedia»*, cit., pp. 190-219, alle pp. 198-199 e 205-206. Per altri riferimenti bibliografici cfr. F. ZANINI, *Retorica e parodia sacra nell'«Inferno» dantesco*, cit., pp. 107-115.

s'el'è il mond angustia sì grand com è la mia».

Tanto angoxava Criste che dir no se poria. (*De Scriptura rubra*, 181-184)⁵⁷

Più comune è l'attribuzione dell'indicibilità al dolore alla Vergine. Nel testo di Bonvesin è particolarmente insistita e tesa a sottolineare la perfetta conformazione della madre al dolore del figlio:⁵⁸

De sa s'el eran grame quand ele l'aven visto,
lo strag e 'l vituperio ke fiva a Iesù Criste.

La söa dolce matre tant era grama e triste
no l'av poër describe scrivanti ni legiste.

Lo so fiol sì conzo da po k'ella lo vie,
ell'av le doi tamagne, sì dur e sì compie
k'ell'era sì com morta, col membre sì stremie

ke mai no è hom vivo ke lo poëss describe. (*De Scriptura rubra*, 133-140)⁵⁹

Il canto XXVIII sembra dunque costruito sulla parodia sacra non solo nella parte finale ma anche in quella iniziale, e da ciò deriva il particolare valore teologico-parodico della dichiarazione di ineffabilità posta in apertura.

9. Una seconda importante occorrenza infernale dell'ineffabilità è quella che svolge la funzione di proemio alla parte conclusiva della prima cantica, dedi-

⁵⁷ Cito da BONVESIN DA LA RIVA, *Libro delle Tre Scritture*, a cura di M. Leonardi, Ravenna, Longo, 2014. Altre espressioni pertinenti alla topica dell'ineffabilità al v. 154 («dond el ne sosteneva d'olur dexmesurai»). Un altro esempio interessante è in Angela da Foligno, *Memoriale*, VII: «et videbat [scil. anima mea] omnes poenalitates et iniurias et verecundias; et anima mea videbat plus de passione sua quam ego volo dicere, immo volo illud tacere. [...] Et tunc clamabat anima cum maximo dolore dicens: "Est aliquis sanctus qui mihi sciat dicere de ista passione de qua non audio loqui vel referri verbum, quam anima mea videt, quae tanta est quod eam dicere non possum"».

⁵⁸ Cfr. in proposito il commento di M. LEONARDI, in *Libro delle Tre Scritture*, cit., p. 164.

⁵⁹ Cfr. inoltre ivi, vv. 217-220, spec. 220: «no s'av poër describe lo so contristamento»; 225-229: «tuta se condoleva dre doi dexmesurae, / d'angustios angustie, stradur e strafonda: / le membre soe tut erano per grand dolor gravae, / le doi k'ella portava no haven fi cuintae»; 237-244: «Ni favellar poëva, sì fort angustia; / ma quand la lengua soa a dir sì se sforzava, / lo so dolor grevissimo la lengua g'imbregava, / torzeva's e ingramiva e molt se cordoiava. // Perdudha la favella, la vox sì ge mancava, / plurando se torzeva, torzandose plurava, / planzeva suspirando, planzando suspirava: / no è hom ke pensasse le doi k'ella mostrava». Vedi anche ivi, vv. 393-394; 401-402.

cata alla rappresentazione dell'ultimo cerchio infernale, enfaticamente collocata in apertura del canto XXXII:

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
 non senza tema a dicer mi conduco;
 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o babbo.
 Ma quelle donne aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sì che dal fatto il dir non sia diverso. (*Inf.* XXXII 1-12)

Qui la dichiarazione di indicibilità è da intendersi non come assoluta inatingibilità al linguaggio e alla mente umana, ma come impossibilità di dire in rima rispettando la legge retorica della *convenientia*, cioè della appropriatezza dello stile all'oggetto rappresentato. Alla dichiarazione negativa segue, introdotta da un'avversativa, l'invocazione alle Muse, grazie all'aiuto delle quali si potrebbe ottenere la *convenientia* tra un tale estremo «fatto» e «il dire», altrimenti impossibile da raggiungere per la poesia umana.⁶⁰

Tuttavia colpisce un significativo contatto con l'ultimo canto del *Paradiso*, e in particolare con una delle ultime dichiarazioni di ineffabilità nel poema, riferita proprio alla *visio Dei* finale: «Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante, / che bagni ancor la lingua a la mammella (*Par.* XXXIII 106-108). Nel momento supremo in cui deve raccontare la visione di Dio, il poeta è del tutto privo di strumenti linguistici, come un bambino che ancora viene allat-

⁶⁰ Cfr. G. LEDDA, *L'impossibile «convenientia»: topica dell'indicibilità e retorica dell'«aptum» in Dante*, cit. Vedi anche L. PERTILE, *La «Comedia» tra il dire e il fare*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Cogliervina, D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 233-247.

tato dalla mamma e ancora non ha imparato a parlare. Ma nella Bibbia si dice che Dio «dalla bocca dei bambini e dei lattanti ha fatto uscire parole di lode» (Ps 8, 3); o che «la sapienza di Dio ha aperto la bocca dei muti e ha reso eloquenti le lingue dei lattanti» (Sap 10, 21).⁶¹ Se il racconto dell'ineffabile visione di Dio è stato almeno in parte possibile è stato dunque grazie all'aiuto divino, che ha reso eloquente la parola del poeta, come altre volte perfino quella dei lattanti.⁶²

Al contrario, questa tradizione biblica potrebbe essere parodicamente allusa nel riferimento infernale a «lingua che chiami mamma o babbo», e ciò farebbe sistema con una serie di elementi che danno all'ineffabilità dell'ultimo cerchio infernale una carattere limitato, retorico e perfettamente superabile, solo superficialmente simile a quello dell'autentica ineffabilità del Paradiso e di Dio.

10. La terza forte occorrenza infernale dell'ineffabilità è nell'ultimo canto, quando il protagonista giunge al cospetto di Lucifero (*Inf.* XXXIV 22-24).⁶³ Nella rappresentazione dantesca di Lucifero spicca la parodia sacra: sono evidenti nel canto XXXIV una serie di elementi che contribuiscono a rappresentare Lucifero come un doppio parodico di Dio e insieme di se stesso prima della caduta.⁶⁴ Il

⁶¹ Cfr. Ps 8, 3: «Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem»; Sap 10, 21: «Quoniam sapientia aperuit os mutorum, et linguas infantium fecit disertas».

⁶² Per una lettura più ampia del passo cfr. G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia*, cit., pp. 148-149. Per altre considerazioni sui due passi di *Inf.* XXXII e *Par.* XXXIII, cfr. R. HOLLANDER, *Babyltalk in Dante's «Commedia»*, in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 115-129; V. MONTEMAGGI, *In Unknowability as Love. The Theology of Dante's «Commedia»*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, cit., pp. 60-94, a pp. 82-91; D. TURNER, *Reason, Poetry and Theology: «Vernacularity» in Dante and Aquinas*, in *Nature and Art in Dante. Literary and Theological Essays*, a cura di D. O'Connell, J. Petrie, Dublin, Four Courts Press, 2013, pp. 211-234.

⁶³ Per l'analisi di questo passo riprendo brevemente quanto ho già sostenuto in G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 159-173, a cui rimando per una trattazione più ampia, oltre che per ulteriori riferimenti bibliografici. La proposta interpretativa lì avanzata è stata successivamente accolta in alcuni commenti (*La Divina Commedia*, a cura di R. MERLANTE e S. PRANDI, Brescia, La Scuola, 2005, *ad. loc.*; *Commedia*, a cura di R. HOLLANDER, Firenze, Olschki, 2011, *ad. loc.*; *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Torino, Einaudi, 2013, p. 554) e in alcune *lecturae* del canto (P. MANNI, «*Inferno*» XXXIV: il canto di Lucifero, in «L'Alighieri», LII, n.s. 38 [2011], pp. 109-121, a p. 113, ora con lievi modifiche, con il titolo *Canto XXXIV. Il canto di Lucifero*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno*, cit., tomo 2, pp. 1091-1115, alle pp. 1091 e 1096; S. BELLOMO, *Lucifero e la cosmogonia poetica di Dante: lettura di «Inf.» XXXIV*, in «L'Alighieri», LV, n.s. 43 [2014], pp. 91-106, a p. 98).

⁶⁴ Cfr. C.S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, trad. it., Bologna, il Mulino, trad. it., 1978, pp. 53-67; J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1989, pp.

peccato di Lucifero fu quello di voler essere simile a Dio («similis ero Altissimo», Is 14, 14) ed egli è punito essendo fatto simile a Dio, assumendo una serie di attributi della divinità che in lui sono però cambiati di segno, rovesciati, resi negativi.

Dante lo segnala fin dal primo verso del canto, «*Vexilla regis prodeunt inferni*», che riprende l'*incipit* di un celebre inno alla Croce di Venanzio Fortunato, usato nella liturgia della Passione. Ma rispetto all'inno l'aggiunta della specificazione «*inferni*» cambia di segno tutta l'espressione, limitando e circoscrivendo la regalità di Lucifero, al contrario di Dio che «in ogni parte impera» (*Inf.* I 127) e che nell'inno di Venanzio è «rex» senza specificazioni né limitazioni. Tralascio altri elementi della rappresentazione parodica di Lucifero e mi limito a ricordarne solo alcuni, a partire dal trinitarismo perverso: «io vidi tre facce a la sua testa!» (vv. 38).

Lucifero era in origine il più bello tra i Serafini, dotati di sei meravigliose ali pennute. Il Lucifero dantesco conserva sei ali gigantesche, che però «non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo» (vv. 49-50). Il bestiario cristiano attribuiva al pipistrello valori allegorici e morali sempre negativi: la predilezione per le tenebre lo rendeva immagine del peccatore e del demonio. Se si pensa che il primo emblema animale nel *Paradiso* sarà Beatrice che fissa come un'aquila gli occhi nella luce divina del Sole, risulta evidente la contrapposizione fra la cecità del peccato e della dannazione che Lucifero-pipistrello rappresenta e la visione della luce che si compie nella visione beatifica in *Paradiso*, simboleggiata dalla figura di Beatrice-aquila.

Dalle ali di Lucifero si muove un triplice vento che ghiaccia il Cocito (vv. 50-52). Da questo spirare un vento ghiacciato si ricavano ulteriori elementi di rovesciamento parodico, in quanto il nome dei Serafini, secondo un dato diffuso,

227-244 e 245-250; D. CERVIGNI, *Dante's Lucifer: The Denial of the Word*, in «Lectura Dantis Virginiana», 3 (1988), pp. 51-62; ID., *The Muted Self-Referentiality of Dante's Lucifer*, in «Dante Studies», CVII (1989), pp. 45-74; S. PRANDI, *L'albero del male: «Inferno» XXXIV*, 1-84, in ID., *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 13-86; C. SANTINI, *Vexilla Inferni*, in «Anticomoderno», III (1997), pp. 253-257. Alcuni dei principali elementi parodici nella rappresentazione di Lucifero sono riassunti in J.B. RUSSELL, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1984, pp. 225-233; e nel commento dantesco di A.M. CHIAVACCI LEONARDI (*Commedia. Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1006-1007). Vedi anche F. ZANINI, *Retorica e parodia sacra nell'«Inferno» dantesco*, cit., pp. 122-136.

significa “che bruciano”, “che riscaldano”.⁶⁵ Singleton ha individuato anche la parodia delle relazioni di *processio* e *spiratio* sussistenti tra le persone della Trinità, nei versi «ben dee da lui *procedere* ogne lutto» (v. 36) e «come quando una grossa nebbia *spira*» (v. 4).⁶⁶

Anche la dichiarazione di indicibilità all'inizio dell'episodio, collocata in un appello al lettore, va intesa in chiave di parodia sacra:

Com'io divenni allor gelato e fioco,
 nol dimandar, lettor, ch'ì non lo scrivo,
 però ch'ogne parlar sarebbe poco.
 Io non morì e non rimasi vivo;
 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo. (*Inf.* XXXIV 22-27)

Se l'ineffabilità è propria dell'esperienza mistica del divino,⁶⁷ qui il linguaggio mistico viene applicato parodicamente all'esperienza di Lucifero.

Il verso «Io non morì e non rimasi vivo» è strutturato su un'antitesi che si presenta qui come *contraddizione*. E l'antitesi e la contraddizione sono risorse retoriche tipiche del linguaggio dei mistici, i quali vi ricorrono per segnalare l'indicibilità dell'esperienza del divino e degli stati del soggetto che prova tale esperienza.⁶⁸

⁶⁵ Cfr. DIONIGI PSEUDO-AREOPAGITA, *De Coelesti Ierarchia*, VII 1: «sanctam Seraphim nominationem, qui Hebraeorum sunt scientes, aut incendentes manifestavere, aut calefacientes»; TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I^a, 63. art. 7 ad 1: «Seraphim interpretatur ardentis sive incendentes [...]. Seraphim vero denominatur ab ardore charitatis». Dante si riferisce ai Serafini con l'espressione «quei fuochi pii / che di sei ali facen la coculla» (*Par.* IX 77-78), e i Serafini presiedono al moto del Primo Mobile, il cui «muovere è sì tosto / per l'affocato amore ond'elli è punto» (XXVIII 44-45), mentre di san Francesco dice che «fu tutto serafico in ardore» (XI 37).

⁶⁶ Cfr. C. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, cit., pp. 62-66.

⁶⁷ Per limitarsi a due soli esempi, cfr. IACOPONE DA TODI, *O derrata, esguard' al prezzo* (*Laude*, LXXIII, 47 [Mancini 48, 93-94]): «nulla lingua no 'l sa dire / quel che sente en quello stare»; ANGELA DA FOLIGNO, *Memoriale*, VIII: «Illud quod sentio non possum dicere» (in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Genova, Marietti, 1988, p. 179). Per riferimenti bibliografici, vedi sopra, nota 9.

⁶⁸ Sull'importanza nel linguaggio mistico delle figure dell'antitesi, della contraddizione e dell'ossimoro, cfr. C. OSSOLA, *Apoteosi ed ossimoro. Retorica della «traslazione» e retorica dell'«unione» nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII*, in *Mistica e retorica*, cit., pp. 46-103. Cfr. inoltre M. DE CERTEAU, *Fabula mistica*, cit., pp. 201-203; G. POZZI *L'alfabeto delle sante*, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., pp. 21-42, a pp. 38-39; M. BALDINI, *Il linguaggio dei mistici*, cit., pp. 47-54.

Anche il verso «Com'io divenni allor gelato e fioco» può essere letto in chiave di parodia del linguaggio mistico: l'aggettivo *gelato* indica l'effetto della paura, ma va anche inteso come rovesciamento del motivo dell'ardore mistico. Anche l'indebolimento del soggetto è un aspetto tipico della mistica:⁶⁹ un indebolimento che arriva alla annichilazione, alla perdita della volontà e identità, e si manifesta nell'incapacità di parlare, nell'afasia.⁷⁰

Lo stato del soggetto nel momento dell'esperienza del sommo male è quindi rappresentato con il linguaggio dell'esperienza mistica della divinità: si tratta di una ripresa parodica, che stabilisce somiglianze per poi rovesciarle, per cambiarle di segno e rivelare tale somiglianza come una contraffazione, un'imitazione grottesca.

Infatti questo stato del soggetto nel momento dell'esperienza della divinità rovesciata è invece poi indicato come facilmente pensabile da qualunque lettore abbia anche solo una briciola di ingegno, il quale potrà agevolmente sciogliere l'enigma nascosto nel verso apparentemente mistico «Io non morì e non rimasi vivo», che significa semplicemente «non morii ma per la paura restai privo degli spiriti vitali».

⁶⁹ Cfr. per esempio RICCARDO DI SAN VITTORE: «anima in illum quem diligit tota liquescit et in seipsa tota languescit» (*De quatuor gradibus violentae caritatis*, 41). BONAVENTURA DA BAGNOREGIO conclude l'*Itinerarium mentis in Deum* applicando il versetto salmistico «Defecit caro mea et cor meum» (Ps 72, 26) al momento supremo dell'estasi mistica. In IACOPONE, il cuore «vivendo mor, languisce stemperato» (XC [Mancini 89] 6); «lo cor se struge como cera sfatto» (ivi, 85); «Tanto calore non pòzzo patire! / L'amor m'à preso, non saccio o' e' me sia, / que e' faccia o dica non pòzzo sentire. / Como smarrito sì vo per la via, / spesso strangoscio per forte languire» (ivi, 124-128). Sull'annichilazione mistica cfr. G. POZZI, *Il nulla di sé nella mistica francescana*, in «Quaderni della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna» 2 (1997) (*La mistica oggi*, a cura di M. Poli), pp. 33-39.

⁷⁰ Cfr. DIONIGI PSEUDO-AREOPAGITA: «in eam quae super intellectum ingredients caliginem, non breviliquium sed sermonis privationem omnimodam inveniemus. [...] et post omnem ascensionem totus sine voce, et totaliter unietur ineffabili» (*De mystica theologia*, III, trad. R. Grossatesta, *Dionysiana Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage etc.*, 2 voll., a cura di Ph. Chevallier, Paris, Brouwer, 1937-50, vol. I, pp. 589-591, cfr. PG 3, 1033B-C); GIOVANNI SCOTO ERIUGENA: «Cum autem ad mentis excessum perventum fuit, tunc defecit omnis sermo tam oris quam mentis» (*Exp. in Theol. Myst.*, PL, 122, 279A); ANGELA DA FOLIGNO: «sed nihil videt et omnia videt et corpus dormit et truncatur lingua»; «Sed ista dicendo, quando recordabar illum de quo dicebam vel cui dicebam, statim non poteram plus loqui sed detruncabatur lingua» (*Memoriale*, IX, in G. POZZI, *Scrittrici mistiche italiane*, cit., pp. 177 e 179); IACOPONE: «l'Amor che sì m'abbraccia, tolleme lo 'mparlare / volere e <ad>operare, perdo tutto sentore. // Sappi parlar e or so fatto muto» (XC [Mancini 89], 137-139); «E me fatt'à muto, che fui parlatore» (LXXV [Mancini 2], 35).

Si invita il lettore a pensare, a cooperare con il poeta, ricostruendo da solo («pensa oggimai per te») ciò che il poeta tralascia o dice in modo enigmatico. Una simile collaborazione del lettore è richiesta anche più avanti: il lettore è invitato a immaginare le dimensioni di Lucifero, notevoli sì, ma perfettamente concepibili (vv. 28-33), in opposizione all'illimitata grandezza, all'insondabile mistero, all'«infinito eccesso» della divinità, «quel bene / che non ha fine e sé con sé misura» (*Par.* XIX 50-51).

La facilità con cui chiunque può pensare lo stato del pellegrino al cospetto di Lucifero è in totale opposizione rispetto del più tipico dei *topoi* mistici, quello della incomunicabilità dell'esperienza mistica e dell'impossibilità di intenderla per chi non l'abbia provata, fissato da Dante stesso nella formula «intender non la può chi non la prova». ⁷¹

Tale facilità si oppone all'impossibilità di concepire lo stato del soggetto di una genuina esperienza del divino, e alla assoluta inaccessibilità e inintelligibilità, per le creature, dell'autentica divinità nella sua misteriosa trinità e unità, che viene ribadita nell'ultimo canto del *Paradiso*, con la ripresa della rima *poco* : *fioco*:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi! (*Par.* XXXIII 121-126)

Dante rappresenta dunque l'incontro del pellegrino con il *rex inferni* come parodia dell'incontro con la divinità autentica e lo stato del soggetto di tale esperienza come parodia dello stato del soggetto nell'esperienza mistica della divinità. A tale funzione parodico-teologica è adibita anche l'ineffabilità.

⁷¹ Cfr. *Vn* 17, 7 (*Tanto gentile*, v. 11). Per altri riferimenti e per un'analisi del rovesciamento di questo *topos* nel passo in esame, cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 171-172.

Credo che questo possa essere una conferma dell'idea che ho voluto proporre: nella *Commedia* Dante sfrutta tutte le possibilità retoriche e narrative del *topos* dell'ineffabilità, ma allo stesso tempo valorizza al massimo l'ineffabilità come tema teologico e come esclusivo attributo divino.

INDICE DEI NOMI

Sono qui registrati i nomi degli autori antichi, medievali e moderni, i titoli delle opere anonime, i nomi degli studiosi, i nomi di personaggi storici.

Naturalmente non sono indicate le occorrenze del nome di Dante Alighieri, cui è dedicato l'intero volume, ma sotto il suo nome sono registrati i titoli delle opere e, per la *Commedia*, anche le singole cantiche e i singoli canti.

Analogamente, per la Bibbia si indicano, oltre i riferimenti generali, anche quelli ai singoli libri.

Non sono invece registrati i personaggi biblici (con l'eccezione di David, Salomone e Paolo, se citati in quanto autori), mitologici e letterari, né i nomi di personaggi storici citati come personaggi letterari (con l'eccezione dei personaggi della *Commedia* citati in quanto autori).

- Abelardo 228
Agamben, G. 127, 129
Agostino 11, 15, 17, 19, 28, 34, 42, 47,
53, 66-69, 72, 77, 86, 100, 112, 121,
146, 179, 183-185, 191, 199-200,
227-228, 236, 243-244, 259, 280
Alano di Lilla 110
Alarcón, E. 61
Alberto Magno 15, 25-26, 40, 42, 47, 101,
108, 111, 114
Alcuino 147
Alderotti, Taddeo 106
Aldobrandino da Toscanella 224-225,
230
Alessandro di Hales 112
Alici, L. 184
Al-Kindi 47-48
Allegretti, P. 239, 284
Ambrogio 47
Ambrosini, R. 144
Anati, E. 138
Angela da Foligno 86, 264, 284, 288, 289
Annett, S. 240
Anselmi, G.M. 139, 275
Anselmo d'Aosta (o di Cantembury) 16,
111-112, 252, 281
Anselmo di Laon 229
Antonelli, R. 119, 122, 129, 140
Arese, F. 216
Ariani, M. 25-27, 29, 32-33, 38, 40, 42-
43, 47-48, 100, 113, 117-118, 122,
124, 130, 132, 134, 140, 263, 266,
269, 272
Ario 19

INDICE DEI NOMI

- Aris, M.-A. 126-127
Aristotele 11, 18, 64-65, 110-112, 114, 121,
159, 181, 200, 266
Arnaud-Lindet, M.P. 73
Ascoli, A.R. 187, 238
Aurigemma, M. 214, 218
Avalle, D'A.S. 205
Averincev, S. 263, 281
Averroè 139
Avicenna 24, 26, 133
- Babilas, W. 229
Baeumker, C. 29
Baffetti, G. 226
Bagnoli, A. 81
Baldassarri, S.U. 104
Baldini, M. 264, 289
Banfi, L. 210
Barański, Z.G. 100, 102, 111, 113, 120,
122, 124, 177, 238, 239
Barbieri, E. 226
Barbieri, N. 208
Barblan, G. 83, 276
Barlozzetti, G. 81
Barnes, J.C. 60, 63, 144
Barolini, T. 37, 261, 282
Barr, C. 208
Barsella, S. 39, 141, 181, 182, 190
Bartoli, V. 104
Bartolomeo Anglico 112, 139
Bartolomeo da Bologna 26, 106
Bartolomeo da Parma 106
Bartolomeo da Pisa 204
Bartuschat, J. 193
Barzaghi, G. 196
Basile, B. 124
- Basilio da Cesarea 181, 183
Battaglia Ricci, L. 100, 118, 122, 140, 199,
223, 263
Battistini, A. 274
Bausi, F. 102
Bazàn, B.C. 110
Beccari, Antonio 214-216, 218-219, 220,
222
Beda 111-112
Begley, R.B. 106
Beierwaltes, W. 262-263
Bellini, E. 38
Bellomo, S. 121, 282, 286
Bellucci, L. 214, 218, 219
Bencivenni, Zuccherò 212
Bendinelli Predelli, M. 210
Benedetto da Norcia 104, 111
Benedetto da Spoleto (frate Trombetta)
232-233
Benfell, V.S. III 150
Benvenuto da Imola 78, 105, 119
Berengario 87
Berger, S. 227
Bériou, N. 220, 226
Bernardino da Siena 226
Bernardo di Chiaravalle 15, 81, 100-101,
104, 111-112, 124, 244, 251, 256,
258, 259
Bernardo Silvestre 110
Berndt, R. 125
Berra, C. 215
Bettarini-Bruni, A. 210
Bianco da Siena 222
Bibbia 80, 95, 108-109, 135-137, 146,
199, 210, 227, 237-238, 241, 243,
249, 251-252, 262, 275

INDICE DEI NOMI

- Genesis (Gn) 67, 74, 135, 241
- Exodus (Ex) 30, 135, 249, 262-263, 275-276
- Numeri (Nm) 262
- 2 Samuelis (2 Sm) 242
- 3 Regum (3 Reg) 262
- Iob (Iob) 262
- Psalmi (Ps) 113, 230, 243, 247, 249, 262, 288, 291
- Ecclesiastes (Eccle) 262
- Canticum canticorum (Ct) 74-75, 86-87, 243-244, 249, 251, 256, 258
- Sapientia (Sap) 262, 288
- Ecclesiasticus (Eccli) 146, 262
- Isaias (Is) 73-74, 78-79, 262, 288
- Lamentationes (Lam) 284-285
- Ezechiel (Ez) 77, 242, 245-246
- Matthaeus (Mt) 75-76, 182, 204, 213, 271
- Marcus (Mc) 271
- Lucas (Lc) 74-76, 80, 249, 271
- Ioannes (Io) 47, 74, 76, 241, 262
- Actus Apostolorum (Act) 32, 75, 182, 226-227, 263, 275, 277-278
- ad Romanos (Rom) 262
- 1 ad Corinthios (1 Cor) 182, 220, 262
- 2 ad Corinthios (2 Cor) 32, 73-74, 79, 262, 267-268
- ad Galatas (Gal) 73, 77, 199
- ad Ephesios (Eph) 262
- ad Colonnenses (Col) 42
- 2 ad Thessalonicenses (2 Thess) 182, 199
- 1 ad Timotheum (1 Tim) 149, 262, 275
- ad Hebraeos (Hebr) 42, 199
- Iacobus (Iac) 198-200
- 1 Petri (1 Pt) 249
- Apocalypsis (Apc) 77, 241, 247, 249, 251
- Bieler, L. 216
- Biffi, I. 119, 125
- Binding, G. 27
- Biscarini, C. 81
- Bloomfield, M.W. 145, 147, 162
- Blume, C. 207
- Blumenberg, H. 136
- Boccaccio, G. 14, 104-105, 117-119, 123, 198
- Boehmer, E. 84
- Boezio di Dacia 106
- Boezio, Severino 13-17, 48, 114
- Boillet, E. 281
- Boitani, P. 193
- Bologna, C. 137, 139
- Bolzoni, L. 140
- Bonaventura da Bagnoregio 15-17, 20, 26, 42, 100, 104, 108, 111-112, 148, 159, 168, 205, 289
- Bonvesin da la Riva 284-285
- Borgnet, A. 101
- Borgnet, E. 101
- Borriero, G. 264
- Bosco, U. 235
- Bottari, G. 220
- Botterill, S. 101, 113, 124, 261
- Bottini, G.C. 199-200
- Bouchard, N. 181
- Boyde, P. 266
- Boyle, L.E. 241
- Brambilla Ageno, F. 94, 205, 217

INDICE DEI NOMI

- Brayer, E. 207, 220
 Brayer, E. 212
 Brisso 19
 Brownlee, K. 275
 Brugnoli, G. 237
 Brunetti, G. 106-107
 Bruni, F. 212
 Bruni, Leonardo 104
 Bürgel, M. 210
 Busnelli, G. 108, 159
 Bussianich, J. 262
 Buti, vedi Francesco da Buti
 Butler, C. 264
- Cacciapuoti, P. 134
 Cachey, T.J., Jr. 113, 118, 239
 Cahn, W. 135
 Camozzi Pistoja, A. 201
 Cannarozzi, P. 226
 Canone, E. 113
 Capitani, O. 107
 Cappelletti, L. 112
 Caputo, N. 183
 Caputo, R. 33
 Carducci, G. 216
 Carlotti, M. 81
 Carmody, F. J. 70
 Carpi, U. 105
 Carruthers, M. 138
 Casadei, A. 79
 Casagrande, C. 127, 145, 168, 179, 223
 Casella, M. 93
 Cassiano, Giovanni 146
 Castelvetro, Lodovico 103
 Catelli, N. 168
 Catenazzi, F. 264
- Cathala, M.R. 101
 Cattin, G. 232
 Cavalca, Domenico 220, 226
 Cavalcanti, Guido 106
 Cavallera, F. 125, 243
 Cavicchioli, S. 282
 Cecchini, E. 237
 Centi, T.S. 196
 Cerboni Baiardi, G. 33, 100
 Cervigni, D. 287
 Chabaneau, C. 206
 Charland, Th.M. 223
 Chase, S. 125
 Chazan, M. 110
 Chenu, M.-D. 109, 119, 127
 Chevallier, Ph. 290
 Chiappelli, F. 159
 Chiara da Montefalco 86-87
 Chivacci Leonardi, A.M. 83, 87-88, 90,
 95, 235, 250, 282, 287
 Ciacci, O. 159
 Ciccuto, M. 196
 Cicerone 145-147
 Ciociola, C. 207, 218
 Ciotti, A. 155
 Citton, G. 211
 Clarenò, Angelo 220
 Coccia, E. 103
 Cogan, M. 157, 159-160, 163, 167
 Coggi, R. 196
 Coglièvina, L. 159, 285
 Colish, M. 109, 263, 280
 Colo de Perosa 216
 Colombo, M. 264-267, 272
 Conrieri, D. 199
 Contini, G. 89, 94, 207

INDICE DEI NOMI

- Corbin, H. 135, 138
 Cornish, A. 214
 Corsini, E. 263
 Corti, M. 18, 265, 267
 Cottignoli, A. 139
 Coulter, D.M. 125-126, 134
 Cremascoli, G. 264
 Crespo, R. 139
 Crimi, G. 139
 Crisostomo, Giovanni 16, 181
 Cristaldi, S. 204, 268, 282
 Croce, B. 83
 Curtius, E.R. 59, 119, 264
 Cusimano, G. 207
- D'Alfonso, R. 278
 D'Amato, A. 106
 D'Ancona Costa, C. 37
 Dante Alighieri
 - *Vita nova* 87, 114, 258, 265-267, 270, 291
 - *Rime* 31, 39, 114, 190, 202, 216
 - *De vulgari eloquentia* 39, 70-71, 88-90
 - *Convivio* 12, 16-18, 23, 25-26, 31, 36, 39-40, 43, 48-49, 53, 56, 64-66, 70, 72-73, 103, 105, 120, 163, 216-217, 266, 268
 - *Monarchia* 33, 65, 72, 79, 237
 - *Epistolae* 31, 60, 72-76, 79, 113, 241
 - *Epistola XIII* 24-26, 28, 34-36, 55-57, 120, 158
 - *Egloge* 237-240, 250
 - *Commedia* 12, 13, 16, 20-21, 26, 29, 31, 39, 63, 72, 83-87, 95-97, 103, 108, 118, 120-124, 138-141, 143-180, 183, 186-187, 190, 195, 197, 201-203, 207, 210, 218-220, 235, 237-240, 244, 250, 261, 265, 282, 292
 - *Inferno* 54, 64, 147, 149, 157-165, 177-180, 235, 282-283
 I 60, 288
 II 14, 189-190, 279
 III 63, 165
 V 177-179
 VI 103, 176
 VII 162, 172, 175, 179
 IX 172, 242
 X 16, 163, 172
 XI 103, 110, 160, 163, 192
 XII 170
 XV 170, 187
 XVI 182
 XVII 169, 192
 XIX 242
 XX 242
 XXI 282
 XXV 161
 XXVI 31-32, 161, 174, 279
 XXVIII 283-286
 XXX 169
 XXXI 168
 XXXII 95, 285-287
 XXXIII 179
 XXXIV 161-162, 187, 287-292
 - *Purgatorio* 54, 64, 85, 143-145, 147-160, 162, 164-166, 177-180, 185, 190, 196
 I 14, 138, 266
 II 266
 III 242, 266
 IV 266

INDICE DEI NOMI

- VI 14, 63, 72, 144, 275
 VIII 266
 IX 266
 X 16, 167-168, 186, 191-195, 198, 200
 XI 168, 186, 191-195, 198, 200, 201-233
 XII 162, 168, 186, 191-195, 198, 200
 XIII 60, 69, 169
 XIV 143, 169
 XV 143, 169-170, 179
 XVI 103, 143, 170, 172, 242
 XVII 103, 110, 143-144, 150-158, 170, 242, 266
 XVIII 143, 155, 158, 171, 179, 242
 XIX 143, 171-173, 175, 242
 XX 143, 175
 XXI 174, 235
 XXII 174, 236-237
 XXIII 175-176
 XXIV 175-176, 178, 187-188, 190-191, 266
 XXV 19, 177-178
 XXVI 93, 177-179
 XXVII 84, 242, 266
 XXIX 266
 XXX 266
 XXXII 34, 80, 266, 275
 XXXIII 187-188, 266
 - *Paradiso* 26, 33, 35, 39, 42, 47, 54, 56, 63-64, 69, 77, 79, 95, 102, 104, 108-109, 111, 115, 158-159, 164-167, 177-180, 235, 237-240, 256, 265-266, 268
 I 14, 25-27, 33-34, 37-38, 45-47, 50, 83, 103, 113, 115, 129-130, 266-270, 272, 289
 II 26, 34, 45-47, 103, 113-115, 279
 III 63, 76, 114-115, 266
 IV 103, 114-115
 V 103, 115, 187
 VI 65, 242, 275
 VII 28, 33, 38, 44-46, 52, 56, 103, 114-115, 266
 VIII 38, 46, 63-64, 104
 IX 112
 X 16-18, 20, 110-112, 164, 167, 187-189, 272
 XI 16-17, 168
 XII 16-17, 19, 33, 110-112, 167-168, 272
 XIII 16-17, 20, 28, 37-38, 40-49, 53-54, 56, 110-111, 141
 XIV 16-17, 19, 38, 102, 104, 110, 167, 169, 271-272
 XV 38, 59, 69, 169, 279
 XVI 69-70
 XVII 59, 80, 144, 187
 XVIII 34, 170, 192, 266, 273
 XIX 36, 64-65, 170, 178-179, 193, 245, 266, 272, 274, 274, 291
 XX 104, 246-247, 266
 XXI 104, 171-172, 242, 266, 275-276, 278
 XXII 171-173, 266, 279-280
 XXIII 25, 34-36, 45, 173, 186-187, 196, 248-250, 266, 271-272, 276, 280-282

INDICE DEI NOMI

- XXIV 38, 88, 104, 174, 186-187, 196, 266, 282
- XXV 60, 77-79, 88, 104, 186-187, 189, 192, 196-200, 242, 266, 276-277, 279, 282
- XXVI 13, 59, 70, 87-93, 104, 174-175, 186-187, 190, 266, 278
- XXVII 31, 36, 53, 173, 175-176, 279, 282
- XXVIII 31, 36, 45, 48, 50, 54, 104, 175-176, 266
- XXIX 21, 45, 48-49, 53-55, 104, 175-176, 193, 242, 266
- XXX 31, 33-38, 45, 51-52, 56, 63, 77, 141, 176-179, 251, 254-258, 266, 278, 283
- XXXI 29, 92, 177, 251-253, 255-256, 266
- XXXII 104, 272
- XXXIII 27, 29-32, 35-36, 39, 44-46, 51-52, 54, 57, 84, 167, 177-179, 266-269, 271-272, 278, 287, 291
- *Fiore* 177
- D'Avray, D. 110, 223
- d'Onofrio, G. 124
- D'Ovidio, F. 84
- Da Carbonara, M. 104
- Dahan, G. 110
- Damasceno, Giovanni 112-113, 280
- Daniélou, J. 262
- Danzi, L. 215
- Davis, C.T. 62, 106-107
- De Andia, Y. 30, 43, 52, 263
- De Bonfils Tempier, M.
- de Certeau, M. 264, 289
- de Guibert, J. 125, 243
- De intelligentiis* 26, 47
- de Libera, A. 109
- De Lubac, H. 24, 119
- De Luca, G. 207
- de Rijk, L.M. 108
- De Robertis, D. 95, 190, 215, 220
- Deane H.A. 66
- Déchanet, J.M. 244
- Delcorno, C. 202, 223, 226, 230-231
- Delorme, F. 230
- Derville, A. 125
- Di Scipio, G. 106, 157, 276
- Dillon, J. 52
- Dionigi Pseudo-Areopagita 16, 18, 20, 23-25, 29-30, 33, 36-37, 39-43, 46-47, 52-55, 100, 263, 289-290
- Dodds, E.R. 262
- Domini, D. 139
- Donato 17, 112
- Dörflinger M.D. 233
- Dreves, G.M. 207, 280
- Ducrot, O. 262
- Dumeige, G. 93, 264
- Durand, G. 138
- Durling, R.M. 114, 201, 235, 243
- Dyson, R.W. 67
- Earenfight, P. 221
- Elsheikh, M.S. 222
- Emery, G. 42
- Engelhardt, G.J. 225
- Enrico VII di Lussemburgo, imperatore 73-77, 79
- Esser, K. 204
- Evagrio Pontico 146, 155

INDICE DEI NOMI

- Evans, G.R. 120
- Fabro, C.43
- Faes de Mottoni, B. 46
- Falzone, P. 107, 112, 266
- Faral, E. 211
- Federici, T. 281
- Fera, V. 121
- Ferre, V. 182
- Ferrer, Vincent 226
- Ferzoco, G.P. 202
- Figurelli, F. 93
- Filippo l'Ardito 212
- Fioravanti, G. 105
- Folena, G. 205
- Forcellini, E. 21
- Forcellini, T. 210
- Forti, F. 84
- Foster, K. 99,100
- Francesco d'Assisi 94, 199-200, 205, 215, 220
- Francesco da Buti 105
- Frasso, G. 120
- Freccero, J. 17, 286
- Gagliardi, I. 212, 226
- Gagliardi, M. 29, 219
- Gall Morel, P. 85
- Gallinaro, I. 138
- Gallo, F.A. 208
- Gardner, E.G. 123, 159, 237
- Gargan, L. 106
- Garin, E. 110
- Gazzini, M. 201
- Gentili, S. 106-107
- Gertrude 84
- Geyer, B. 114
- Ghisalberti, A. 100, 120, 124
- Giacomo da Pistoia 106
- Giamboni, Bono 102
- Giannantonio, P. 156, 159-160
- Gierke, O.61
- Gilbert, P. 263
- Gilson, E. 99, 223
- Gilson, S.A. 29, 102, 107, 111, 113, 118, 201, 266, 276
- Gindhart, M. 110
- Gioacchino da Fiore 16-17
- Gioannini, M. 81
- Giovanni Cassiano 146
- Giovanni Crisostomo, 16
- Giovanni del Virgilio 121, 237-240, 250
- Giovanni di Salisbury 186
- Giovanni Saraceno 38
- Giovanni Scoto Eriugena 289
- Giovannino da Mantova 119
- Girardo Patecchio 205
- Girardi, E.N. 159, 167
- Giulio Cesare 11
- Giunta, C. 202
- Glorieux, P. 110
- Goering, J. 225
- Goffredo di Trani 113
- González, J.R. 146
- Gorni, G. 283
- Grabmann, M. 109
- Graziano 111-112
- Grech, P. 184
- Gregorio di Nissa 181
- Gregorio Magno 112, 135, 145, 147, 162, 240-241
- Grimaldi, M. 124, 241

INDICE DEI NOMI

- Grosfillier, J. 131, 133
 Grossatesta, Roberto 47, 219, 225
 Gruppioni, G. 139
 Guérard, G. 262
 Guerra, M. 275
 Guglielmo di Auxerre 112
 Guglielmo di Conches 110
 Guglielmo di Saint-Thierry 244, 245, 249
 Guida, A. 121
 Guillaume de Lorris 257
 Guillaumin, J.-Y. 146
 Güntert, G. 100, 273, 284
 Guthmüller, B. 113, 261
 Guyot, B.G. 224
 Gy, P.M. 219, 223
- Hadot, P. 47
 Hagen, H. 237
 Harkins, F.T. 185
 Hawkins, P.S. 261, 281
 Hede, J. 157, 159
 Hedwig, K. 26, 29
 Heinimann, S. 210-211, 213-214
 Henderson, J. 208
 Hollander, J. 235
 Hollander, R. 100, 113, 121, 158-161,
 163, 176, 235, 243, 278, 287
 Honess, C.E. 59-60, 63, 69, 72, 77, 79,
 99, 118, 202, 241, 261, 278
 Hubbard, T.K. 239
 Humbrecht, T. D. 24, 52
- Iacopone da Todi 205, 280, 289-290
 Iannucci, A.A. 275
 Ibn 'Arabî 134
 Illich, I. 136
- Imbach, R. 103
 Indizio, G. 105
 Inglese, G. 282
 Isidoro di Siviglia 16-17, 111-112, 146
 Isnardi Parente, M. 181
 Ivo, frate (autore del *De charitate*) 93
- Jacoff, R. 275
 Jacomuzzi, A. 261
 Jauss, H.R. 207
 Jean de Meun 257-258
 Jeaneau, É. 263
 Jocqué, L. 126
 Johnson, I. 237
 Johnson, R. 146
- Kaeppli, Th. 225
 Kämmerlings, R. 127
 Kannerger, C. 219
 Kantorowitz, E.H. 62
 Keen, C. 70
 Kirchberger, C. 134
 Klein, R. 127
 Kleinhenz, C. 176
 Klitenic Wear, S. 52
 König-Pralong, C. 103
 Koterski, J.W. 106
 Kremer, K. 27, 38, 43, 47
 Kuhn, R. 155
 Kullmann, D. 221
 Kundert, U. 110
 Kunisch, H. 233
- Labande, E.R. 210
 Lacaïta, J.-P. 78
 Lanci, A. 206

INDICE DEI NOMI

- Lando di Pietro 81-83
 Landolfi, A. 122, 129
 Långfars, A. 206
 Lansing, R. 163, 236
 Lanutti, M.S. 206
 Latini, Brunetto 70-71, 102, 170
 Lattanzio 253
Laudario dei Battuti di Modena 222
Laudario di Firenze (della Compagnia di Santo Spirito) 208
Laudario di Santa Maria della Morte di Bologna 222
Laudario giustiniano 222
 Laurent de Bois 211
 Le Goff, J. 183
 Ledda, G. 42, 59, 86, 99, 139-140, 201, 204, 261-262, 266, 268-270, 275, 277-278, 280, 282-283, 286-287, 291
 Leinsle, U.G. 109
 Leonardi, C. 86, 205, 223, 289
 Leonardi, L. 227
 Leonardi, M. 205, 285
 Letta, C. 269
 Leurquin-Labie, A.F. 212
Liber de causis 20, 37, 40, 43-44, 55, 47, 49
Liber Scalae 106
 Liccaro, V. 128, 136
 Lilla, S. 27, 31, 36, 42, 46, 48, 52-53, 263
 Linguiti, A. 262
 Little, L.K. 145, 149
 Liuzzi, F. 208
 Liver, R. 206
 Logan, J. 144
 Lombardi, E. 101
 Lombardo, L. 110, 114, 217
 Longère, J. 219, 228
 Longman, T. 241
 Longo, N. 33
 Luard, R. 219
 Lucano 31
 Ludolfo di Sassonia 213
 Luisi, F. 222
 Lullo, Raimondo 202
 MacCormack, S. 237, 254
 Macrobio 146
 Maierù, A. 109
 Malato, E. 215, 269, 284
 Maldina, N. 59, 79, 90, 112, 125, 201, 203-204, 218, 225, 251
 Mancini, F. 84, 156, 280, 289-290
 Mandelbaum, A. 121
 Manni, P. 287
 Mantelli, F.A.C. 225
 Marabelli, C. 125
 Marchasson, Y. 219
 Marchesi, S. 101
 Marchetto da Padova 207
 Marcozzi, L. 139
 Marebon, J. 109
 Martinelli, B. 274
 Martinez, R.L. 114
 Marziano Capella 146
 Matilde di Hackenborn 84
 Matilde di Magdeburgo 84-85
 Maurice de Sully 227-228
 Mazzeo, J.A. 29, 159
 Mazzoni, F. 160
 Mazzotta, G. 60, 75, 100, 121, 185, 192
 Mazzotti, A. 266
 Mazzucchi, A. 102, 205, 210, 212, 214,

INDICE DEI NOMI

- 215, 283
 McEvoy, J. 29
 McGinn, B. 134, 202, 263
 McInerney, R. 152
 McLaughlin, M. 239
 Meerssaman, G.G. 221
 Mehtonen, P. 47
 Melisso 19
 Mellet, P. A. 282
 Menestò, E. 86
 Mengaldo, P.V. 88, 235
 Merlante, R. 286
 Mesirca, M. 113, 118
 Mésoniat, C. 119, 120, 123
 Michaud-Quantin, P. 227
 Milner, M. 129
 Minio-Paluello, L. 106-107
 Minnis, A.J. 110, 187, 238
 Mocan, M. 34, 100, 129-132, 201, 266, 272
 Moevs, C. 26, 29, 43-44, 46, 52-53, 100, 114, 268
 Moleta, V. 208, 211
 Monaci, E. 211
 Montemaggi, V. 100, 121, 193, 271, 281, 286
 Monteverde, P. 184
 Montorfano, T. 261
 Moretti, S. 81
 Morgan, A. 78
 Mortley, R. 263
 Mulchahey, M.M. 106
 Muresu, G. 155
 Mussato, Albertino 14, 119, 239

 Naldini, M. 184

 Nardi, B. 29, 43-44, 46, 53, 83, 89, 99-100, 103, 108, 266, 268
 Nasti, P. 99, 102, 107, 123, 124
 Neher, A. 263
 Nencioni, G. 95
 Nesti, F. 227
 Newhauser, R. 145, 156
 Newman, F.X. 159
 Niccolò da Prato 86
 Nicolas, J. 206
 Norden, E. 262
 Novati, F. 221

 O'Connell, D. 144
 O'Rourke, F. 27, 263
 Oedinger, F.W. 219
 Offergeld, P. 184
 Ohly, F. 135, 137
 Oldcorn, A. 160
 Oliger, L. 220
 Olivi, Pietro di Giovanni 107, 230
 Orazio 90, 281
 Ordiway, F. 164
 Origene 85
 Orlando, S. 205
 Orosio 17, 73
 Orvieto, P. 210
 Ossola, C. 288
 Ottaviani, D. 29
 Ottaviano Augusto, imperatore 73
 Otto, R. 263
 Ovidio 31, 275
 Ovitt, G., Jr. 184-185

 Padellaro De Angelis, R. 52
 Pagani, W. 264

INDICE DEI NOMI

- Palmén, R. 131
 Panella, E. 62
 Panofski, E. 135
 Paolo di Tarso (autore biblico) 29, 73-75,
 104, 149, 182, 199, 261, 276, 278
 Paolucci, H. 67
 Parches, M. 109
 Parmenide 19
 Parodi, E.G. 84, 205, 266
 Parodi, M. 159
 Pasquali, G. 96
 Pasquini, E. 122, 139
 Patecchio, Giraldo vedi Giraldo Patecchio
 Pecorini Cicogni, A. 230
 Pegis, R. 144
 Pegoretti, A. 99, 105, 112, 139
 Peirone, L. 159
 Pera, C. 36
 Peraldo, Guglielmo 112, 156
 Perotti, P.A. 206, 218
 Pertile, L. 75, 85-86, 100, 124, 239, 250,
 286
 Petrarca, Francesco 14, 119, 239
 Petrarca, Gherardo 119
 Petrie, J. 60, 63, 87
 Petrocchi, G. 105, 187, 235, 277
 Pfaltzer, N. 229
 Piazzoni, M. 128
 Picasso, G. 100, 124
 Pich, F. 59
 Picone, M. 100, 113, 118, 140, 193, 273-
 275, 279, 281, 284
 Pieretti, A. 191
 Pietro Comestore 111-112
 Pietro d'Andria 224
 Pietro delle Travi (Pietro de Trabibus) 107
 Pietro di Tarantasia 112-113
 Pietro Ispano 111
 Pietro Lombardo 108, 111-112, 147, 162,
 243
 Piron, S. 107
 Pirotta, A.M. 101
 Pitagora 17
 Platelle, H. 252
 Platone 13, 25, 57, 114, 262
 Plotino 43, 46-47
 Poirel, D. 125
 Poli, M. 290
 Pollack, T. 100
 Pollidori, V. 227
 Pozzi, G. 264, 289-290
 Prandi, S. 100, 287-288
 Priest, B. 235
 Prisciano 112
 Proclo 43
 Pucci, Antonio 210
 Puech, H.-P. 263
 Punzi, A. 122, 129

 Quacquarelli, A. 184
 Quaglio, A.E. 159

 Rabano Mauro 111-112, 184
 Raffi, A. 39
 Raimondi, E. 122, 279
 Rainini, M. 126
 Rayez, A. 125
 Reade, W. 157, 159
 Reggio, G. 235
 Reginaldo da Piperno 224
 Remigio de' Girolami 62, 64, 107, 212
 Rho, E. 206

INDICE DEI NOMI

- Rhodes, D.E. 214
 Riccardo di Middleton 112
 Riccardo di San Vittore 16-17, 33-34, 92-93, 112, 130-133, 135, 138, 159, 228, 272, 290
 Riccardo di Thetford 225
 Ricci, P.G. 104
 Richard de Morins 224
 Rigo, P. 197
 Rigoli, L. 212
 Ritter Santini, L. 137
 Rivers, K.A. 140
 Rizzardì, S. 139
 Roberto Grossatesta 26
 Robertson, D.W. Jr. 146
 Robson, C.A. 227-228
 Roest, B. 106, 204, 226
Roman de la Rose 177
 Ronconi, G. 119
 Roques, R. 36, 263
 Rosemann, P. 109
 Ross, C. 160
 Rossi, L. 193
 Rossini, M. 266
 Ruh, K. 134, 205, 264
 Rusconi, R. 221
 Russell, J.B. 288
 Russo, E. 106
 Ryken, L. 241
- Sabatini, F. 224
 Sabellio 19
 Sacchetti, Franco 201
 Saffrey, H.D. 43
 Salimbene de Adam 232-233
 Salomone (autore biblico) 16, 18, 20, 84, 110-111, 123
Salterio di Longchamp 213-214
 Salutati, C. 14
 Sanchez, A. 183
 Sandal, E. 38, 263
 Sannelli, M. 184
 Sanson, M. 34
 Santagata, M. 202
 Santi, A. 159
 Santi, F. 130, 252
 Santini, C. 287
 Sarteschi, S. 100
 Saunders, T. 240
 Savona, E. 264
 Sbacchi, D. 39, 100, 263
 Scafoglio, G. 113
 Scaglione, A. 106, 156
 Scalia, G. 232
 Scarcia, R. 237
 Scazzoso, P. 36, 38, 263
 Schabel, C.D. 110
 Scherillo, E. 84
 Schleyer, D. 211
 Schmitt, J.Cl. 219
 Schnapp, J.T. 60, 275
 Schneyer, J.B. 226
 Schönberger, R. 109
 Schulze Belli, P. 85
 Scott, J.A. 103, 159, 236
 Segre, C. 265
 Sennett, R. 183
 Senocak, N. 106
 Seriacopi, M. 214
 Serravalle, Giovanni 104-105
 Servasanto da Faenza 223, 225
 Serventi, S. 222

INDICE DEI NOMI

- Servio 237
 Seung (Swing) T.K. 157, 159
 Shaw, P. 257
 Sicard, P. 125-126, 135
 Siedler, D. 101
 Sigieri di Brabante 16-17, 111
 Simonetti, A. 231
 Singleton, C.S. 101, 143-145, 287, 289
 Siraisi, N. 106
 Solignac, A. 125
 Solvi, D. 205
 Sorbelli, A. 106
 Southern, R. 109
 Speer, A. 127
 Spiazzi, R. 61
 Spiazzi, R.M. 101, 224
 Spieralska, B. 228
 Spinosa, G. 127
 Stabile, G. 28
 Stahl, W.H. 146
 Stefanelli, R. 159
 Stefanello, P. 260
 Stefano di Langton 112
 Stephany, W.A. 198, 235
 Sterk, A. 183
 Stoichita, V. 129
 Stoppelli, P. 177, 284
 Suitner, F. 223
- Tagliapietra, A. 262
 Tarulli, V. 184
 Tavoni, M. 105, 269
 Tenneroni, A. 210
 Tertulliano 211
 Thilo, G. 237
 Thompson, A. 209, 221, 233
- Tobler, A. 205
 Tommaseo, N. 247
 Tommaso d'Aquino 12, 15-17, 20-21, 23-27, 29, 32, 36-37, 39-43, 47, 52-53, 57, 61, 65, 89, 101, 104, 108, 110-112, 120-121, 148, 168, 179, 196, 220, 224, 243, 289
 Tommaso di Cantimpré 252
 Tonelli, N. 139
 Took, J. 60
 Torrell, J.-P. 224
 Travaglia, P. 48
 Treherne, M. 59-60, 99-100, 118, 121, 193, 202, 279
 Triolo, A. 160
 Troiano, A. 222
 Trottmann, C. 120
 Trypanis, C.A. 157
 Turchi, F. 219
 Turelli, F. 144
 Turner, D. 263
- Ugo di San Caro 112
 Ugo di San Vittore 16-17, 108, 111, 125, 128-130, 135-138, 146, 148, 181, 184-185, 200, 229
 Umiltà da Faenza 230-231
- Valli, L. 159
 Van Engen, J. 109, 183
 Vanelli Coralli, R. 33
 Vanni Rovighi, S. 104, 114
 Vannini, M. 134
 Varela-Portas de Orduña, J. 159
 Varrone 11, 14, 19
 Vasoli, C. 99

INDICE DEI NOMI

- Vecchi, G. 208
Vecchio, S. 127,145, 168, 179, 222-223,
225
Venanzio Fortunato 288
Vermigli, F. 264
Vildera, A. 232
Villa, C. 239, 284
Villani, Giovanni 105
Viller, M. 125, 243
Vincent, C. 221
Virgilio 31, 237, 239-240, 247-248, 250,
253, 257, 259
Vittorino, Mario 47
Vivaldi, F. 201
Vollmann-Profe, G. 85
Volpi, M. 215
von Ivánka, E. 262
- Webb, H. 201
Weidenhiller, E. 205
Weijers, O. 109-110
Weinrich, H. 124, 140
Wenzel, S. 145, 155-156, 162-163
Whitney, E. 184
Wicksteed, P.E. 237
Wilhoit, J.C. 241
Williams, P. 102
Wilson, B. 208
Woodhouse, J.R. 69
- Yates, F. 138, 140
Yocum, D.S. 144
- Zaccaria, V. 119
Zambon, F. 276
Zanini, F. 282-283, 287

Volumi pubblicati nei
«QUADERNI DELLA SEZIONE STUDI E RICERCHE»
del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna

- I. Dante e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 29 novembre 2003, a cura di Giancarlo Breschi, 2004, pp. 108
- II. L'idea e l'immagine dell'universo nell'opera di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 12 novembre 2005, 2008, pp. 108
- III. La poesia della natura nella *Divina Commedia*. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 10 novembre 2007, a cura di Giuseppe Ledda, 2009, pp. 176
- IV. La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di Giuseppe Ledda, 2011, pp. 256
- V. Preghiera e liturgia nella *Commedia*. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 12 novembre 2011, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 240.
- VI. Le teologie di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 9 novembre 2013, a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015, pp. 312.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2015
dalla Litografia SAB - Budrio (BO)

