

l. letteratura italiana
libro aperto

Avvertenza

La presente opera, dal titolo “Il testo e il problema: *La Divina Commedia*”, fa parte del progetto *Libro Aperto*, il primo manuale scolastico di letteratura italiana realizzato e distribuito su Internet, in corso di pubblicazione sul sito di Scuola OnLine (<http://www.pubblicascuola.it>).

L'opera, oltre a una breve introduzione, contiene una serie di approfondimenti sul poema dantesco, identificati dal simbolo ¶ e dalla sigla **DIV** e numerati da 1 a 14. Alcuni approfondimenti, strettamente connessi tra loro per il tema trattato, sono identificati dallo stesso numero e distinti da una lettera (esempio: ¶ **DIV1a**, ¶ **DIV1b**, ¶ **DIV1c**). In tutto, l'opera contiene 21 approfondimenti.

Ciascun approfondimento contiene uno o più brani del poema, corredati da note e seguiti da una trattazione articolata in due sezioni, denominate rispettivamente **Il testo** e **Il problema**.

Nelle note e nelle analisi sono presenti rimandi ad altre opere facenti parte di *Libro Aperto*.

I richiami che suggeriscono la semplice consultazione del testo letterario sono contrassegnati da un simbolo come [ **A1**].

I richiami che suggeriscono, oltre alla consultazione del testo, anche quella delle note e delle analisi sono contrassegnati da un simbolo come [ **A1**].

Alcune parti del testo sono in colore verde. L'uso del colore non ha funzione decorativa, ma è stato studiato per migliorare la leggibilità del testo. In caso di stampa in bianco e nero o di distribuzione in fotocopia, tali parti risulteranno stampate in grigio e saranno quindi distinguibili da quelle stampate in nero.

Per le note a piè di pagina si sono adottati i seguenti criteri:

- la parafrasi del testo è *in corsivo*;
- eventuali parole difficili sono trascritte, immediatamente dopo la loro spiegazione, in **grassetto sottolineato**.
- le altre parti della nota (commenti, approfondimenti ecc.) sono in tondo.

I margini delle pagine pari sono diversi da quelli delle pagine dispari; ciò rende possibile la stampa fronte-retro (nonché la rilegatura) dei fascicoli.

Poiché il cantiere di Scuola OnLine è sempre aperto, saranno pubblicati frequenti aggiornamenti dell'opera. Per esserne informati, vi consigliamo di iscrivervi alla newsletter di Scuola OnLine spedendo un messaggio all'indirizzo info@pubblicascuola.it.

Il lavoro fin qui svolto, ovviamente, presenta notevoli margini di miglioramento. Saremmo grati ai colleghi se volessero esaminare con attenzione critica queste pagine e farci pervenire le loro osservazioni o le loro offerte di collaborazione.

I testi di quest'opera sono rilasciati sotto licenza *Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-Condividi allo stesso modo* (per maggiori informazioni consultare il sito www.creativecommons.it).

Il progetto grafico, il logo *Scuola OnLine* e il logo *Letteratura Italiana-Libro Aperto* sono protetti dal diritto d'autore e dalle leggi sulla tutela del marchio e non possono essere utilizzati.

DIV Il testo e il problema – LA DIVINA COMMEDIA

1. Premessa

È opportuno chiarire, introducendo la presente sezione dedicata alla *Commedia*, gli obiettivi che ci siamo proposti. Può sorgere infatti, a prima vista, l'impressione che sia voluta suggerire – assecondando una voga degli ultimi tempi – la sostituzione della tradizionale lettura del poema dantesco, articolata lungo tre anni, con una serie di percorsi, più o meno trasversali, che comportino magari una maggiore compattezza della trattazione e consentano quindi, in sostanza, di comprimere Dante in un tempo scolastico assai più breve; a tutto vantaggio del programma, che potrà così correre più in fretta verso tempi a noi vicini.

Pur rispettando chi compie queste scelte, intendiamo chiarire che la nostra intenzione è ben altra. La sezione che qui presentiamo intende *approfondire* – e si guarda bene dal voler *sostituire* – la lettura tradizionale del poema dantesco. Siamo e restiamo convinti che l'approccio a un'opera narrativa, e specialmente a un'opera di questa grandezza, vada affidato in primo luogo al gusto della narrazione; e non si può gustare la narrazione senza la lettura diretta dell'opera da compiere con il supporto dell'insegnante (e sia pure con tutti i tagli necessari) secondo l'ordine che l'opera richiede. D'altra parte, basta scorrere i testi di questa sezione per rendersi conto che la nostra intenzione non è stata quella di fornire ai lettori un liofilizzato del poema. Non si troveranno episodi come quello di Pier delle Vigne o del Conte Ugolino, che pure difficilmente potrebbero mancare anche nel più sintetico approccio all'opera di Dante. Si troveranno invece – accanto a brani che fanno da sempre parte della memoria di ogni lettore di Dante – altri passi, più o meno ardui, solitamente destinati a restar fuori dai programmi scolastici.

È nostra convinzione dunque che lo studio tradizionale della *Commedia* non vada abbandonato, e che esso vada condotto su qualcuno degli eccellenti commenti in commercio (meglio se in edizione integrale). Ma pensiamo anche che l'esigenza di comprendere singoli aspetti della *Commedia* possa suggerire all'insegnante, di caso in caso, dei percorsi trasversali di supporto, che magari anticipino la conoscenza di brani destinati ad esser letti negli anni successivi, ovvero recuperino brani studiati negli anni precedenti, o infine inseriscano brani, magari brevi, solitamente esclusi dai programmi scolastici. La sezione che qui presentiamo contiene, dunque, una serie di percorsi costruiti per essere utilizzati in questo modo. Prendiamo, a titolo di esempio, il primo di essi: se il docente deciderà di approfondire teoricamente il problema dell'allegoria dantesca, avrà a disposizione un percorso che ne illustri le forme con esempi tratti da tutte e tre le cantiche (e che contenga i necessari riferimenti all'*Epistola a Cangrande*). Un percorso così strutturato potrebbe essere proposto in qualunque dei tre anni di corso in cui si affronta la *Commedia*; questa sezione mette infatti a disposizione i materiali necessari per anticipare letture solitamente programmate negli anni successivi, o per recuperare testi già letti in precedenza.

Del resto, la tradizionale e raccomandabile lettura della *Commedia* negli ultimi tre anni di scuola superiore può determinare sfasature e problemi nella comprensione di opere di autori successivi a Dante. Si prenda il caso della canzone alla Vergine con cui si chiude il *Canzoniere* petrarchesco: una canzone che presuppone la conoscenza almeno parziale dell'ultimo canto del *Paradiso*, che però è destinato ad essere affrontato alla fine dell'ultimo anno. È anche pensando a esigenze come questa – esigenze, del resto, da noi riscontrate concretamente nella pratica didattica – che abbiamo ritenuto opportuno isolare, in un apposito approfondimento, i versi iniziali dell'ultimo canto del *Paradiso*; ed è con intenti analoghi che abbiamo trattato il tema della fortuna, costruendo un percorso che, a partire da Dante, ne segua gli sviluppi – sommariamente, s'intende – attraverso Boccaccio, Alberti, Machiavelli, Ariosto.

Una serie di approfondimenti aperta, e programmaticamente disponibile anche per un uso rapsodico; una serie di approfondimenti complementare e non sostitutiva rispetto allo studio tradizionale. Essendo questo l'obiettivo che ci siamo prefissi, i percorsi che abbiamo costruito sono mirati e, proprio per questo, volutamente parziali. Non abbiamo proceduto in nessun caso a un'analisi dei testi con pretese di esaustività; abbiamo presentato di norma, nella parafrasi, solo l'interpretazione ritenuta più probabile (ma lo studente deve

essere avvertito che la parafrasi di un singolo verso costituisce spesso oggetto di discussione ancora aperta); abbiamo affrontato, tra i molti problemi critici implicati dai testi in esame, solo quelli funzionali al nostro percorso didattico. Se i nostri giovani lettori trarranno profitto dal nostro tentativo di dire qualcosa (dopo aver rinunciato in partenza alla pretesa di dire tutto); se comprenderanno che rimane sempre, oltre il loro studio scolastico, un'infinità di cose da dire e di problemi da affrontare: allora, forse, potremo pensare di aver raggiunto il nostro obiettivo.

2. La struttura della sezione

Gli approfondimenti di questa sezione sono strutturati in tre parti:

- la prima contiene uno o più brani della *Commedia*, corredati da note;
- la seconda (**il Testo**) consiste in una trattazione finalizzata a chiarire il significato del brano o dei brani in questione;
- la terza (**il Problema**) sviluppa il discorso sotto forma di approfondimento critico o storico-culturale, cercando di dare l'idea della complessità dei problemi suscitati dalla lettura di Dante.

3. I temi trattati

Forniamo, di seguito, un breve indice ragionato degli approfondimenti contenuti in questa sezione.

• Allegoria e figura [**il DIV1a – il DIV1b – il DIV1c**]

Attraverso tre approfondimenti, relativi alle tre diverse cantiche, si definiscono le caratteristiche dell'allegoria in Dante, distinguendo tra “allegoria dei poeti” e “allegoria dei teologi” ed esaminando il concetto di “interpretazione figurale”. L'insieme dei tre approfondimenti mira a consentire agli studenti un approccio con alcuni fondamentali studi critici del Novecento, quali quelli condotti da Erich Auerbach e da Charles Singleton.

• Classicismo e cristianesimo [**il DIV2a – il DIV2b**]

I due approfondimenti hanno come oggetto il peculiare recupero dell'antichità classica compiuto nella *Commedia*: un procedimento la cui conoscenza appare fondamentale per l'inquadramento storico-culturale del Medioevo. Il primo dei due approfondimenti, incentrato sul sincretismo medievale, accenna anche, sia pur da un'ottica necessariamente ristretta, agli sviluppi del classicismo fino a Tasso. Il secondo, relativo all'episodio di Stazio, può prestarsi anche a percorsi interdisciplinari quando si affronta, in Latino, lo studio delle *Ecloghe* di Virgilio.

• Il tema della fortuna [**il DIV3**]

Partendo dalla rappresentazione dantesca della fortuna come ministra della provvidenza (*Inferno*, VII), si richiamano altri passi della *Commedia* in cui è trattato lo stesso tema e si accenna al diverso significato che il termine “fortuna” ha assunto nel tempo (risalendo indietro fino all'antichità classica, e procedendo in avanti fino al Rinascimento).

• Un processo allo Stilnovo [**il DIV4**]

A partire dal canto V dell'*Inferno*, quest'approfondimento esemplifica un capitolo di storia della critica dantesca, esaminando le interpretazioni di De Sanctis e di Croce e mettendole a confronto con le più recenti acquisizioni circa il rapporto tra “struttura” e “poesia” nel poema dantesco.

• Dante e l'averroismo [**il DIV5**]

Anche quest'approfondimento ha come oggetto un capitolo, stavolta recente, della storia della critica dantesca: il canto di Ulisse e altri brani tematicamente connessi di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* vengono riletti alla luce degli studi di Maria Corti sui rapporti tra Dante e la cultura dell'aristotelismo radicale (o averroismo).

- **Ragione, fede e salvezza [¶ DIV6a – DIV6b]**

Al centro di questi due approfondimenti sono il problema del destino dei pagani, i percorsi imperscrutabili della Grazia, la vicenda di Manfredi e i problemi connessi alla nascita (avvenuta nel XIII secolo) della dottrina del Purgatorio.

- **Predestinazione, libero arbitrio, profezia [¶ DIV7]**

La trattazione si incentra sulla prima parte del canto XVII del Paradiso. Si ripercorrono, a partire dalle parole di Cacciaguida sull'esilio di Dante, le diverse profezie *post eventum* contenute nel poema e si esamina la funzione della profezia come espediente narrativo fondamentale per la *Commedia*.

- **Un poema ispirato da Dio [¶ DIV8]**

Il tema della profezia, in questo approfondimento, non viene più letto come semplice espediente narrativo, ma è collegato alle convinzioni di Dante circa un'autentica ispirazione divina della propria opera.

- **Contro la Chiesa corrotta [¶ DIV9a – DIV9b]**

Dalle invettive pronunciate nell'*Inferno* e nel *Paradiso* alla rilettura dantesca dell'*Apocalisse*, i due approfondimenti si incentrano sulla critica di Dante contro le degenerazioni del papato e sull'alta funzione morale che egli attribuisce alla propria implacabile denuncia.

- **Cristo, Francesco e Povertà [¶ DIV10]**

Il canto XI del *Paradiso* viene letto, in questo approfondimento, con particolare riguardo all'identificazione che Dante compie, nel delineare la figura di Francesco, tra la Chiesa delle origini e la Povertà, entrambe designate come spose di Cristo.

- **Nomina e res [¶ DIV11]**

Attraverso la figura di san Domenico (*Paradiso*, XII), si esemplifica in questo approfondimento la convinzione medievale circa l'esistenza di un rapporto profondo tra i nomi e l'essenza che essi designano (*nomina sunt consequentia rerum*).

- **La decadenza dell'Impero [¶ DIV12]**

Quest'approfondimento affronta uno dei temi politici centrali della *Commedia*, soffermandosi sui sestanti di *Purgatorio* e *Paradiso*, ma estendendo l'analisi ad altri passi del poema meno frequentemente inseriti nei programmi scolastici.

- **Beatitudine, felicità e giustizia [¶ DIV13]**

Tramite le figure di Piccarda e di Giustiniano, si affronta il problema della felicità delle anime del Paradiso: una felicità che non è uguale per tutte, poiché esistono diversi gradi di beatitudine; e che pure ogni anima sente come perfetta, riconoscendola giusta e adeguata ai propri meriti.

- **La preghiera alla Vergine [¶ DIV14a]**

La parte iniziale dell'ultimo canto del *Paradiso* viene analizzata in modo da evidenziarne il significato nell'ottica complessiva del poema dantesco. Si istituisce poi un confronto con la diversa trattazione che, dello stesso tema, farà Petrarca nel *Canzoniere*, cercando di scorgere in questo secondo testo i segni di un passaggio di civiltà.

- **La visione di Dio [¶ DIV14b]**

Attraverso la lettura delle ultime pagine del *Paradiso*, quest'approfondimento intende riflettere sulle potenzialità del linguaggio poetico e sul modo in cui Dante si avventura nella rappresentazione dell'ineffabile, realizzando una delle più ardite imprese mai tentate dall'arte.

DIV 1A • Allegoria e figura – Nella selva del peccato

[Inferno, canto I]

Il primo canto dell'*Inferno* costituisce il proemio dell'intero poema. Dante-personaggio, all'età di trentacinque anni, si smarrisce in una «selva oscura» e cerca di uscirne scalando un colle illuminato dal sole. L'ascesa risulta impossibile perché egli viene ostacolato da tre fiere: una lonza, un leone e una lupa. Dante è dunque soccorso dall'anima del poeta latino Virgilio, che gli indica il difficile cammino che dovrà compiere per salvarsi: si tratta di un percorso che, attraverso Inferno, Purgatorio e Paradiso, condurrà il poeta fino alla visione di Dio. Delle tre fiere che ostacolano il cammino di Dante, la più temibile è la lupa. Virgilio afferma che il mondo potrà esserne liberato solo grazie alla venuta di un «veltro» (un cane da caccia), in grado di rispingerla all'Inferno. Si tratta di una oscura profezia, il cui avverarsi è collocato in un incerto futuro. Per Dante-personaggio non rimane che affrontare il viaggio lungo i tre regni oltremondani. Virgilio gli farà da guida fino al Purgatorio; da allora in poi, all'antico poeta pagano – cui non può essere concessa l'entrata nel regno di Dio – subentrerà Beatrice.

¹ **Nel mezzo... vita:** *A quell'età che coincide con la metà della vita umana.* La durata media della vita umana veniva fissata dai medievali in settant'anni. Lo stesso Dante, nel *Convivio* (IV, XXIII, 6-10) scrive: «Tutte le terrene vite [...] convengo essere quasi ad imagine d'arco assimiglianti [...]. Lo punto sommo di questo arco [...] ne li più io credo tra il trentesimo e quarantesimo anno e [...] ne li perfettamente naturati [...] nel trentacinquesimo anno». È proprio nel punto più alto dell'arco (che rappresenta, al tempo stesso, la metà esatta del cammino e la piena maturità) che si colloca l'azione del poema. Essendo Dante nato nel 1265, il viaggio si svolge dunque nel 1300, ed inizia esattamente nel venerdì santo di quell'anno (durante il quale papa Bonifacio VIII aveva proclamato il primo Giubileo).

² **mi ritrovai... smarrita:** *mi ritrovai in mezzo a (per) una foresta tenebrosa (selva oscura; indica allegoricamente il peccato) poiché la strada diritta (diritta via; quella che conduce alla virtù) era <temporaneamente> perduta (il participio smarrita implica la possibilità di un successivo ritrovamento).* Nella prima terzina Dante si presenta come personaggio, indicando le coordinate temporali dello straordinario viaggio di cui è stato protagonista. Ma, pur raccontando una vicenda eccezionale e individuale (come indica il pronome personale «mi» del v. 2), il poeta fa anche capire che la sua storia riguarda l'intera umanità (come indica, al v. 1, l'aggettivo possessivo al plurale: «nostra vita»).

³ **Ahi quanto... paura:** *Ahimé, quanto è*

Nel mezzo del cammin di nostra vita¹
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita². 3

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura³! 6

Tant'è amara che poco è più morte⁴;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte⁵. 9

Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai⁶. 12

difficile (cosa dura) da descrivere (a dir) come era fatta (qual era) questa (esta, dal lat. ista) selva inospitale (selvaggia; l'aggettivo forma figura etimologica con il sostantivo «selva»), intricata (aspra) e impenetrabile (forte; i tre aggettivi sono legati da polisindeto), <tanto> che, solo a pensarci (nel pensier), fa nascere di nuovo (rinova) la paura! Nella seconda terzina Dante si presenta come poeta e avverte il lettore della difficoltà di ricordare e narrare la sua straordinaria esperienza. Nel v. 4 il verbo al presente, «è», si riferisce al tempo in cui Dante poeta scrive, mentre l'imperfetto «era» si riferisce al tempo in cui Dante personaggio ha intrapreso il suo viaggio).

⁴ **Tant'è amara... morte:** *<La selva> è tanto atroce (amara) che la morte lo è*

poco di più. Il verso si intende meglio tenendo presente il significato allegorico della selva: il peccato è così atroce che la dannazione (che è la «morte» dell'anima) è solo di poco peggiore.

⁵ **Ma per trattar... scorte:** *Ma, per parlare (trattar) del bene che io trovai lì (vi), dirò delle altre cose che ho visto lì (ch'i' v'ho scorte).* Il «bene» trovato da Dante è probabilmente Virgilio, che appare in questo stesso canto (vv. 61 e sgg.) e gli farà da guida lungo l'Inferno e il Purgatorio. Le «altre cose» sono invece il colle illuminato dal sole, che Dante cercherà di scalare (vv. 13-30), e le tre fiere che Dante vede prima di incontrare Virgilio (vv. 31-60).

⁶ **Io non so ben ridir... abbandonai:** *Io non so raccontare (ridir) esattamente*

Ma poi ch'ì' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto, 15

guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle⁷. 18

Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'ì' passai con tanta pieta⁸. 21

E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva
si volge a l'acqua perigliosa e guata, 24

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva⁹. 27

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso¹⁰. 30

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta; 33

e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'ì' fui per ritornar più volte vòlto¹¹. 36

(ben) in che modo entrai nella selva, tanto ero ottenebrato dal sonno (**pien di sonno**: allegoricamente il sonno indica la condizione dell'anima accecata dal peccato e dimentica della ragione) in quel momento (**a quel punto**) in cui (**che**) abbandonai la via veritiera (**verace**: la via della virtù, la «diritta via»). Si può cogliere, in questa terzina, il distacco psicologico tra la condizione di Dante personaggio, che al momento in cui comincia l'azione è ottenebrato dal sonno, e quella di Dante poeta, che racconta il viaggio essendo ben consapevole del suo errore passato.

⁷ **Ma quando... calle**: Ma quando io fui arrivato (**giunto**) ai piedi di un colle, là dove terminava quella selva (**valle**: il termine richiama l'evangelica «valle di lacrime») che mi aveva trafitto (**compunto**) il cuore con la paura, guardai in alto,

e vidi le parti più alte del colle (**le sue spalle**) già rivestite dai raggi del pianeta che conduce (**mena**) nella giusta direzione (**dritto**) chiunque (**altrui**) lungo qualsiasi cammino (**per ogne calle**). Quest'ultima perifrasi indica il Sole che, secondo il sistema tolemaico accettato dai medievali, era il quarto dei pianeti che ruotavano intorno alla Terra. Il Sole è allegoria di Dio che, con la sua luce, mostra a tutti il cammino «dritto» verso la salvezza (lo stesso Dante, in *Convivio* III, 12, dice che «nullo sensibile in tutto 'l mondo è più degno di farsi esempio di Dio, che 'l sole»). Il colle illuminato dal Sole, che si contrappone alla selva del peccato, rappresenta la vita virtuosa illuminata dalla Grazia di Dio.

⁸ **Allor... pieta**: Allora fu un po' placata (**queta**) la paura, che nel fondo del cuore (**lago del cor**: è la cavità nella quale,

secondo la medicina medievale, affluivano gli spiriti vitali; tale cavità viene metaforicamente indicata come «lago» perché è piena di sangue) mi aveva tormentato (**m'era durata**) <per> tutta la notte che io passai con tanta angoscia (**pieta**; il termine, attestato in Dante anche nella forma «pietà», aveva per i medievali significato diverso dall'attuale).

⁹ **E come quei... persona viva**: le due terzine contengono la prima similitudine del poema, in cui lo stato d'animo di Dante personaggio è accostato a quello di un naufrago appena scampato alle onde. *E come colui che con respiro affannoso (lena affannata), approdando alla riva dopo essere scampato al mare aperto (pelago), si rivolge verso l'acqua tempestosa (perigliosa) e guarda fisso (guata), allo stesso modo (così) il mio animo, che provava ancora il desiderio di fuggire (che ancor fuggiva) si volse indietro a riguardare il passaggio (passo: indica il confine tra la selva e le pendici del colle) che nessuna persona viva ha mai attraversato (lasciò; nella parafrasi, abbiamo considerato «persona viva» come soggetto e «che», riferito a «passo» come complemento oggetto). Il significato allegorico di quest'ultimo verso è che a nessuno è consentito passare direttamente e con facilità dal peccato (selva) alla salvezza (colle); e infatti questa ascesa immediata risulterà per Dante impossibile. Il brano però è di interpretazione discussa. Sapegno, ad esempio, legge il relativo «che» come soggetto, intendendo l'espressione come il passaggio che non ha mai lasciato sopravvivere nessuno. Allegoricamente, il brano significherebbe in tal caso che «l'abitudine al peccato conduce alla dannazione ogni anima».*

¹⁰ **Poi ch'èi posato... più basso**: Dopo che ebbi (**èi**) riposato un po' il corpo stanco (**lasso**), ripresi il cammino (**via**) per il pendio (**piaggia**, dal latino medievale *plagia*) deserto, in modo tale (**sì**) che il piede fermo stava sempre più in basso (rispetto a quello che si muoveva). Anche questo passo ha suscitato numerose e discordanti interpretazioni allegoriche. In senso letterale, il v. 30 indica probabilmente il procedere incerto e faticoso di Dante, proprio di colui che sta scalando un pendio.

¹¹ **Ed ecco... vòlto**: Ed ecco, quasi all'inizio (**cominciar**) della ripida salita (**erta**) una lonza (è un animale di incerta identificazione; il termine, che proviene dal francese antico *lonce*, indica la lince;

ma potrebbe trattarsi anche di una pante-
ra o di un ghepardo) *agile* (**leggera**) e
molto veloce (**presta**), *che era ricoperta*
di pelo chiazzato (**maculato**); *ed <essa>*
rimaneva dinanzi al mio viso senza
andarsene (**non mi si partia dinanzi al**
volto), *anzi ostacolava talmente il mio*
cammino, che io fui più volte tentato
(vòlto) di ritornare indietro. «Volto» del
v. 34 fa rima equivoca con «vòlto» del v.
36 (le due parole hanno la stessa grafia,
ma significato differente), e quest'ultimo
verbo forma paronomasia con il sostantivo
«volte». La lonza è il primo degli ani-
mali allegorici che ostacolano l'ascesa di
Dante. Secondo l'interpretazione più dif-
fusa essa rappresenta il peccato della lus-
suria, che impedisce all'uomo l'ascesa
verso il cielo.

12 **Temp'era... cose belle:** *L'ora era*
(Temp'era) prossima all'alba (dal prin-
cipio del mattino; il complemento di
tempo retto dalla preposizione "da" non
è raro in Dante) *e il sole sorgeva (mon-*
tava 'n sù) in quella stessa costellazione
(con quelle stelle: si tratta della costella-
zione dell'Ariete) *con cui si trovava con-*
giunto quando Dio (l'amor divino) fece
muovere per la prima volta (mosse di
prima) le stelle (quelle cose belle, peri-
frasi). Si riteneva che il mondo fosse
stato creato nell'equinozio di primavera;
la perifrasi dei vv. 38-40 significa dunque
che, quando Dante iniziò il suo viaggio,
si era nella stagione di primavera, la stes-
sa in cui Dio aveva creato il mondo.

13 **sì che... d'un leone:** *sicchè l'ora*
<propizia> del giorno (tempo) e la
dolce stagione <di primavera> erano
per me (m'era) motivo (cagione) di spe-
ranza (di bene sperar) riguardo a (di)
quella fiera dalla (a la: costruzione del
complemento di qualità che ricalca la
forma francese à la) pelle variopinta
(gaetta, dal provenzale caiet); ma non
tanto (ma non sì) che la visione (vista)
che m'apparve di un leone non mi met-
tesse paura. Il leone rappresenta allegori-
camente, secondo l'interpretazione più
diffusa, il peccato della superbia.

14 **Questi pareo... tremesse:** *Sembrava*
che questi (il leone) venisse verso di
(contra) me con la testa alta e con fame
minacciosa (rabbiosa), in modo tale che
sembrava che l'aria ne tremasse. Le
parole «venisse» (v. 48) e «tremesse» (v.
48) formano rima siciliana. La forma
«tremesse» è modellata sul verbo latino
tremere.

15 **Ed una lupa... dell'altezza:** *Ed una*

Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino 39

mosse di prima quelle cose belle¹²;
sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle 42

l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone¹³. 45

Questi pareo che contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareo che l'aere ne tremesse¹⁴. 48

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame, 51

questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscita di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza¹⁵. 54

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista¹⁶; 57

tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace¹⁷. 60

lupa che, con il suo corpo magro (ne la
sua magrezza) sembrava gravata
(carca) di ogni sorta di bramosia (di
tutte brame), e <che> fece già vivere
molti popoli (molte genti) in miseria
(grame: quest'inciso si spiega pensando
al fatto che la lupa rappresenta allegori-
camente l'avarizia, che induce ad accu-
mulare ricchezze impoverendo il pross-
imo), proprio essa (questa, pleonastico)
mi diede (porse) una tale oppressione
(tanto di gravezza), con la paura che
scaturiva dal suo aspetto (vista), che io
perdevo la speranza di <conquistare> la
cima del colle (l'altezza). L'incontro con
la terza fiera, la più terribile, convince
definitivamente Dante dell'impossibilità
di passare direttamente dalla selva del
peccato alla vetta della salvezza.

16 **E qual è quei... attrista:** *E come*

colui che con tutte le sue forze (volentie-
ri) accumula ricchezze (acquista), e
giugne il momento che lo costringe a per-
dere <tutto>, <momento> in cui (che,
relativo riferito a «tempo») piange e si
rattrista in ogni suo pensiero... Questa
terzina – che descrive un uomo avido di
ricchezze o, secondo alcuni, un giocatore
– contiene il secondo termine di paragone
di una similitudine che descrive lo stato
d'animo di Dante il quale, dopo essersi
illuso di aver quasi conquistato la salvez-
za, se la vede invece sfuggire. Il primo
termine di paragone è contenuto nella ter-
zina successiva.

17 **tal mi fece... tace:** *simile a costui (tal)*
mi rese (fece) la bestia insaziabile (senza
pace) la quale, venendomi incontro, mi
sospingeva (ripigneva) a poco a poco dove
il sole non si vede (tace: si tratta di una sine-

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio pareo fioco¹⁸. 63

Quando vidi costui nel gran deserto,
«Miserere di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!»¹⁹. 66

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria ambedui²⁰. 69

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi²¹,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi²². 72

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Iliòn fu combusto²³. 75

Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il diletto monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?²⁴». 78

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos'io lui con vergognosa fronte. 81

«O de li altri poeti onore e lume
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume. 84

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi

stesia, in quanto una sensazione visiva, il buio, viene rappresentata metaforicamente da una sensazione uditiva, il silenzio). È il primo termine di paragone della similitudine contenuta nelle precedente terzina.

¹⁸ **Mentre ch'i'... pareo fioco:** *Mentre io cadevo rovinosamente verso il fondo della valle (in basso loco), dinanzi agli occhi mi apparve (mi si fu offerto) colui che, a causa del lungo silenzio, sembrava quasi muto (fioco).* La terzina si comprende meglio tenendo presente che il personaggio che viene ora presentato, Virgilio, rappresenta allegoricamente la ragione. Quest'ultima appariva affievolita «per lungo silenzio», cioè perché Dante, smarrito nel peccato, ne aveva

perduto l'uso.

¹⁹ **Quando vidi... omo certo:** *Quando vidi costui in quel vasto luogo solitario, gridai a lui: «Abbi pietà (Miserere; è l'imperativo del verbo latino misereor, usato nella liturgia ecclesiastica) di me, chiunque (qual che) tu sia, <tanto se sei> un'anima (ombra), quanto se sei un uomo in carne ed ossa (omo certo)».*

²⁰ **Rispuosemi... ambedui:** *Mi rispose: «Non <sono un> uomo <vivo>, fui uomo <vivo> in passato (già), e i miei genitori (parenti, latinismo) furono dell'Italia settentrionale (lombardi), entrambi (ambedui) mantovani per luogo di nascita (patria)».*

²¹ **Nacqui sub Iulio... fosse tardi:** *«Nacqui al tempo di Giulio Cesare, anche se in epoca troppo avanzata». Virgilio era nato nel 70 a.C. e aveva 26 anni quando, nel 44, Giulio Cesare fu ucciso. Trascorse dunque sotto Cesare soltanto la sua giovinezza, senza scrivere, sotto il suo governo, nessuna delle opere che lo avrebbero reso famoso.*

²² **e vissi a Roma... bugiardi:** *«e vissi a Roma sotto il governo del valente (buono) Augusto, al tempo degli dei falsi e ingannevoli». Il Virgilio che Dante incontra nell'Oltretomba è ormai consapevole del fatto che la religione pagana, alla quale aveva creduto durante la sua vita (il poeta morì nel 19 a. C.), era in realtà falsa. Virgilio era considerato dai medievali un uomo di straordinarie virtù morali, e perfino un anticipatore inconsapevole del Cristianesimo [☞☞DIV2b]. Tuttavia, non avendo egli ricevuto il battesimo, nel poema dantesco gli è impedita la visione di Dio [☞☞DIV6]: da questo contrasto tra eccezionale virtù umana e impossibilità di salvezza deriva la drammaticità del personaggio.*

²³ **Poeta fui... fu combusto:** *Dopo avere precisato luogo e tempo della propria esistenza terrena, Virgilio si presenta facendo riferimento all'Eneide, la sua opera più importante: «Fui poeta, e scrissi (cantai) di quel giusto figlio di Anchise (si tratta di Enea, protagonista del poema) che venne <in Italia> da (di) Troia, dopo che la superba Ilio (la rocca di Troia, designata come «superbum Ilium» in Eneide III, 2-3) fu bruciata (combusto, latinismo)». Il troiano Enea, dopo la distruzione della sua città, intraprese un viaggio destinato a concludersi in Lazio. Furono i suoi discendenti a fondare Roma. Secondo i medievali, tutta la storia romana obbedisce a un disegno provvidenziale, finalizzato a garantire la universale diffusione del cristianesimo [☞☞DIV2a].*

²⁴ **Ma tu perché... tutta gioia:** *«Ma tu perché ridiscendi (ritorni) verso un luogo così tomentoso (tanta noia; si tratta di una metonimia, perché il luogo concreto viene indicato attraverso un sostantivo astratto; da notare che nel Medioevo il termine «noia» significava “tormento” o “grave danno”, come il provenzale enueg)? Perché non sali il gioioso (diletto) monte (si tratta del colle che Dante ha inutilmente tentato di scalare) che è principio e causa (cagion) di completa beatitudine (tutta gioia) ?».*

25 **Or se' tu... onore:** «*Dunque (Or) sei tu quel famoso (quel assume in questo caso il valore del latino ille) Virgilio e quella fonte che spande (il verbo spandi è concordato a senso alla seconda persona) così largo fiume di eloquenza poetica (di parlar)?*», *gli risposi io con viso (fronte, sineddoche) atteggiato a reverenza (vergognosa). «O <tu che sei> l'onore e la guida (lume) degli altri poeti, mi aiutino a conquistare il tuo favore (vagliami; verbo al singolare per una pluralità di soggetti) il lungo studio e il grande amore che mi hanno indotto a consultare attentamente (cercar) la tua opera (volume). Tu sei il mio maestro e la mia autorità (autore, termine di derivazione latina che ha la stessa radice di auctoritas), tu sei il solo da cui io ho preso (tolsi) il nobile stile <poetico> che mi ha dato gloria (onore)*». L'Eneide di Virgilio era considerata il modello dello stile tragico che, secondo la teoria degli stili diffusa nel Medioevo e fatta propria dallo stesso Dante [G33], doveva caratterizzare la poesia più elevata e nobile. Dante aveva adottato questo stile nelle sue canzoni di argomento morale e dottrinale che considerava, prima di scrivere la *Divina Commedia*, il suo più alto risultato poetico.

2 **Vedi la bestia... i polsi:** «*Guarda (Vedi) la bestia a causa della quale (per cu') sono tornato (mi volsi) <verso la selva>. Proteggimi (Aiutami) da lei, o famoso sapiente, poiché (ch') essa mi fa tremare le vene e le arterie (polsi, metonimia)*». Virgilio è detto «saggio» perché nel Medioevo veniva visto come uno dei più grandi sapienti dell'antichità pagana; oltre che dotto e poeta, era considerato un profeta e un mago.

27 **A te convien... l'uccide:** «*A te è necessario (convien) percorrere (tenere) un altro cammino (viaggio)*», *rispose <Virgilio> quando (poi che) mi vide piangere, «se vuoi salvarti (campar) da questo luogo inospitale (selvaggio); poiché (ché) questa bestia, a causa della quale tu gridi <aiuto>, non permette che qualcuno (altrui) passi per la sua strada, ma tanto lo ostacola ('mpedisce) che lo uccide*». Allegoricamente, Virgilio avverte Dante delle conseguenze nefaste del peccato di avarizia.

28 **e ha natura... che pria:** «*e <la lupa> ha natura così cattiva (malvagia e ria è una dittologia sinonimica) che non sazia (empie) mai il suo bramoso desiderio, anzi (e) dopo il pasto ha più fame di*

lo bello stilo che m'ha fatto onore²⁵. 87

Vedi la bestia per cu' io mi volsi:
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi²⁶». 90

«A te convien tenere altro viaggio»,
rispuose poi che lagrimar mi vide,
«se vuo' campar d'esto loco selvaggio: 93

ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide²⁷; 96

e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria²⁸. 99

Molti son li animali a cui s'ammoglia²⁹,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia³⁰. 102

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro³¹. 105

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,

prima). L'insaziabilità è una delle caratteristiche distintive dell'avarizia.

29 **Molti... ammoglia:** «*Sono molti gli animali con cui <la lupa> si accoppia (ammoglia)*». Il verso potrebbe significare allegoricamente che l'avarizia si congiunge con molti altri peccati (rappresentati allegoricamente come animali); o può voler dire – ed è l'interpretazione più probabile – che nel peccato di avarizia cadono molti uomini («animali») può infatti semplicemente indicare “esseri animati”.

30 **e più saranno... con doglia:** «*e saranno sempre di più, finché verrà il veltro che la farà morire con dolore (doglia)*». Il veltro è, letteralmente, un cane da caccia. Allegoricamente rappresenta un personaggio capace di uccidere la lupa, cioè di eliminare l'avarizia dalla Terra. Non è possibile identificare con certezza tale personaggio, perché questa è una profezia: Virgilio annuncia a Dante un evento che dovrebbe verificarsi nel futuro (probabilmente una riforma dei

costumi della Chiesa, o forse la restaurazione del potere imperiale), ma che al tempo in cui il poeta scrive non può che restare indeterminato.

31 **Questi non ciberà... feltro:** «*Costui (Questi) non sarà ingordo (ciberà) né di possedimenti (terra) né di denaro (peltro): è una lega di stagno con altri metalli, anzi (ma) <si ciberà di> sapienza, amore e virtù* (questi tre sostantivi richiamano le tre persone della Trinità: rispettivamente il Figlio, lo Spirito Santo e il Padre), *e la sua nascita (nazione) avverrà tra umili panni (tra feltro e feltro: il feltro era un tessuto ruvido, indossato spesso dai religiosi)*». La parafrasi di questo passo è molto discussa, soprattutto riguardo all'espressione «tra feltro e feltro». Si è ipotizzato che essa contenga una precisa indicazione geografica, o alluda alle urne – foderate appunto di feltro – che venivano usate per l'elezione dei magistrati. Ma nessuno studioso è arrivato a un'identificazione precisa e definitiva del veltro.

Eurialo e Turno e Niso di ferute³². 108

Questi la caccerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla³³. 111

Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno, 114

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida³⁴; 117

e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti³⁵. 120

A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire³⁶; 123

ché quello imperador che là sù regna,
perch'i' fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna³⁷. 126

In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
oh felice colui cu' ivi elegge!³⁸» 129

E io a lui: «Poeta, io ti richieggo
per quello Dio che tu non conoscesti,
acciò ch'io fugga questo male e peggio, 132

che tu mi meni là dov'or dicesti,
sì ch'io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotanto mesti³⁹». 135

32 **Di quella umile... di ferute:** «<Il veltro> sarà (**fia**) la salvezza (**salute**, latinismo) di quella misera (**umile**) Italia per la quale morirono (**mori**: verbo al singolare per una pluralità di soggetti) in combattimento (**di ferute**) la vergine Camilla, Eurialo e Turno e Niso». La terzina è densa di richiami all'*Eneide*, a partire dall'epiteto «umile» riferito all'Italia, che deriva dal virgiliano «humilemque videmus Italiam» (*Eneide*, III, 522-523), anche se in Virgilio l'aggettivo *humilis* (da *humus*, terra) indica il profilo pianeggiante della costa salentina che i Troiani scorgono dal mare. Nella terzina si alter-

nano, con imparziale pietà per tutte le vittime di guerra, i nomi di eroi appartenenti a diversi schieramenti, ma tutti partecipi delle vicende – volute dalla provvidenza – che avrebbero portato alla fondazione di Roma: Camilla, figlia del re dei Volsci e nemica di Enea; Eurialo, giovane eroe troiano; Turno, principe dei Rutuli e nemico di Enea; Niso, anch'egli troiano e fraterno amico di Eurialo.

33 **Questi la caccerà... dipartila:** «Costui (il veltro) caccerà la lupa attraverso ogni città (**villa**) fino a quando la farà tornare (**l'avrà rimessa**) nell'inferno, da dove (**là onde**) il diavolo (**'nvidia**

prima, cioè principio dell'odio, contrapposto al "primo amore" che è Dio) *la fece partire*».

34 **Ond'io... ciascun grida:** «Per cui io, per il tuo meglio (**me'**, apocope), penso e delibero (**discerno**) che tu mi segua, e io sarò tua guida e ti porterò fuori (**trarrotti**) da qui attraverso (**per**) un luogo che esisterà in eterno (l'Inferno), dove udirai le urla disperate <dei dannati>, vedrai le anime di uomini morti da molto tempo (**antichi spiriti**) che patiscono le pene (**dolenti**), tanto che ognuno grida <di dolore> per la morte dell'anima (**seconda morte**)».

35 **e vederai... beate genti:** «e vedrai <anche> coloro che sono contenti pur essendo bruciati dal fuoco (si tratta in generale delle anime del Purgatorio, anche se a bruciare nel fuoco sono, propriamente, soltanto i lussuriosi), perché sperano di salire prima o poi (**quando che sia**) tra le anime del Paradiso (**a le beate genti**)». Anche nel Purgatorio – luogo, a differenza dell'Inferno, non destinato a durare per l'eternità – Dante sarà accompagnato da Virgilio.

36 **A le quai poi... nel mio partire:** «Alle quali <anime del Paradiso>, se tu vorrai poi salire, ci sarà (**fia**) a tale scopo (**a ciò**) un'anima più degna di me; partendo, ti lascerò con lei». In Paradiso Dante sarà infatti accompagnato da Beatrice.

37 **ché quello imperador... si vegna:** «poiché (**ché**) quell'imperatore che regna in cielo (**là sù**; la perifrasi del v. 124 indica Dio), giacché io non fui sottomesso (**fu' ribellante**) alla sua legge, non vuole che da parte mia (**per me**, complemento d'agente, modellato sul francese *par*) si entri (**si venga**, passivo impersonale del verbo intransitivo, ricalcato sul latino), nella sua città». Si profila qui il dramma di Virgilio, modello altissimo di virtù umana ma escluso dalla salvezza perché pagano: tra coloro che erano vissuti prima di Cristo, si riteneva che solo gli Ebrei potessero salvarsi.

38 **In tutte parti elegge:** «<Dio> impera in tutte le parti <dell'universo>, ma lì (**quivi**, nell'Empireo) ha la sua reggia (**regge**); lì è la sua città e il suo trono (**alto seggio**); o felice colui che (**cu'**) egli sceglie (**elegge**) per il Paradiso (**ivi**, lett. lì)».

39 **Ed io a lui... mesti:** Ed io <risposi> a lui: «O poeta, io ti chiedo (**richieggo**), in nome di quel Dio che tu non conosce-

sti, affinché (**acciò ch'**) io eviti questo male (la lupa, o più in generale la selva) e un male peggiore (**peggio**, ossia la dannazione eterna dell'anima), che tu mi conduca (**meni**) là dove ora hai detto <di volermi condurre>, in modo che (**si ch'**) io veda il Paradiso (**la porta di San**

Allor si mosse, e io li tenni dietro⁴⁰.

Pietro, sineddoche; in realtà però, nel poema dantesco, il Paradiso non ha porte) *descrivi come (**fai**) tanto tristi (**mesti**)*.
⁴⁰ **Allor... dietro:** Allora <Virgilio> partì, e io lo seguii.

il Testo

DIV1A

Premessa

Il canto che apre la *Divina Commedia* può suggerire numerosi spunti per un primo approccio alla cultura e alla letteratura medievale. In questa lettura ci soffermeremo brevemente sui caratteri tipici del Medioevo che possono emergere dal testo di Dante. Particolare attenzione sarà dedicata al problema dell'allegoria. La sola lettura del primo canto dell'*Inferno*, però, non consente un adeguato approfondimento di quest'ultimo tema; per tale ragione, riteniamo opportuno affiancare a questo canto altri due testi [🔗 [DIV1b](#), 🔗 [DIV1c](#)] che permetteranno di riflettere meglio sulla particolare natura dell'allegoria dantesca.

Dante e l'umanità: il significato universale della *Commedia*

Per leggere la poesia medievale è necessario tenere conto che essa non è mai la semplice, immediata trascrizione dei sentimenti e delle passioni di un singolo individuo. Per i medievali, ogni individuo va sempre considerato parte di un tutto, ogni sua vicenda deve essere letta in relazione con il mondo in cui è immerso. Il mondo in cui l'uomo vive, a sua volta, non viene mai percepito come un insieme caotico e privo di senso. Esiste, al contrario, un *ordine unitario del mondo*, il quale riflette un disegno di Dio; disegno che i beati del Paradiso potranno comprendere appieno dopo la morte; ma che in terra si riflette - in forme spesso misteriose - in ogni aspetto della natura e della storia.

Quest'idea di un ordine unitario del mondo ha molti importanti riflessi sulla cultura medievale. In campo religioso e politico, essa si manifesta nell'*universalismo*, ossia nella convinzione che esistano istituzioni (la Chiesa e l'Impero) che, traendo origine da Dio e rispondendo a un suo disegno provvidenziale, vanno considerate valide per tutti. In ambito culturale, essa si manifesta nell'*enciclopedismo*, ossia nell'aspirazione a una conoscenza che spieghi tutti gli aspetti del mondo, riconducendoli al loro principio divino (è per questo che la forma più alta del sapere è considerata la teologia). Anche in letteratura questo principio ha conseguenze importanti: non dobbiamo mai leggere la poesia medievale aspettandoci da essa la immediata e "ingenua" trascrizione delle passioni di un individuo avulso dal mondo in cui opera. Il poeta medievale è un uomo di cultura, è filosofo e scienziato, e vuole che la sua opera abbia un profondo significato non solo per lui, ma per ogni uomo destinato a leggerla.

Già fin dalla prima terzina del suo poema, Dante ci ricorda infatti che la vicenda che si accinge a narrare non riguarda solo lui, ma coinvolge l'intera umanità. Al secondo verso, il pronome personale di prima persona («mi ritrovai») sembrerebbe far riferimento a una vicenda che riguarda soltanto Dante; ma già il verso precedente ha chiarito che tale vicenda non va inquadrata semplicemente nella vita del poeta, ma nella vita di ogni uomo: essa si colloca, infatti, «nel mezzo del cammin di nostra vita».

Poesia e testi sacri: centralità della cultura religiosa

«Ego dixi in dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi» [«Io dissi a metà dei miei giorni: "andrò alle porte dell'Inferno"»]. Sono parole del profeta Isaia (38, 10) che Dante, come ogni uomo di cultura del suo tempo, doveva conoscere molto bene. I testi sacri, per i medievali colti, erano molto più familiari di quanto non siano oggi. Pertanto, la lettura del verso iniziale della *Commedia* (che colloca la discesa all'inferno di Dante esattamente alla metà di una vita) doveva facilmente evocare, nel lettore, le parole del profeta. Sono molte le citazioni dai testi sacri presenti nella *Commedia*. Ne forniamo, relativamente a questo canto, un elenco sommario, al fine di evidenziare come la cultura religiosa sia costantemente sottesa alla letteratura medievale, e in particolare alla poesia di Dante.

I settant'anni della «nostra vita»

Il primo verso, oltre al già citato riferimento a Isaia, presuppone almeno un altro richiamo scritturale che, fissando la durata della vita umana in settant'anni, consenta una determinazione esatta del momento in cui è ambientata l'azione del poema. L'indicazione della durata media della vita umana - oltre ad essere frequente in medici e filosofi - si ritrova nel *Salmo 90*, 1: «Dies annorum nostrorum septuaginta anni» [«La durata della nostra vita <è di> settant'anni»].

La selva e le tre fiere

Nel libro di Geremia (VI, 5), vengono elencate le punizioni contro i peccatori che hanno rinnegato il Signore:

«Idcirco percussit eos leo de silva; / lupus ad vesperam vastavit eos: / pardus vigilans super civitates eorum» [«Per questo li percosse il leone venuto dalla selva; / il lupo di sera li devastò; / il leopardo <stava> in agguato sopra le loro città»]. Come si vede, l'immagine delle tre fiere (si ricordi che la lonza è un felino simile al leopardo), come anche il riferimento alla «selva», hanno anch'esse precedenti nei testi biblici.

Il sonno del peccato

La metafora del sonno usata per indicare il peccato ha anch'essa diversi precedenti scritturali; ricordiamo tra essi la parabola delle vergini sagge e delle vergini dormienti (*Matteo*, 25) e la lettera di San Paolo ai Romani (XIII, 11): «hora est jam nos de somno surgere. Nunc enim propior est nostra salus, quam cum credidimus» [«è ormai tempo di svegliarci dal sonno, perché la nostra salvezza è più vicina ora di quando diventammo credenti»]. La conoscenza di questi testi sacri consente al lettore di dare al termine «sonno» un significato più ricco di quello presupposto dalla semplice interpretazione letterale.

Il modello dell'Esodo

Charles Singleton, uno dei maggiori studiosi di Dante, individua dietro questo canto lo schema dell'*Esodo*, ossia del racconto biblico della fuga degli Ebrei dall'Egitto dove erano prigionieri. Si tratta di un racconto che i medievali consideravano storicamente vero, e che però - come chiarisce lo stesso Dante nel *Convivio* [☪ ☉ G28] - assume anche un significato allegorico, in quanto rappresenta la conversione dell'anima che si volge a Dio abbandonando il peccato (rappresentato appunto dall'Egitto). Nel racconto biblico, come è noto, gli Ebrei attraversano miracolosamente l'acqua del Mar Rosso (nella quale invece saranno sommersi gli Egizi); in seguito, sulla via del deserto, gli Ebrei sono assaliti dalle tentazioni. La prima similitudine del canto (vv. 22-27), con i suoi riferimenti a un'«acqua perigliosa» e all'attraversamento di un «passo» che, come il Mar Rosso per gli Egizi, «non lasciò già mai persona viva», così come il successivo riferimento alla spiaggia «diserta» (v. 29), sono indizi della presenza, dietro il testo di Dante, di questo modello biblico. Del resto l'*Esodo*, come dimostra Singleton, non ispira solo questo canto, ma costituisce la matrice di diversi passi del poema¹. Non è questa la sede per un approfondimento del tema: ci interessa soltanto mostrare come l'opera di Dante istituisca un continuo dialogo intertestuale con le Scritture, e come la comprensione di questo dialogo possa aiutarci a una più profonda comprensione del poema.

Poesia e profezia: una risposta utopistica alla crisi

Oltre a richiamare spesso, nei suoi versi, i testi dei profeti, Dante stesso si pone, in un certo senso, come profeta. Il suo cristianesimo si caratterizza per un forte impegno morale e per una severa condanna della corruzione del proprio tempo, dovuta soprattutto all'accumulazione sempre più sfrenata delle ricchezze (è per questo che la lupa assume un'importanza centrale). Alla negatività del mondo in cui vive, Dante contrappone l'esigenza di un rinnovamento e di un ritorno della Chiesa alla purezza delle proprie origini. Tale attesa è rappresentata, in questo canto, dalla profezia del veltro, figura enigmatica che allude forse a un futuro riformatore, in grado di liberare il mondo dai vizi rappresentati dalla lupa.

La *Commedia* è ricca di profezie, che però hanno in genere natura diversa da quella del veltro. Spesso i personaggi incontrati da Dante profetizzano eventi futuri che il lettore può identificare come storicamente veri. Ciò è possibile in quanto Dante ambienta l'azione del suo poema nel 1300, ma ha cominciato a scriverlo alcuni anni dopo questa data. Tutti gli eventi storici verificatisi tra il 1300 e il momento dell'effettiva stesura del poema (stesura che non è possibile datare con precisione, ma che comunque si protrasse per molti anni) costituiscono dunque, per i personaggi della *Commedia*, una profezia. Invece per l'autore - così come per il lettore - essi non sono che fatti storici realmente verificatisi. Si parla in questi casi di profezia *post eventum*: la profezia costituisce qui una semplice finzione poetica.

Diverso è il caso del veltro. La venuta di questa figura annunciata da Virgilio, così come la liberazione del mondo dal peccato rappresentato dalla lupa, non è certo una realtà storica al momento in cui Dante-poeta scrive la *Commedia*. Si tratta in questo caso di una delle poche profezie *ante eventum* contenute nel poema; una profezia la cui realizzazione è collocata dallo stesso poeta - e non solo dai personaggi - in un futuro indeterminato. Il problema del rapporto tra poesia e profezia è comunque complesso e non può essere esaurito in questa sede. Come vedremo analizzando altri brani della *Commedia* [☪ ☉ DIV2b, ☉ DIV8], Dante ritiene che ai poeti sia effettivamente concessa l'ispirazione divina, e attribuisce ad essi, pertanto, funzioni simili a quelle dei profeti.

Il tempo e lo spazio

La determinazione del tempo in cui si colloca l'azione ha sempre, in Dante, un'importanza decisiva. Il viaggio nell'*Inferno* inizia nel 1300, anno del primo Giubileo proclamato da papa Bonifacio VIII; in occasione di queste solennità, la Chiesa concedeva a tutti il perdono dei peccati a patto che compissero un pellegrinaggio e un cammino di penitenza. Il viaggio inizia, inoltre - come può desumersi da altri indizi contenuti nel poema - la notte del Venerdì santo, in cui si ricordano la Passione e la morte di Cristo. Evidentemente non è casuale il fatto che il viag-

¹ Cfr Charles Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 495-520.

gio di Dante si compia nel tempo rituale della penitenza e della purificazione, e in più nell'anno che la Chiesa ha destinato più di ogni altro alla purificazione dai peccati. Nulla importa, da questo punto di vista, il fatto che Bonifacio VIII fosse un papa fortemente avversato da Dante per il suo temporalismo; all'interno della dottrina cattolica, infatti, l'indegnità del sacerdote non toglie nulla al sacramento.

Anche lo spazio assume importanza fondamentale. Lo smarrimento nel peccato è infatti indicato dalla selva, ossia da un'immagine di spazio intricato, privo di riferimenti, nel quale è impossibile orientarsi. Le immagini di salvezza sono invece disposte nello spazio secondo un ordine preciso: la salvezza si identifica col il percorso verticale (dal basso all'alto) della scalata al colle, percorso indicato dal Sole (che si trova in alto e raffigura Dio). Lo spazio della *Commedia* è sempre uno spazio orientato verticalmente, secondo un criterio morale: al basso (Inferno) corrisponde il peccato, all'alto (il colle di questo canto, e più tardi la montagna del Purgatorio e i cieli del Paradiso) corrisponde la redenzione. È utile ricordare che, secondo la cosmologia medievale, appariva assai significativo l'ordine spaziale del creato. Si pensava infatti - corentemente con il sistema tolemaico - che la Terra si trovasse al centro di esso e che, intorno alla stessa, girassero nove cieli, di cui sette contenevano i pianeti (tra cui si annoverava anche il Sole), un ottavo le stelle fisse, mentre il nono cielo (Primo mobile o Cristallino) non conteneva astri. Questi cieli ruotavano intorno alla terra secondo il moto impresso loro dagli angeli, i quali ubbidivano alla volontà di Dio. Fuori dai nove cieli fisici era poi lo spazio (del tutto immateriale) del Paradiso propriamente detto (Empireo). Questa immagine dell'universo, che sarebbe stata messa in crisi da Copernico ma che la Chiesa avrebbe difeso ancora a lungo (si pensi al processo contro Galileo), consentiva all'uomo di ritenersi al centro del creato (visione antropocentrica) e di pensare che lo spazio del mondo fosse teleologicamente orientato, cioè costruito da Dio in vista di un fine connesso con l'uomo e con la sua salvezza.

La figura di Virgilio: classicismo e cristianesimo

Altro tema di grande rilevanza che emerge dal primo canto è quello del rapporto tra classicismo e cristianesimo. Il fatto che Dante scelga come sua guida nell'oltretomba non un santo o un dotto cristiano, ma un poeta pagano, può a prima vista sorprendere. Per spiegare questa scelta, occorre sapere che i medievali, che studiavano il latino e gli autori classici, avevano riflettuto a lungo, nel corso dei secoli, sul rapporto tra cristianesimo e classicismo. In un primo momento si era ritenuto che la cultura classica andasse rifiutata nella sua interezza, in quanto portatrice di una religione falsa e ingannevole (questa è, almeno in parte, la posizione espressa nel IV secolo da san Girolamo [🔗📖A6]). Molto presto, però, si affermò un orientamento diverso: il mondo classico non andava rifiutato nella sua interezza perché gli antichi, seppure in forma imperfetta, avevano anticipato molte verità che sarebbero state svelate dal Cristianesimo (questa è la posizione di sant'Agostino, che di Girolamo fu contemporaneo [🔗📖A7]). Questo secondo orientamento finì per prevalere: i classici, seppure in forma imperfetta e spesso inconsapevole, erano portatori di una sapienza che il cristianesimo poteva fare propria, dopo averla ovviamente rischiarata alla luce della Rivelazione. Talora, anzi, ai poeti antichi si attribuivano vere e proprie profezie. È il caso dello stesso Virgilio, la cui quarta *Ecloga*, in cui si parlava di un ritorno all'età dell'oro legato alla prossima nascita di un *puer*, era letta come un vero e proprio annuncio della venuta di Cristo [🔗📖DIV2b]. Inoltre Virgilio era il poeta dell'*Eneide*, un'opera che celebrava le origini dell'Impero romano. A quest'impero i medievali attribuivano una funzione provvidenziale, che Dante stesso chiarisce nella *Monarchia*: esso, infatti, aveva garantito l'unità politica del mondo antico, favorendo la massima diffusione del cristianesimo. In base a questo *classicismo cristiano*, che recupera gli autori antichi reinterpretandoli alla luce della Rivelazione, non deve dunque sorprendere il fatto che Dante scelga come sua guida un pagano come Virgilio, ritenuto al suo tempo modello non solo di stile, ma anche di sapienza. Va però detto che la guida di Virgilio non potrà durare per l'intero viaggio: sulla cima del monte del Purgatorio, dove è collocato il Paradiso terrestre, egli dovrà infatti lasciare Dante a una guida cristiana. A Virgilio subentrerà, allora, Beatrice.

il Problema

DIV1A

Lettera e allegoria, atto primo

Come si è mostrato nelle note, il primo canto dell'*Inferno* si presta a essere letto in buona parte come un'allegoria. L'intera vicenda, infatti, oltre a un significato letterale, ne contiene uno che va oltre la lettera: la selva rappresenta il peccato; l'ascesa al colle rappresenta il cammino terreno verso la redenzione; il Sole che lo illumina rappresenta Dio; le tre fiere rappresentano tre tendenze peccaminose che rendono impossibile questa redenzione con le sole forze umane; l'aiuto di Virgilio rappresenta il soccorso della ragione, ecc.

In alcuni passi del testo, addirittura, il senso letterale risulta piuttosto fragile ed è necessario ricorrere a quello allegorico per chiarire il significato del passo. Ad esempio, quando della lupa si dice che «molte genti fé già viver grame», sembra evidente che il verso non possa riferirsi in senso letterale alla fiera (una lupa non può avere affamato *molti* popoli) bensì, in senso allegorico, all'avarizia (che è invece, evidentemente, causa di povertà per «molte genti»). Allo stesso modo, quando Virgilio viene presentato con la perifrasi «chi per lungo silenzio pareo fioco», il senso letterale appare debole: poiché Virgilio non è ancora apparso nella *Commedia* come personaggio, appare incongruo fare riferimento a un suo «lungo silenzio». Viceversa, se si riflette sul fatto che Virgilio rappre-

senta allegoricamente la ragione, il riferimento al «lungo silenzio» appare adeguato a indicare il lungo smarrimento di Dante nel peccato, che comporta anche un affievolirsi delle sue capacità razionali. Nel caso del veltro, poi, il problema del senso letterale non si pone neanche: è chiaro che il cane da caccia rappresenta qualcos'altro, anche se oscuro rimane il preciso significato di questa profetica allegoria.

Quando Dante, nel *Convivio*, descrive l'allegoria che viene usata nelle «favole de li poeti», egli precisa che la «lettera» di queste favole si deve considerare una «bella menzogna», mentre solo il significato allegorico costituisce una «veritate» [♣ ♣G28]. Questa definizione dell'allegoria - che coincide con quella tradizionale, con la quale i lettori di poesia hanno perfetta familiarità - sembra a prima vista adeguata a descrivere questo canto: il senso letterale (per esempio la lupa) può apparire come una «bella menzogna» (al punto che, in alcuni passi, non è neanche autosufficiente), mentre la vera interpretazione delle parole del poeta va ricercata nell'allegoria (i versi sulla lupa si intendono pienamente quando si comprende che essa è la raffigurazione di un peccato).

Tuttavia, se riflettiamo sulla figura di Virgilio, possiamo accorgerci facilmente che una sua pura e semplice identificazione allegorica con la ragione sarebbe inadeguata. Dal momento in cui prende la parola, Virgilio è infatti un personaggio vivo e complesso, che rievoca con affetto le figure degli eroi cantati dalla propria poesia, o che soffre sinceramente per la propria impossibilità di godere della visione di Dio. Se dunque, in alcuni passi del canto, siamo stati tentati di trascurare il significato letterale (L) della *Commedia* per limitarci a quello allegorico (A) - e dunque di leggere il testo secondo la "formula" *A al posto di L* - occorre avvertire che questa non sarà affatto la regola del poema: in esso infatti - e in ciò consiste non poca parte del suo fascino - il senso letterale è, di norma, del tutto autosufficiente. Il significato allegorico, anziché sostituirsi ad esso, gli si affianca e lo si arricchisce; la "formula" è, in altre parole, *A+L*.

Sul motivo per cui Dante, alle porte dell'Inferno, usi l'allegoria in maniera diversa da quanto avverrà nel resto dell'opera, esistono diverse interpretazioni. Una linea critica che va da Croce a Sapegno ritiene che nei primi canti della *Commedia* Dante non abbia ancora affinato del tutto gli strumenti della propria arte. Secondo Charles Singleton, invece, il poeta ha voluto di proposito costruire i primi due canti come prologo del suo poema, adottando una forma allegorica tradizionale e familiare al lettore. Nel resto dell'opera, viceversa, il senso letterale non solo è del tutto autosufficiente, ma è addirittura da considerare letteralmente vero (secondo quella che si definisce *allegoria dei teologi*). A un approfondimento di questo tema (che presuppone anche la riflessione dantesca sull'allegoria contenuta nel *Convivio* [♣ ♣G28] e nell'*Epistola a Cangrande* [♣ ♣G30]) dedicheremo altre due letture di brani del *Paradiso* [♣ ♣DIV1b] e del *Purgatorio* [♣ ♣DIV1c]. A conclusione di quest'approfondimento, ci limitiamo ad avvertire che il dibattito sull'esatta interpretazione dell'allegoria dantesca rimane aperto. Quelle che presentiamo in queste pagine vanno dunque intese come proposte di interpretazione, suscettibili di discussione e utili, soprattutto, come punto di partenza per ulteriori, personali approfondimenti di studio.

DIV 1B • Allegoria e figura – L’astronomia dantesca

[Paradiso, canto I, vv. 37-42]

Anche all’inizio del *Paradiso*, come aveva già fatto nel primo canto dell’*Inferno* (I, vv. 37-43) Dante poeta sottolinea il fatto che il suo viaggio avvenga in primavera, stagione in cui il cielo è particolarmente propizio agli uomini. Esaminiamo con particolare attenzione le due terzine del *Paradiso* che precisano questa determinazione di tempo. Il loro significato letterale può essere spiegato facendo ricorso alle cognizioni astronomiche diffuse al tempo di Dante. Ma risulta evidente che a tale significato se ne debba aggiungere un secondo. Si può parlare anche in questo caso di una allegoria. Ma occorrerà precisare che si tratta di un’allegoria molto diversa da quella della lupa.

¹ **Surge... del mondo:** *Il Sole (la lucerna del mondo, metafora) surge per gli uomini (ai mortali) attraverso diversi punti dell’orizzonte (per diverse foci) <a seconda delle diverse stagioni>.*

² **ma da quella... congiunta:** *ma <quando surge> da quel punto dell’orizzonte (da quella, riferito a “foce”) in cui si congiungono quattro cerchi formando tre croci <per ciascuno di essi>, <il Sole> esce con un’orbita migliore (miglior corso) e congiunto con una costellazione (stella) migliore. Come si spiegherà nell’approfondimento, i quattro cerchi del cielo – la cui intersezione forma tre croci – sono l’eclittica, l’equatore celeste, il coluro equinoziale e l’orizzonte. La costellazione con cui il Sole*

Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo¹; ma da quella
che quattro cerchi giugne con tre croci, 39

con miglior corso e con migliore stella
esce congiunta²; e la mondana cera
più a suo modo tempera e suggella³. 42

è congiunto nel momento in cui si svolge l’azione è quella dell’Ariete, ritenuta dai medievali particolarmente propizia agli uomini, anche perché si riteneva che sotto questo segno Dio avesse creato il mondo.

³ **e la mondana... suggella:** *e <il Sole,*

allora,> modella (tempera) e impronta (suggella) la materia (cera) del mondo (mondana) in modo da determinare il suo più benefico influsso (più a suo modo). La credenza negli influssi astrali sui destini del mondo era comunemente accettata nel Medioevo.

il Testo

DIV 1B

Premessa: il cielo visto dalla Terra

Le moderne nozioni di astronomia - anche le più elementari - ci avvertono che i movimenti che vediamo nel cielo sono soltanto apparenti. Noi abbiamo l’impressione che il Sole sorga e tramonti muovendosi da est a ovest, mentre sappiamo bene, ormai da alcuni secoli, che quest’impressione è determinata dal fatto che la Terra gira quotidianamente su se stessa (moto di rotazione terrestre). Allo stesso modo, vediamo sorgere e tramontare la Luna, ma sappiamo anche che - benché questa giri effettivamente intorno alla Terra - il movimento che si può osservare di notte è anch’esso determinato dalla rotazione terrestre.

Vi sono altri corpi celesti che compiono un movimento che l’occhio umano può cogliere con un’assidua osservazione (anche se a tutta prima potrebbe sembrare difficile distinguerli dalle stelle). Si tratta dei pianeti, tra i quali i più riconoscibili sono Marte, che si caratterizza per la sua luminosità e il colore rosso, e Venere, che ci appare spesso vicino al Sole (in alcuni periodi all’alba, altre volte al crepuscolo). Anche Mercurio, Giove e Saturno si comportano in maniera simile, percorrendo il cielo con orbite lente ma distinguibili da un osservatore abbastanza assiduo: essi sembrano dunque avvicinarsi ad alcuni astri e allontanarsi da altri (è per questo che già gli antichi, pur ignari dell’esistenza di un sistema solare, li definirono *pianeti*, da una parola greca che significa *errante, vagabondo*).

Le vere e proprie stelle, invece, sembrano costituire un insieme unico: mentre i pianeti cambiano nel tempo la loro posizione reciproca, queste stelle (che sono dette “fisse”) mantengono sempre, l’una rispetto all’altra, la medesima distanza¹. L’apparente immobilità reciproca delle stelle ha portato gli uomini a raggrupparle, in base alla loro apparente vicinanza, nelle costellazioni. In realtà tali costellazioni, tra cui rientrano le dodici dello zodiaco, sono formate da stelle spesso lontanissime tra loro e prive di alcun rapporto l’una con l’altra.

¹ Le variazioni, in realtà, esistono, ma potrebbero essere percepite solo osservando il cielo per migliaia di anni.



fig. 1

Anche le stelle fisse, osservate dalla Terra, “sorgono” e “tramontano”; se le chiamiamo “fisse” è semplicemente perché ci sembrano costituire un unico blocco. L’insieme di queste stelle sembra ruotare ogni notte, con un moto collettivo, da levante verso ponente. Tale rotazione avviene attorno a un asse, che congiunge i cosiddetti Poli celesti. Dal nostro emisfero è visibile solo il Polo nord; esso è l’unico punto del cielo che ci appare immobile. Possiamo individuarlo osservando la Stella Polare, talmente vicina al Polo nord celeste da apparirci in pratica indistinguibile da esso.

Lo sfondo su cui tutti questi movimenti ci appaiono è la *volta celeste* [fig. 1]. Per il nostro occhio, è come se il cielo fosse un enorme involucro sferico, vuoto al suo interno, al centro del quale è sospeso il nostro pianeta. Dalla Terra noi crediamo di vedere la faccia interna di quest’involucro. Naturalmente oggi sappiamo bene

che quest’involucro non esiste. Se il cielo ci si presenta come un’unica superficie e tutte le stelle ci sembrano collocate sullo stesso piano, è solo perché, oltre un certo limite, l’occhio umano non è in grado di percepire la profondità dello spazio. In definitiva, il modo in cui il cielo appare agli uomini è determinato in buona parte dalle nostre illusioni prospettiche, che ci portano a raggruppare stelle tra loro lontanissime in figure di esseri mitologici, di animali o di oggetti, e a immaginare che tutti gli astri si trovino alla stessa distanza da noi.

I medievali, a differenza di noi, non avevano coscienza dell’illusorietà dei moti del cielo e delle costellazioni, o dell’inesistenza di una volta celeste. Credevano davvero che la Terra fosse al centro dell’Universo e immaginavano che i pianeti e le stelle, unite in cielo in modo da formare immagini significative, le ruotassero intorno [fig. 2]. In cielo erano distinguibili sette astri, ciascuno con movimento autonomo (il Sole, la Luna e cinque pianeti: Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno); a questi si aggiungeva il blocco costituito dalle stelle fisse. Per spiegare la diversa rotazione di questi otto elementi, si ipotizzò che esistessero altrettante sfere concentriche, sette delle quali contenevano un astro ciascuna, mentre l’ottava raggruppava tutto l’insieme delle stelle fisse.

A questi otto cieli se ne aggiungeva un altro, che non conteneva astri, detto Primo Mobile o Cristallino. La rotazione dei cieli intorno alla Terra

veniva spiegata nel Medioevo sulla base della filosofia di Aristotele, le cui cognizioni astronomiche erano state sviluppate nel II secolo d.C. da Claudio Tolomeo. Aristotele concepiva Dio come il motore immobile dell’universo; l’interpretazione cristiana di questo principio voleva che i cieli fossero mossi dagli angeli per obbedire alla volontà di Dio; ogni coro angelico presiedeva alla rotazione di un diverso cielo.

A questa rappresentazione del cosmo che poneva la Terra al centro (il cosiddetto *sistema geocentrico*, chiamato anche *tolemaico*) l’umanità credette a lungo, anche perché la Chiesa lo fece proprio e lo difese anche a dispetto delle successive osservazioni scientifiche (da qui il rifiuto del sistema copernicano e il processo a Galileo nel XVII secolo). È vero che alcuni filosofi antichi avevano ipotizzato un modello diverso, avente al centro il Sole e non la Terra². Ma tali teorie, che contraddicevano la percezione immediata delle cose, non ebbero fortuna fino ai tempi moderni.

Quattro cerchi in cielo

Anche se l’astronomia antica è più complessa di quanto si potrebbe credere (alcuni fenomeni osservabili nel cielo richiedevano infatti spiegazioni sofisticate, al fine di poter essere conciliati con il sistema tolemaico), per il nostro approfondimento basta tener presente che, secondo i medievali, quei moti del cielo che per noi sono solo apparenti erano da considerarsi assolutamente reali. La Terra stava al centro dell’Universo (il che implicava

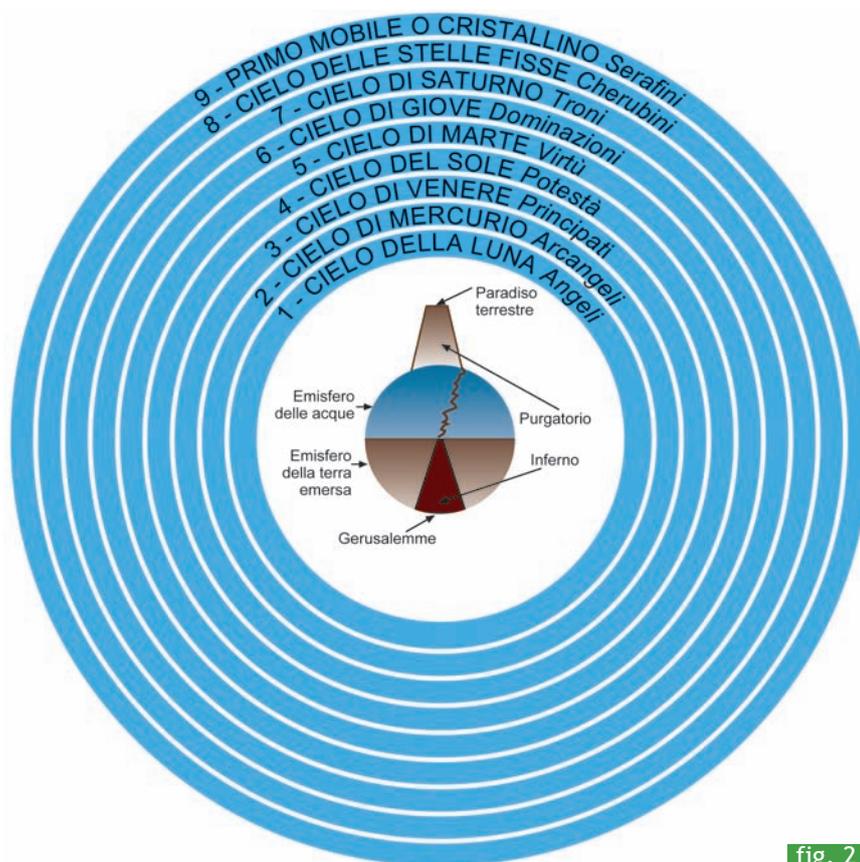


fig. 2

² L’ipotesi eliocentrica, nel mondo greco, era stata proposta da Aristarco di Samo (310-230 a.C.), definito per questo “il Copernico dell’antichità”.

anche una centralità dell'uomo nel Creato); il Sole e tutti gli altri astri le giravano davvero attorno; ed esisteva davvero una volta celeste³, al di fuori della quale finiva il mondo fisico e cominciava l'infinità immateriale del Paradiso.

È in base a questi presupposti che possiamo individuare adesso i «quattro cerchi» di cui parla Dante in queste due terzine.

Primo cerchio: l'Equatore celeste

Il primo di questi cerchi [fig. 3] è l'Equatore celeste. Possiamo disegnarlo sulla volta del cielo prendendo i poli celesti come riferimento, e ricordando - alla luce delle nostre moderne cognizioni - che tali poli sono in effetti la proiezione di quelli terrestri; l'Equatore celeste non sarà altro, dunque, che la proiezione dell'Equatore terrestre sulla volta del cielo. È utile sapere, ai fini della nostra spiegazione, che nel momento degli equinozi il Sole ci appare appunto lungo la linea dell'Equatore celeste.

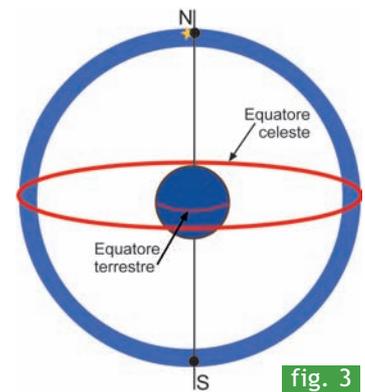


fig. 3

Secondo cerchio: l'Eclittica

Un po' più complessa è l'individuazione del secondo cerchio [fig. 4]. Consideriamo come riferimento le stelle fisse. Se osserviamo la posizione occupata dal Sole, giorno dopo giorno, rispetto a questo "sfondo", possiamo accorgerci che esso non si trova mai nello stesso punto. In sostanza, il Sole si sposta ogni giorno un po' verso est di circa un grado. Nel complesso, durante il suo moto apparente annuo rispetto alle stelle fisse, il Sole descriverà sulla volta celeste un circolo immaginario. Tale circolo è detto *Eclittica*. Il fatto che il Sole si muova rispetto allo sfondo delle stelle fa sì che esso, nei diversi mesi dell'anno, ci appaia congiunto con l'una o l'altra delle dodici costellazioni dello Zodiaco. L'Eclittica (il secondo dei cerchi di cui parla Dante) può dunque essere considerata *la curva tracciata dal Sole nel suo moto lungo le costellazioni dello Zodiaco*. L'Eclittica risulta alquanto inclinata rispetto all'Equatore celeste. I due

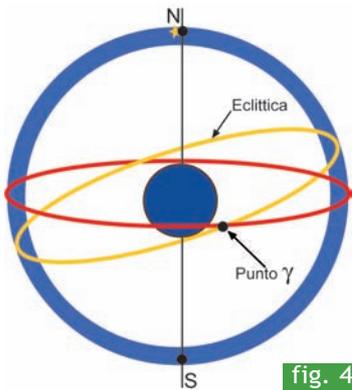


fig. 4

cerchi si intersecano tra loro in due punti della volta celeste, uno dei quali, detto *punto gamma*, risulta di fondamentale importanza ai fini della nostra spiegazione.

Terzo cerchio: il Coluro equinoziale

Il *punto gamma*, posto come si è detto sulla volta celeste all'intersezione tra Eclittica ed Equatore celeste, è quello occupato dal Sole nel momento esatto dell'equinozio di primavera. Se tracciamo un circolo che, passando per il *punto gamma*, congiunga i due poli celesti - si tratterà, come è facile capire, di un circolo costituito da un meridiano e dal suo antimeridiano - otteniamo il *Coluro equinoziale* [fig. 5]. Tale circolo è appunto il terzo dei cerchi indicati da Dante.

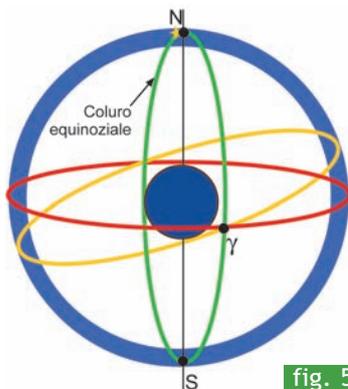


fig. 5

Quarto cerchio: l'orizzonte

Noi vediamo il Sole ruotarci intorno insieme all'intera volta celeste. Quando il Sole sorge, il giorno dell'equinozio di primavera, esso si troverà quasi esattamente al *punto gamma* (con una minima approssimazione: il punto verrà raggiunto nell'istante esatto in cui cade l'equinozio). Possiamo dunque dire che, al momento in cui sorge, il Sole in *gamma* (punto in cui si intersecano già tre cerchi: Eclittica, Equatore celeste e Coluro equinoziale) intersecherà anche l'orizzonte [fig. 6]. Ed è proprio questo l'ultimo dei «quattro cerchi» di cui parla Dante⁴.

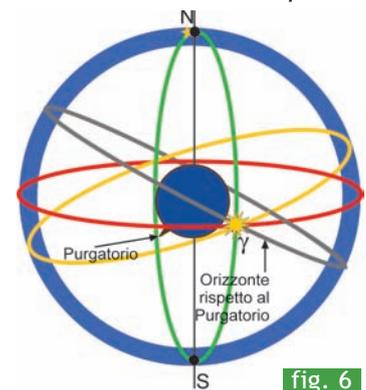


fig. 6

³ Il meccanismo dei cieli ruotanti intorno alla Terra è spesso descritto da Dante nel *Paradiso*. Occorre però precisare che la vera e definitiva sede dei beati non sta per Dante nei nove cieli "fisici" che girano intorno al nostro pianeta, ma nell'Empireo, un luogo immateriale e immutabile collocato fuori dallo spazio di tali sfere. La presenza dei beati nei cieli fisici si spiega come un mezzo per rendere visibili ai sensi fenomeni altrimenti impossibili da rappresentare come, ad esempio, i diversi gradi di beatitudine delle anime.

⁴ A differenza degli altri tre cerchi, la cui posizione può essere segnata sulla volta celeste a prescindere dal punto in cui si trova l'osservatore, l'orizzonte si determina a partire dal luogo in cui si trova l'osservatore. In questo canto, l'orizzonte in questione è quello del Purgatorio, sulla cui vetta si trova Dante. Considerando però che la volta celeste compie ogni giorno un giro completo intorno alla terra, è chiaro che in ogni luogo, anche se in tempi diversi, ci sarà un momento in cui il sole (collocato, come si è detto, vicinissimo al *punto gamma*), dovrà necessariamente attraversare l'orizzonte. È giusto aggiungere che l'interpretazione di questa perifrasi astronomica non è semplice; ne sono state proposte diverse spiegazioni, anche molto distanti da quella qui riportata.

Le tre croci

Consideriamo ora uno qualsiasi dei quattro cerchi, per esempio l'orizzonte. Esso intersecherà gli altri tre [fig. 7], ripetendo per tre volte una figura geometrica simile a quella della croce (anche se con diverse inclinazioni dei bracci). Se contassimo le croci che si ripetono nel punto y vedremmo facilmente che esse sono più di tre⁵; il verso di Dante va dunque inteso nel senso che, nel punto in questione, i quattro cerchi si congiungono in modo tale che *ciascuno di essi* forma per tre volte la figura della croce.



fig. 7
Le tre croci formate dall'Orizzonte (in grigio). Da sinistra a destra, l'intersezione con l'Equatore celeste (rosso), con l'Eclittica (giallo) e con il Coluro equinoziale (verde).

il Problema

DIV1B

Premessa: un universo di segni

Una volta acquisite le fondamentali nozioni per comprendere la perifrasi astronomica, il significato letterale del testo di Dante non risulta di difficile interpretazione. Tuttavia, come subito vedremo, la spiegazione astronomica di queste figure non ne esaurisce affatto il significato. Oltre al senso letterale, infatti, il brano di Dante ne possiede un secondo, di natura propriamente religiosa. Il poeta ci dice, con un'immagine concreta, qualcosa che va ben oltre l'indicazione astronomica e cronologica che abbiamo analizzato. Ci troviamo dunque, ancora una volta, nel campo dell'allegoria. Dobbiamo però essere coscienti che la situazione è qui ben diversa da quella presentataci nel primo canto, quanto il poeta parlava della «lupa» intendendo, in realtà, un peccato. Mentre infatti la lupa era un'immagine *fittizia* creata dal poeta, i cerchi e le croci sono immagini *reali*, esistenti nel cielo; sono figure che gli astronomi tracciano non a loro arbitrio, ma osservando attentamente il moto di stelle e pianeti. Gli uomini, dunque, non creano queste figure, ma possono soltanto riconoscerle nel cielo. *Il loro vero creatore è Dio*, che ha disposto gli astri in modo che si disegnavero in cielo, in un dato momento dell'anno, questi cerchi e queste croci.

Per la mentalità medievale è evidente che la forma e il numero di queste figure alludano a qualcosa che va oltre la loro realtà concreta. La Natura è infatti, insieme alla Scrittura, un libro con cui Dio parla agli uomini. Proviamo dunque a decodificare i segni con cui il Creatore - cui è dato, rispetto agli uomini, il privilegio di usare come segno non solo le parole, ma anche la natura e gli eventi storici - si rivolge all'umanità.

Il numero quattro

Innanzitutto, non appare certo casuale il fatto che i cerchi di cui qui si parla siano in numero di quattro. Quattro sono gli elementi di cui è costituito il creato (aria, acqua, terra e fuoco). Sono quattro anche le virtù cardinali (Prudenza, Fortezza, Giustizia, Temperanza); virtù che si possono raggiungere basandosi sulla sapienza umana (non erano infatti negate neanche agli antichi). Il numero quattro, in sostanza, risulta fortemente connesso con la Terra e con la natura umana.

I cerchi

Il cerchio è, notoriamente, immagine di perfezione. Esso è alla base della forma approssimativamente sferica della Terra, ma soprattutto di quella dei cieli (gli antichi ritenevano infatti che le loro orbite fossero circolari e che i corpi celesti avessero forma sferica perfetta, senza le irregolarità proprie della Terra). Non a caso, Dante userà figure circolari anche nella rappresentazione di Dio (*Paradiso*, XXXIII, vv. 115-117) e, per spiegare l'impossibilità di una compiuta spiegazione razionale dei misteri del Cristianesimo, richiamerà con una similitudine l'impossibilità di risolvere il problema geometrico della quadratura del cerchio (*Paradiso*, XXXIII, vv. 133-136). Mentre il numero quattro, dunque, allude essenzialmente alla Terra, l'immagine del cerchio rimanda al cielo, a Dio e all'impossibilità di raggiungerne la perfetta conoscenza con i soli mezzi umani. Nell'unione tra il numero quattro e la figura del cerchio sembra possibile, a questo punto, scorgere un avvicinamento tra umano e divino. Dante, che si appresta a compiere l'ascesa in Paradiso, vede in cielo i segni di una riconciliazione tra il Creatore e le creature, e ciò rafforza la sua speranza di raggiungere la salvezza.

«Giunge con tre croci»

È del tutto evidente il simbolismo religioso del tre: si tratta del numero della Trinità, e tre sono anche le virtù teologali (Fede, Speranza, Carità), concesse all'uomo solo in forza della Rivelazione. Il verbo «giunge», poi, sottolinea ulteriormente la congiunzione, l'unione tra umano e divino già accennata dall'accostamento del numero quattro all'immagine dei cerchi. Non è certo un caso che questa congiunzione si attui mediante la figura della croce: solo la crocifissione di Cristo, infatti, ha reso possibile riallacciare il patto tra uomo e Dio che era stato rotto con il peccato originale. A rafforzare questo significato, sta anche il luogo in cui è ambientata la scena da

⁵ Gli incroci sono in effetti sei: 1) eclittica-equatore; 2) eclittica-coluro equinoziale; 3) eclittica-orizzonte; 4) coluro equinoziale-equatore; 5) coluro equinoziale-orizzonte; 6) orizzonte-equatore.

cui questi versi sono tratti: all'inizio del *Paradiso* Dante si trova ancora in cima alla montagna del Purgatorio, e su tale cima è collocato proprio l'Eden, luogo di antica (e poi perduta) congiunzione armonica tra Dio e l'uomo. Inoltre, dobbiamo ricordare che l'azione si svolge in un tempo assai prossimo all'equinozio di primavera (stagione ritenuta particolarmente propizia all'uomo, tanto che si riteneva che Dio avesse creato il mondo proprio in tale stagione), e che il viaggio di Dante si colloca nei giorni immediatamente precedenti e immediatamente successivi alla Pasqua del 1300 (il che, oltretutto, rafforza ancora il significato di figure come quella della croce).

Due tipi di allegoria

Potremmo dunque parlare, a questo punto, di un significato allegorico dei quattro cerchi e delle tre croci. Ribadiamo però che esistono due differenze essenziali tra questa allegoria e quella della lupa:

a) in primo luogo, nel caso dei cerchi e delle croci il *significante* dell'allegoria è concreto e reale (nel caso della lupa, invece, si trattava di una semplice invenzione poetica);

b) in secondo luogo, è diverso l'"autore" dell'allegoria, e diverso ne è anche il linguaggio: ai poeti, infatti, è dato scrivere le loro allegorie solo usando favole di loro invenzione come significanti di un contenuto più profondo. Ma a Dio, creatore del mondo, è dato usare come significante il mondo stesso. Come scrive Charles Singleton, «le cose dell'universo creato sono cose e segni al tempo stesso. [...] Il segno è nella cosa e dalla cosa è presentato. È stato Dio a porverlo. Non è l'uomo ad aggiungervelo, ricavandolo dalla sua mente e dal suo cuore. L'uomo lo scopre»⁶.

Il tema dell'allegoria è trattato teoricamente nel *Convivio* [G G28]. In quest'opera, Dante distingue un'*allegoria dei poeti* da un'*allegoria dei teologi*. La differenza fondamentale tra i due tipi di allegoria consiste proprio nel significante: nel caso dell'allegoria dei poeti, si tratta di una «bella menzogna», di una favola inventata per trasmettere una verità morale. Nel caso dell'allegoria dei teologi, invece, si tratta di un fatto reale e concreto che, oltre a valere per se stesso, è portatore di un secondo significato. Adottando la terminologia di Dante, la differenza tra l'allegoria che stiamo qui esaminando e quella della lupa può essere così riassunta: la lupa è un'invenzione di Dante che rientra nell'*allegoria dei poeti*; i quattro cerchi e le tre croci (che Dante non inventa, ma scopre nella natura interrogandosi sul loro significato) sono invece una delle forme dell'*allegoria dei teologi*⁷.

Poiché la *Divina Commedia* è un'opera di poesia, e poiché nella poetica medievale l'allegoria occupa un ruolo fondamentale, il lettore - specie dopo avere affrontato il primo canto dell'*Inferno* - sarebbe portato ad attendersi che tale opera sia costruita secondo l'allegoria dei poeti. Tuttavia, come ci illustra la lettura di questi versi del *Paradiso*, Dante va molto oltre. Egli non si limita a inventare allegorie del genere della lupa, ma cerca di leggere nel mondo reale le allegorie che Dio stesso vi ha scritto. E infatti il mondo rappresentato da Dante nella *Commedia* possiede una concretezza che rende impossibile trattarlo come il semplice significante fittizio di una "allegoria dei poeti".

Avevamo osservato qualcosa di simile già nella lettura del primo canto dell'*Inferno*. Se la rappresentazione della lupa, e perfino la prima apparizione di «chi per lungo silenzio pareva fioco» (Virgilio), avevano bisogno di essere letti come allegoria poetica per poter dispiegare un significato del tutto comprensibile, dal momento in cui Virgilio stesso prende la parola la situazione cambia radicalmente. Il senso letterale nella *Commedia* ha infatti - salvo rare eccezioni, come appunto quelle esaminate nel primo canto - una assoluta e concreta autosufficienza, il che non vieta che esso divenga *anche* il significante di un'allegoria. Questo nuovo tipo di allegoria - come abbiamo accennato nella precedente lettura [G ? DIV1a] - non impone che il senso allegorico sostituisca quello letterale (secondo la formula *A al posto di L*), ma consente invece che i due sensi si aggiungano l'uno all'altro, senza che l'autonomia del senso letterale sia compromessa, e anzi con un complessivo arricchimento del significato (secondo la formula *A+L*). In definitiva, il lettore della *Divina Commedia* non è costretto a ricercare continuamente il significato allegorico del poema, al fine di risolvere gli enigmi nascosti sotto il velo della lettera. Egli può gustare la lettura del poema con la certezza che il senso letterale risulterà sempre perfettamente autonomo; ma può anche approfondirla con la consapevolezza che, per la cultura medievale, nessuna realtà o evento significa solo se stessa, ma tutto allude sempre a una verità più profonda.

⁶ Charles Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 47-48.

⁷ L'espressione *allegoria dei teologi* non significa naturalmente che i teologi siano autori di questo tipo di allegoria: essi si limitano a scoprirla nella realtà in quanto, come abbiamo detto, l'unico vero autore di essa è Dio. È necessario precisare che, in base a quanto Dante sostiene nel *Convivio*, l'allegoria dei teologi si trova propriamente nella Bibbia, e usa come significante i fatti storici (per esempio l'Esodo degli Ebrei dall'Egitto), mentre il caso che stiamo esaminando è tratto dal libro della Natura (qui si usano infatti come significanti gli astri e le creature). A noi sembra comunque legittimo usare il termine *allegoria dei teologi* anche in quest'ambito, perché i segni del libro della Natura e quelli del libro della Scrittura sono accomunati da due caratteristiche che li differenziano da quelli dell'allegoria poetica: essi sono *segni reali e hanno come autore Dio stesso*. La terminologia adottata per discutere questi argomenti può però variare da studioso a studioso. Singleton, ad esempio - uno dei massimi indagatori del tema dell'allegoria dantesca - ritiene opportuno riservare il termine *allegoria dei teologi* ai casi in cui il significante sia un fatto storico (sull'esempio della Bibbia), e parlare di *simbolismo* quando invece il significante è costituito dagli elementi della natura.

Alcune domande

Possiamo ora ricordare che Dante stesso, nell'*Epistola a Cangrande* [G30], invita a leggere il suo poema secondo l'*allegoria dei teologi*. Poiché in tale tipo di allegoria il senso letterale è vero, quest'affermazione non si limita a confermarci quanto abbiamo osservato circa la perfetta autosufficienza della lettera del poema. Essa ci dice molto di più. Nel brano che abbiamo esaminato, la verità del senso letterale non pone alcun problema: poiché esso si riferisce a fenomeni astronomici effettivamente osservabili nel cielo, nessun lettore può dubitare - almeno all'interno delle conoscenze dell'epoca - della loro esattezza e verità. Ma Dante, nella *Commedia*, non ci descrive solo il creato, ma anche e soprattutto l'oltretomba, dicendoci come è fatto e raccontando la condizione delle varie anime che in esso scontano le pene, si purificano dai peccati o ricevono il premio. Dovremo dunque pensare che Dante ritenesse *letteralmente vero* anche ciò che ci racconta di aver visto nell'aldilà? Dobbiamo credere che Inferno, Purgatorio e Paradiso fossero per lui non un'invenzione poetica, ma una realtà concreta, che per qualche ragione egli era in grado di conoscere e rivelare? E c'è di più: Dante ci narra di avere compiuto *un viaggio* lungo questi tre regni, in compagnia di Virgilio e di Beatrice. Dovremo dunque considerare letteralmente vero anche tale viaggio, e pensare che Dante abbia davvero creduto di essere andato, in carne e ossa, a visitare l'oltretomba? Se alcune di queste domande possono apparire bizzarre ai nostri occhi di moderni, cerchiamo di ricordare che nell'orizzonte della cultura medievale esse sono tutt'altro che azzardate. Dante stesso comunque ci invita, nell'*Epistola a Cangrande*, a credere alla verità letterale di quello che dice. Su questo tema, come è ovvio, gli studiosi dell'allegoria dantesca hanno elaborato ipotesi diverse. Cercheremo nel prossimo approfondimento di esaminarne alcune, e proveremo a proporre anche una risposta a queste domande. Con l'avvertenza che la nostra potrà essere solo una proposta interpretativa, una scelta di campo all'interno di un dibattito critico aperto; e che essa vuole costituire solo un primo approccio per chi, autonomamente, vorrà accostarsi a tale dibattito studiandolo in maniera più approfondita.

DIV 1^e • Allegoria e figura – Alle porte del Purgatorio

[Purgatorio, canto I, vv. 13-75]

La montagna del Purgatorio è il primo spazio aperto che si presenti agli occhi di Dante nel corso del suo viaggio. Dopo aver attraversato insieme a Virgilio la voragine dell'Inferno, essere giunto al centro della Terra dove è confitto Lucifero, aver percorso un tortuoso e disagiata sentiero sotterraneo («natural burella»: *Inferno*, XXXIV, v. 98) che conduce all'emisfero opposto rispetto a quello delle terre emerse, il poeta esce finalmente a «riveder le stelle» (*Inferno*, XXXIV, v. 139). A nessun uomo vivente, dai tempi di Adamo ed Eva, è stato mai concesso di arrivare a questa montagna: l'unico, «folle» tentativo di avvicinarsi ad essa, compiuto da Ulisse [☪ ☪ DIV5], si era concluso con un naufragio.

La seconda cantica – dopo l'indicazione della materia e l'invocazione alle Muse [☪ ☪ DIV2a]) – si apre con la descrizione del paesaggio. Il Purgatorio è ritratto con i colori di un'alba limpida, con un gioco di tinte delicate che però si carica di complesse valenze allegoriche (vv. 13-27). Il centro dell'episodio è costituito dall'incontro con Catone l'Uticense, insigne uomo politico dell'antichità pagana, che si uccise – opponendosi a Giulio Cesare – per difendere la libertà di Roma. Dante-poeta, che ne ammira la moralità sulla scorta del poeta latino Lucano, lo sceglie ora come custode del Purgatorio, rileggendone la vicenda – e perfino spiegandone il suicidio – in una dimensione pienamente cristiana.

¹ **Dolce color... petto:** *Un dolce colore <azzurro>, simile a quello dello zaffiro orientale, che si addensava (accoglieva) nel limpido aspetto dell'aria (mezzo, in quanto l'aria è l'elemento attraverso il quale percepiamo gli oggetti e i suoni), pura (ossia non turbata da fenomeni naturali come le nuvole o la nebbia) fino all'orizzonte (primo giro), rinnovò il godimento (ricominciò diletto) ai miei occhi, non appena (tosto ch') io venni fuori (uscii fuor, ridondanza) dall'aria infernale (aura morta) che mi aveva afflitto (contristato) la vista (li occhi) e il cuore (!l petto).* Quello del Purgatorio è un paesaggio naturale (Dante, uscendo dall'Inferno, è colpito soprattutto dalla limpidezza dell'aria e dalla serenità del cielo), ma il suo significato va ben oltre la lettera. Il colore azzurro del cielo è ad esempio rappresentato con la metafora dell'«oriental zaffiro». L'aggettivo «orientale» designa una specie di questa pietra preziosa proveniente dalle Indie, il cui colore azzurro richiama appunto quello del cielo. Ma tale aggettivo (richiamandosi etimologicamente al verbo latino *orior*, che significa *nascere, sorgere*) allude anche al sorgere del Sole, che allegoricamente rappresenta Dio (Cristo stesso era detto *sol oriens*, «sole nascente»). La rappresentazione del paesaggio si arricchisce dunque dell'idea di una rinascita, alludendo al percorso di purificazione che si compie in Purgatorio. Va detto anche che questa scena si colloca all'alba del quarto giorno di viaggio, che corrisponde alla mattina di

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro, 15

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto¹. 18

Lo bel pianeto che d'amar conforta
faceva tutto rider l'oriente,
velando i Pesci ch'erano in sua scorta². 21

I' mi volsi a man destra, e puosi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'a la prima gente³. 24

Pasqua: oltre che di rinascita, dunque, si può parlare di Resurrezione. Il riferimento allo zaffiro, infine, non è dovuto solo al suo colore: i lapidari medievali attribuivano allo zaffiro qualità meravigliose: fare uscire i prigionieri dal carcere, placare Dio, togliere dagli occhi la sporcizia. Come si vede, gli elementi del paesaggio – senza perdere nulla della propria naturalezza e concretezza – richiamano allusivamente la situazione del pellegrino Dante, che uscendo dal regno del peccato si appresta a percorrere il cammino di purificazione e di riconciliazione con Dio.

² **Lo bel pianeto... scorta:** *Il bel pianeta <di Venere>, che conforta ad amare, faceva splendere (rider, metafora) tutto l'oriente, offuscando la luce (velando)*

della costellazione dei Pesci, con cui si trovava congiunto. Nell'ora in cui è collocata questa scena, cioè all'alba, Venere si trova effettivamente a est. Ma l'esplicito richiamo all'amore, oltre che a designare perifrasticamente il pianeta, allude al sentimento che accomunerà tutte le anime del Purgatorio. Questo regno è infatti caratterizzato da una corale inclinazione alla carità; e questa forma di amore cristiano è strettamente connessa con la rinascita dell'anima che si attua nel Purgatorio. Significativa, in tal senso, appare l'insistenza, a distanza di sette versi, sulla parola «oriente» (cfr. nota 1).

³ **I' mi volsi... prima gente:** *Io mi rivolsi verso sud (a man destra; poiché precedentemente Dante guardava ad orien-*

Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:
oh settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle⁴ 27

Com'io da loro sguardo fui partito,
un poco me volgendo a l'altro polo,
là onde il Carro già era sparito, 30

vidi presso di me un veglio solo⁵,
degnò di tanta reverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo⁶. 33

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capelli simigliante,
de' quai cadeva al petto doppia lista⁷. 36

Li raggi de le quattro luci sante
fregiavan sì la sua faccia di lume,
ch'i' 'l vedea come 'l sol fosse davante⁸. 39

«Chi siete voi che contro al cieco fiume

te, alla sua destra c'è il Sud) e prestai attenzione (**puosi mente**) al polo antartico (**l'altro polo**: nella geografia medievale il polo Sud, visto dal Purgatorio, appare alto sull'orizzonte trenta gradi, esattamente come appare il polo Nord visto da Gerusalemme: i due luoghi si trovano infatti agli antipodi) e vidi quattro stelle che non furono mai viste fuorché dai primi uomini creati (**a la prima gente**: infatti, dopo la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, nessun uomo potè abitare nell'emisfero australe). Le quattro stelle che Dante immagina siano visibili al polo Sud sono con ogni probabilità da considerarsi, nella sua concezione geografica, realmente esistenti. Esse hanno tuttavia anche un significato allegorico: rappresentano le quattro virtù cardinali (Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza), virtù umane, che – a differenza di quelle teologiche: Fede, Speranza e Carità – non necessitano della Rivelazione. L'uomo, che al momento della creazione possedeva tali virtù dalla nascita, le ha perdute dopo il peccato originale. È per questo che, anche allegoricamente, può dirsi che queste stelle non siano mai state viste «fuor ch'a la prima gente».

⁴ **Goder pareva... mirar quelle:** Il cielo sembrava godere delle loro luci (**fiammelle**): oh, misero (**vedovo**, nel senso di *privato, spogliato*) emisfero

(**sito**) settentrionale, poiché sei privato <della possibilità> di guardarle! Anche questi versi hanno duplice significato. Da un lato, infatti, la luce delle stelle abbellisce l'aspetto del cielo australe, che sembra "goderne". In senso figurato, invece, le virtù cardinali (le stelle) rafforzano quelle teologiche (il cielo). Chiaro anche il duplice significato della deplorazione finale sul «settentrional vedovo sito»: all'impossibilità reale per l'uomo di contemplare la bellezza delle quattro stelle (senso letterale) va sommata, sul piano allegorico, l'impossibilità per gli uomini vissuti dopo il peccato originale di possedere fin dalla nascita le virtù cardinali.

⁵ **Com'io... figliuolo:** Quando io (**Com'io**) fui distolto (**fui partito**) dalla visione (**sguardo**) di esse (**loro**, con valore oggettivo e riferito alle stelle), rivolgendomi per un po' verso il polo artico (**a l'altro polo**), in quel punto (**là**) da dove (**onde**) l'Orsa Maggiore (**il Carro**) era già scesa sotto la linea dell'Orizzonte (**era sparito**), vidi vicino a me un uomo anziano (**veglio**) e solitario. Il termine «veglio», dal provenzale *velh*, possiede una connotazione di dignità che lo distingue dal suo sinonimo «vecchio», che ha invece connotazione dispregiativa: in *Inferno*, III, 83 Dante usa quest'ultimo termine per designare Caronte. In *Paradiso* infine, per indicare la venerabilità di san Bernardo, userà un

altro sinonimo, il prezioso latinismo «sene».

⁶ **degnò... figliuolo:** degno, quanto al suo aspetto (**in vista**), di tanta reverenza che nessun figlio (**alcun figliuolo**) deve una <reverenza> maggiore (**più non dee**) al proprio padre.

⁷ **Lunga la barba... doppia lista:** Portava una barba lunga e brizzolata (**di pel bianco mista**), dello stesso colore (**simigliante**) dei suoi capelli, dei quali due ciocche (**doppia lista**) scendevano (**cadeva**) sul petto. Il personaggio qui rappresentato è Marco Porcio Catone, insigne uomo politico della Roma repubblicana che si oppose a Cesare e, una volta sconfitto, si uccise stoicamente a Utica (presso l'odierna Tunisi), nel 46 a.C. La sua raffigurazione è ispirata al *Bellum civile* di Lucano, poeta di età neroniana ammirato da Dante. Lucano racconta che Catone, dall'inizio della guerra civile tra Cesare e Pompeo, aveva smesso di radersi la barba e si era lasciato crescere i capelli. Il suo eroico sacrificio viene esaltato dal poeta latino in un verso divenuto celebre: «Victrix causa Deis placuit, sed victa Catoni» [«La causa del vincitore (Cesare) piacque agli Dei, ma quella sconfitta (cioè quella repubblicana di Pompeo) <piacque> a Catone»]. Nell'*Eneide* (VIII, 670), Catone viene poi rappresentato come legislatore delle anime giuste: «secretosque pios, his danthem iura Catonem» [«e in disparte le anime dei giusti, e Catone che dà loro le leggi»]. Nel Medioevo, alla vicenda di Catone si erano sovrapposte complesse interpretazioni in chiave cristiana. Lo stesso Dante, nel *Convivio* (IV, XXVIII, 15) si chiede: «quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio, che Catone?». Nel Purgatorio a Catone è riservata non solo una eccezionale salvezza (che dovrebbe essergli di norma negata, sia perché pagano sia perché suicida), ma addirittura il ruolo di custode del monte che porta al Paradiso.

⁸ **Li raggi... fosse davante:** I raggi delle quattro sante stelle (**luci sante**) rischiavano (**fregiavan**) tanto (**sì**) la sua faccia di luce (**lume**), che io lo vedevo quasi come se davanti a lui ci fosse il sole. La scena si svolge all'alba, prima del sorgere del sole, ma la luce delle stelle è così intensa da somigliare quasi a quella solare. Allegoricamente, la terzina significa che, in Catone, le virtù cardinali erano giunte a tal punto di perfezione, che egli era quasi come illuminato da Dio

(il Sole).

9 Chi siete voi... oneste piume:

«Chi siete voi che, risalendo a ritroso il corso del ruscello sotterraneo (**contra al cieco fiume**: il cunicolo che va dal centro della Terra alle pendici del Purgatorio, attraversato da Dante e Virgilio, costeggiava infatti il corso di un ruscello) *siete fuggiti dall'Inferno (pregione eterna)?*», disse Catone (**el**), muovendo quella barba (**piume**) dall'aspetto dignitoso (**oneste**). Le domande di Catone manifestano stupore, poiché egli non sa ancora che Dante è vivo, né è a conoscenza del fatto che Virgilio non è dannato all'Inferno (proviene infatti dal Limbo, dove tra l'altro è anche Marzia, la moglie di Catone). A queste domande risponderà Virgilio, nei vv. 76-81 (non riportati in questo brano antologico).

10 Chi v'ha guidato... notte inferna:

«Chi vi ha guidati, o cosa (**che**) vi ha rischiarato il cammino (**vi fu lucerna**, lett. *fu per voi un lume*) nell'uscire (**uscendo fuor**) dalla profonda oscurità (**notte**) che rende sempre nera la voragine (**valle**) dell'inferno?».

11 Son le leggi... alle mie grotte:

«Le leggi dell'Inferno (**d'abisso**) sono state infrante (**rotte**) fino a questo punto (**così**)? O è cambiata (**mutato è**) in cielo la decisione (**consiglio**), <divenendo> nuova, in modo che (**che**), <pur essendo> dannati, voi potete venire a queste rocce (**grotte**) custodite da me (**mie**)?».

12 Lo duca mio... 'l ciglio: La mia guida (**duca**, dal verbo latino *ducere*) allora mi afferrò (**mi diè di piglio**) e rivolgendomi parole, spingendomi con le mani e facendomi cenni mi indusse ad assumere un atteggiamento reverente, inginocchiandomi e ad abbassando lo sguardo (**reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio**).

13 Poscia rispuose... si nieghi: Poi gli (**lui**, complemento di termine) rispose (il soggetto è Virgilio): «Non sono venuto di mia iniziativa (**da me**); è scesa dal cielo una donna (Beatrice) per le cui preghiere ho soccorso (**sovvenni**) costui con la (**de la**) mia compagnia. Ma poiché (**da che**) è tuo volere che si spieghi meglio (**più**) la nostra condizione, quale essa è veramente (**vera**, aggettivo usato in funzione avverbiale), il mio <volere> non può essere che a te si neghi <questa spiegazione>».

14 Questi non vide... a volger era: «Costui (**Questi**, cioè Dante) non conobbe (**vide**) mai la morte (**l'ultima**

fuggita avete la pregione eterna?»,
diss'el, movendo quelle oneste piume⁹. 42

«Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna,
uscendo fuor de la profonda notte
che sempre nera fa la valle inferna?¹⁰ 45

Son le leggi d'abisso così rotte?
o è mutato in ciel novo consiglio,
che, dannati, venite a le mie grotte?¹¹». 48

Lo duca mio allor mi diè di piglio,
e con parole e con mani e con cenni
reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio¹². 51

Poscia rispuose lui: «Da me non venni:
donna scese del ciel, per li cui prieghi
de la mia compagnia costui sovvenni. 54

Ma da ch'è tuo voler che più si spieghi
di nostra condizion com'ell'è vera,
esser non puote il mio che a te si nieghi¹³. 57

Questi non vide mai l'ultima sera;
ma per la sua follia le fu sì presso,
che molto poco tempo a volger era¹⁴. 60

Sì com'io dissi, fui mandato ad esso
per lui campare; e non li era altra via
che questa per la quale i' mi son messo¹⁵. 63

Mostrata ho lui tutta la gente ria;
e ora intendo mostrar quelli spirti
che purgan sé sotto la tua balia¹⁶. 66

Com'io l'ho tratto, saria lungo a dirti;
de l'alto scende virtù che m'aiuta
conducerlo a vederti e a udirti¹⁷. 69

sera, con riferimento alla morte del corpo), ma per il suo peccato di superbia (**follia** designa nella *Commedia* una eccessiva fiducia nell'intelletto umano; non a caso, in *Inferno*, XXVI, 125, il viaggio di Ulisse è definito «folle volo») fu così vicino ad essa (**le**, riferito ancora alla morte intesa però, stavolta, in senso spirituale, cioè come dannazione dell'anima) che sarebbe dovuto passare (**a volger era**) pochissimo tempo». Quest'ultimo verso si intende forse meglio in senso allegorico: per i suoi peccati, Dante era

ormai a un passo dalla perdizione.

15 Si com'io dissi... mi son messo: «Come ho detto, fui mandato a lui per salvarlo (**lui campare**); e non vi (**li**) era altra via che quella per cui mi sono incamminato (**messo**)».

16 Mostrata li ho... la tua balia: «Gli ho mostrato tutti i dannati (**gente ria**), e ora intendo mostrargli quegli spirti che si purificano (**purgan sé**) sotto il tuo governo (**balia**, dal francese *baillie*)».

17 Com'io l'ho tratto... a udirti:

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta¹⁸. 72

Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara¹⁹. 75

«Come io lo abbia condotto (**tratto**)
<fino a qui>, sarebbe lungo da raccontar-
ti (**a dirti**); proviene dal cielo (**da l'al-**
to) la virtù che mi aiuta a condurlo
<qui>, per vederti e ascoltarti».

¹⁸ **Or ti piaccia... vita rifiuta:**
«Dunque (**Or**), ti sia gradito (**ti piaccia**)
accettare con benevolenza (**gradir**) il suo
arrivo: va cercando la libertà, che è un
bene tanto prezioso (**sì cara**), come sa

chi in nome suo (**per lei**) è disposto a
sacrificare la vita (**vita rifiuta**)». Il sui-
cidio di Catone viene presentato come
una sorta di martirio in nome della
libertà. Ed è alla ricerca della libertà (che
per lui assume però un esplicito valore
religioso, nel senso di libertà dal peccato)
che tende anche il viaggio di Dante.

¹⁹ **Tu 'l sai... sì chiara:** «Tu lo sai, poi-
ché in nome di essa (**per lei**, riferito alla
libertà) non fu per te amara la morte ad Utica
(la città africana in cui Catone si suicidò),
dove lasciasti il corpo (**la vesta**) che nel
giorno del Giudizio (**al gran dì**) sarà così
luminoso». Essendo la sua anima destinata
alla salvezza, nel giorno del Giudizio anche
il corpo di Catone risorgerà.

il Testo

DIV1e

Premessa: Il Purgatorio, luogo di passaggio

A differenza dell'Inferno, luogo in cui i dannati sono destinati a scontare una pena eterna, il Purgatorio è sottoposto alle leggi del tempo: in esso le anime rimangono solo per un determinato periodo - calcolato in base alle loro tendenze al peccato e agli anni di vita trascorsi nell'errore - al termine del quale sarà loro concessa la beatitudine eterna del Paradiso. A differenza di Inferno e Paradiso, inoltre, il Purgatorio non trova precisa definizione nelle Sacre Scritture. La convinzione che nell'Oltretomba esistesse questo regno intermedio trovò conferma nella dottrina della Chiesa solo intorno al XII secolo. Dante, in questo senso, inventa il Purgatorio molto più di quanto abbia inventato Inferno e Paradiso (per i quali poteva fondarsi su una consolidata tradizione teologica). Si può in un certo senso dire, come scrive lo storico francese Jacques Le Goff, che «per la storia del Purgatorio, il miglior teologo è Dante»¹.

Data la transitorietà delle pene del Purgatorio, e considerato il sicuro destino di salvezza delle anime che lo abitano, la presenza di Catone - al quale non solo è assegnato un posto in questo regno, ma ne è affidato addirittura il governo («balìa») - può risultare sorprendente. Catone, in primo luogo, è un pagano; eppure, a differenza di altri pagani - perfino dello stesso Virgilio - a lui sarà concesso il Paradiso. In secondo luogo, Catone è un suicida; eppure gli è destinata la salvezza, non la dannazione eterna. Il suicidio di Catone, infine, avviene per motivi politici, in opposizione a Giulio Cesare (che era considerato da Dante uno strumento della volontà divina, in quanto dalla sua opera è nato l'Impero romano). E, tuttavia, Dante premia con la salvezza eterna un nemico di quest'uomo della provvidenza.

La salvezza di un pagano, suicida e anticesariano come Catone, costituisce, a prima vista, un paradosso. La nostra lettura intende spiegare perché tale paradosso sia solo apparente. Da qui partiremo inoltre per approfondire ulteriormente la questione dell'allegoria dantesca.

Pagani in Paradiso

Benché, al tempo di Dante, i pagani fossero visti come inconsapevoli anticipatori del Cristianesimo, non si riteneva di norma che essi fossero destinati alla salvezza. Se erano stati malvagi, non potevano sfuggire alla dannazione. Ai buoni e virtuosi, invece, era destinato il Limbo, un luogo - posto al di fuori dell'Inferno vero e proprio - nel quale non pativano alcuna pena [☞ ☞ DIV6a] eccettuata, naturalmente, la sofferenza di non poter vedere Dio. Tra gli uomini vissuti prima di Cristo, solo agli Ebrei era concesso di raggiungere il Paradiso: essi infatti, avendo creduto nella futura venuta del Salvatore, avevano abbracciato l'unica vera fede possibile al loro tempo.

Questa regola generale ammette però diverse eccezioni. In Paradiso, ad esempio, Dante collocherà l'imperatore Traiano: pur essendo morto da pagano, egli fu risuscitato da Dio in seguito alle preghiere di papa Gregorio Magno; per questa speciale grazia, una volta tornato in vita, poté convertirsi e salvarsi. Nello stesso cielo si incontra Rifeo, un anonimo Troiano che - pur essendo vissuto molto tempo prima di Cristo - ebbe da Dio la rivelazione della futura venuta del Salvatore; egli fu quindi dotato della stessa possibilità di salvezza concessa agli Ebrei [☞ ☞ DIV6a].

¹ Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982, p. 18.

Si tratta di casi eccezionali, dovuti alla imperscrutabile volontà di Dio. Tra essi potrebbe rientrare anche la salvezza di Catone. Ma a noi non basta certo constatare che il volere di Dio trascende le capacità di comprensione umana. Il caso di Catone è assai complesso: anche se mettessimo da parte il problema del paganesimo, la sua salvezza sembrerebbe impossibile per altre due ragioni: il suicidio e la scelta politica anticesariana. Come vedremo in questa lettura, però, la salvezza non è garantita a Catone *nonostante* il suo suicidio, bensì, in un certo senso, *grazie a* quel suicidio. Se ciò, come si è già detto, appare ai nostri occhi paradossale, così non doveva apparire all'interno della cultura del Medioevo. Per trovare la chiave del problema occorre però familiarizzare con alcuni aspetti della cultura medievale; e occorre, prima ancora, aver coscienza del significato che in quell'epoca si attribuiva al personaggio di Catone.

Il personaggio di Catone

L'eroe stoico secondo Lucano

Marco Porcio Catone era un esponente dello schieramento repubblicano di Roma (capeggiato da Pompeo), noto per integrità morale e severità di costumi. Quando la guerra civile che contrappose Pompeo a Cesare si concluse con la definitiva vittoria di quest'ultimo, Catone - che non voleva cadere vivo nelle mani di Cesare e non voleva sopravvivere alla repubblica romana - si uccise. Poiché il suicidio avvenne nella città africana di Utica, Catone è passato alla storia con l'appellativo di *Uticense*².

Una parte significativa della fama di Catone, in età medievale, si doveva al poeta latino Lucano, vissuto nel I secolo d.C. Nel suo *Bellum civile* (poema noto anche sotto il titolo di *Pharsalia*), il personaggio di Catone spicca per il possesso di eccezionali virtù morali, contrapponendosi a un'epoca di generale decadenza (che, nella visione pessimistica di Lucano, non risparmia né Cesare né Pompeo).

Lucano descrive Catone come un uomo virtuoso e immune dall'odio di parte; lo indica come cultore dell'onestà e della giustizia; afferma che egli si credeva nato non per sé, ma per tutta l'umanità; sostiene che le sue azioni erano improntate di spirito divino, attribuendogli le parole «nil facimus nisi sponte Dei» [«non facciamo niente, se non per volontà di Dio»].

Alcune parole del poema, con cui Catone esprime la sua vocazione al sacrificio, potevano inoltre suonare ai medievali come anticipazione del sacrificio di Cristo. Nel libro II, ad esempio, Catone offre la sua vita per porre fine alla strage, dicendo: «redimat sanguis populos» [il <mio> sangue redima i popoli] (*Bellum civile*, II, 312).

Anche Virgilio aveva attribuito, nell'*Eneide*, un ruolo di primo piano a Catone; egli compare infatti, nell'Oltretomba, come legislatore delle anime giuste (cfr. nota 7).

Le scelte di vita di Catone furono improntate alla filosofia stoica. Questa corrente di pensiero, caratterizzata da grande rigore morale, appariva ai medievali assai vicina alle esigenze spirituali del cristianesimo. Dante, nel *Convivio* (IV, vi, 9-10), manifesta in questo modo la sua ammirazione nei confronti degli stoici: «furono filosofi molto antichi [...] che videro e credettero questo fine de la vita umana essere solamente la rigida onestade; cioè rigidamente, senza rispetto alcuno, la verità e la giustizia seguire, di nulla mostrare dolore, di nulla mostrare allegrezza, di nulla passione avere sentore. [...] furono chiamati Stoici, e fu di loro quello glorioso Catone».

In definitiva, la tradizione antica consegnava a Dante un'immagine di Catone che ne esaltava le qualità etiche, facendone un modello di virtù ammirato da tutti, a prescindere dall'impossibilità, per Dante, di condividere le sue scelte politiche anticesariane.

Un divorzio allegorico

Un particolare significato si attribuiva, nel Medioevo, perfino alle vicende private di Catone. Lucano racconta che egli aveva sposato Marzia, ancora vergine; poi, dopo avere avuto da lei tre figli, l'aveva ceduta all'amico Quinto Ortensio. La donna ebbe altri figli anche da questo marito ma, rimasta vedova, scongiurò Catone di riprenderla con sé. La sua preghiera fu esaudita.

Dante, nel *Convivio*, sostiene che tale vicenda matrimoniale rappresenta allegoricamente la storia dell'anima nelle varie età dell'uomo (dalla gioventù, rappresentata dalla verginità di Marzia, fino all'estrema vecchiaia, rappresentata dalla sua vedovanza). In sostanza, Marzia rappresenta l'anima che, dapprima vicina a Dio, se ne allontana per ritornare infine a lui. Il discorso di Dante si conclude con una domanda retorica: «quale uomo terreno più degno fu di significare Dio che Catone? Certo nullo» (*Convivio*, IV, xxviii, 15).

In definitiva, per i medievali, Catone era certamente un personaggio storico concreto, che aveva vissuto al tempo di Cesare e aveva attraversato realmente alcune vicende pubbliche e private. Ma tali vicende - senza nulla perdere della loro concretezza e storicità - erano anche viste come una sorta di allegoria, poiché anticipavano verità morali e religiose delle quali Catone, all'epoca, era del tutto inconsapevole. È evidente che l'autore di una simile allegoria, che utilizza come significanti fatti concreti e vicende umane, non può essere che Dio, ed è chiaro che l'uomo può solo riconoscerla nella storia. Sulla natura di questa particolare allegoria - che può essere inquadrata nell'*allegoria dei teologi*, ma che possiede caratteristiche specifiche -, nonché sulla sua importanza per la

² Quest'appellativo distingue il Catone di cui parla Dante da Catone il Censore, vissuto tra III e II secolo a.C. e noto per la sua battaglia contro Cartagine.

cultura medievale, ci soffermeremo nella sezione *Il problema* di questa lettura.

Un suicidio-martirio

La morale stoica non esaltava il suicidio, ma lo ammetteva in casi estremi, quando l'esercizio della virtù risultasse impossibile per il saggio. A proposito del suicidio di Catone, Cicerone sosteneva che questo gesto - in genere da condannare - andava invece nel suo caso ammirato, in considerazione dei costumi e dell'integrità morale di chi lo aveva compiuto³.

Anche nella dottrina cristiana - prima che il Concilio di Trento sancisse la condanna senza riserve di questo gesto - il suicidio poteva essere giustificato, in via del tutto eccezionale. Sant'Agostino ad esempio lo ammetteva quando avvenisse «per ispirazione divina, per mostrare esempio di fermezza, affinché si disprezzi la morte»⁴. Questa possibilità di eccezionale giustificazione può spiegare il fatto che Dante, nella *Monarchia*, presenti con ammirazione il gesto di Catone, qualificandolo come «sacrificio»⁵, e trasformando implicitamente in una sorta di martirio quello che, per gli altri, sarebbe stato un gravissimo peccato.

Un nemico di Cesare in Paradiso

Se quanto si è sopra detto può permetterci di conciliare la salvezza di Catone sia con la sua condizione di pagano, sia con quella di suicida, rimane da comprendere come mai Dante assegni un ruolo così importante a un nemico di Cesare. È nota infatti la funzione provvidenziale che Dante attribuisce all'Impero romano e all'opera di Cesare che, ponendone le premesse, preparò il mondo all'unificazione politica che avrebbe consentito l'universale diffusione del Cristianesimo.

Per risolvere quest'ultimo problema, è opportuno riferirsi alle finalità che, secondo Dante, Dio ha voluto attribuire all'Impero. A quest'ultimo, come è spiegato nella *Monarchia*, spetta il compito di condurre il genere umano «alla felicità temporale secondo gli insegnamenti della filosofia» [☞ G35, 10]. La necessità di questa guida politica è determinata dal fatto che «la cupidigia umana volterebbe le spalle» alla felicità terrena «se gli uomini, simili a cavalli che vagano nella loro bestialità, non fossero tratti in freno nel loro viaggio “con morso e briglie”» [☞ G35, 9]. Insomma, nella prospettiva di Dante, l'esigenza di un governo unitario degli uomini discende dal bisogno di contrastare «l'umana cupidigia»; le istituzioni politiche, in altre parole, ci si presentano non come un bene in sé, ma come un *remedium* necessario alla generale fragilità morale degli uomini. Catone, tuttavia, si sottrae a questa fragilità, e spicca anzi come esempio di integerrima virtù morale. In questo senso, egli non si pone tanto *contro* l'Impero, quanto piuttosto *al di sopra* di esso; la sua moralità rende quindi superfluo il *remedium* costituito dalla monarchia universale; e pertanto non ha senso giudicare Catone con criteri meramente politici, ed etichettarlo negativamente per la sua posizione anticesariana. Catone è uno di quei pochi uomini che, sia pure «con estrema difficoltà», possono pervenire alla felicità terrena anche senza la guida del «Principe romano» [☞ G35, 11].

il Problema

DIV1C

Premessa: diverse forme di allegoria

Veniamo adesso ad analizzare il significato allegorico che assumono in questo canto sia il personaggio di Catone, sia le quattro stelle. Ricordiamo che, nell'esaminare la questione dell'allegoria dantesca, abbiamo distinto fin qui due casi molto diversi tra loro. Nel primo, esemplificato dalla lupa, il senso letterale è solo il velo sotto cui si nasconde una verità allegorica (*A al posto di L*). In questo caso, la lettera - il significante dell'allegoria - non è altro che una «bella menzogna», e l'unica cosa che conta è il senso nascosto [☞ DIV1a].

Nel secondo caso, invece, il significante dell'allegoria non è costituito da un racconto fantasioso, ma dalla rappresentazione di cose o eventi reali. Abbiamo visto - esemplificando questa seconda specie di allegoria attraverso la perifrasi astronomica dei quattro cerchi e delle tre croci posta all'inizio del *Paradiso* - come in questo caso la lettera abbia una sua assoluta veridicità; e come tuttavia essa si ponga come significante di qualcosa che va al di là della realtà fisica cui fa riferimento (*A+L* [☞ DIV1b]). Seguendo quanto Dante scrive nel *Convivio*, abbiamo pertanto distinto due generi di allegoria: l'*allegoria dei poeti*, scritta dagli uomini nelle opere letterarie, il cui significante è letteralmente falso (mentre è vero solo il significato allegorico); e l'*allegoria dei teologi*, «scritta»

³ «Ceteris forsan vitio datum esset si se interemissent, propterea quod levior eorum vita et mores fuerunt faciliores; Catoni vero cum incredibilem natura tribuisset gravitatem, eamque perpetua constantia roborasset, semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum ei potius quam tyranni vultus adspiciendum fuit» [«Forse, se ad uccidersi fossero state altre persone, ciò sarebbe stato considerato per loro una colpa, perché la loro vita fu più leggera e i loro costumi furono meno rigidi; quanto a Catone, invece - poiché la natura lo aveva dotato di una incredibile dignità, poiché egli l'aveva rafforzata con continua costanza, e poiché egli rimaneva sempre fermo nei suoi propositi e nelle decisioni prese - sembra giusto che egli abbia scelto di morire, piuttosto che vedere il volto del tiranno»] (*De officiis*, I, 31).

⁴ «[...] divino instinctu fiat ad exemplum fortitudinis ostendendum, ut mors contemnatur» (*De civitate Dei*, I, 17).

⁵ «illud inenarrabile sacrificium severissimi vere libertatis auctoris Marci Catoni» [«l'indicibile sacrificio di Marco Catone, rigidissimo difensore della vera libertà»] (*Monarchia*, II, v, 15).

da Dio nella realtà e scoperta in essa dagli uomini, nella quale sono veri sia il significante che il significato.

Le quattro stelle

In questo passo del *Purgatorio* incontriamo una prima allegoria che - come quella del *Paradiso* che abbiamo già esaminato - usa come significante gli astri del cielo. Dante osserva quattro stelle, visibili solo agli antipodi del mondo abitato dagli uomini, e perciò viste fin qui solo dalla «prima gente», ossia dagli abitanti del Paradiso Terrestre posto nell'emisfero antartico. Allegoricamente queste stelle rappresentano le quattro virtù cardinali (Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza). Si tratta, come abbiamo visto nelle note, di virtù che l'uomo, prima del peccato originale, possedeva fin dalla nascita. Il riferimento alla perdita della possibilità di vederle sottende dunque anche un senso allegorico: con la cacciata dall'Eden, l'umanità ha perduto queste virtù, che possono ancora essere faticosamente conquistate, ma che non saranno più possedute naturalmente come avveniva per la «prima gente».

Vediamo ancora che il volto di Catone è rischiarato dalle quattro stelle, in modo tale che Dante può quasi scambiare la loro luce per quella del Sole. Allegoricamente, si potrà dire che Catone aveva raggiunto una tale perfezione nelle virtù cardinali da apparire quasi illuminato dalla luce divina (rappresentata, come sempre, dal Sole).

Possiamo ora chiederci a quale genere di allegoria, tra quelli fin qui incontrati, appartenga questa raffigurazione delle quattro stelle. Per il momento, dovremo dare una risposta ipotetica: se Dante ha voluto raffigurare il Purgatorio non come un luogo reale, ma come semplice figurazione allegorica di verità morali, allora è evidente che ci troviamo di fronte a un'*allegoria dei poeti*. Se invece Dante è davvero convinto che il Purgatorio esista materialmente, che esso sia davvero ubicato agli antipodi di Gerusalemme, che sia strutturato proprio come egli lo descrive, e che nel suo cielo ci siano davvero quelle stelle, diventa evidente che il poeta ci sta qui presentando un'*allegoria dei teologi*. La risposta a questo quesito dovrebbe risultare chiara al termine della nostra lettura, quando ci saremo interrogati sul rapporto tra verità e poesia nella *Commedia*. Prima di farlo, però, è necessario occuparci più a fondo del personaggio di Catone, e chiederci come la sua rappresentazione si collochi nel nostro discorso sull'allegoria.

Catone: un'allegoria?

Il caso di Catone è per certi aspetti nuovo. Questo personaggio si colloca al centro di una rete di allegorie (è proprio il suo volto ad essere rischiarato dalle quattro stelle). A lui Dante ha voluto attribuire un significato che non si limita alla sua esistenza storica (basti pensare ai versi 70-72, in cui Virgilio collega il suicidio-martirio di Catone con la ricerca cristiana della libertà). Tale senso allegorico non può però ridurre questo personaggio a una semplice *allegoria dei poeti*. Catone infatti - a differenza della lupa - non è un'invenzione poetica, ma un personaggio storicamente esistito che tuttavia, nel poema di Dante, si presenta *anche* come significante di qualcos'altro. Ci muoviamo piuttosto nell'ambito di quella che abbiamo fin qui designato come *allegoria dei teologi*. Si tratta però di un caso che presenta caratteristiche diverse da quello in precedenza esaminato con riferimento al *Paradiso* [🔗🔗 DIV1b].

Il concetto di figura nell'interpretazione delle Sacre Scritture

È utile ricordare che, con il termine *allegoria dei teologi* abbiamo inteso fin qui ogni rappresentazione polise-ma (cioè dotata di una pluralità di significati), il cui senso letterale non fosse fittizio, ma assolutamente concreto e reale⁶. Dante nel *Convivio* [🔗🔗G28] esemplifica l'*allegoria dei teologi* con un fatto storico narrato nell'Antico Testamento (l'Esodo). Come abbiamo visto in precedenza, quando il significante è costituito da un elemento della natura, alcuni autori preferiscono parlare di *simbolismo*.

In un suo saggio del 1944 il filologo tedesco Erich Auerbach, facendo riferimento a quei casi di allegoria che hanno come significante fatti o personaggi storici, utilizza però - anziché quello di *allegoria dei teologi* - il concetto di *interpretazione figurale*. Tale interpretazione, assai diffusa nel medioevo, «fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga [...] Ma essa è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note, in virtù della pari storicità tanto della cosa significante quanto di quella significata»⁷. L'interpretazione figurale si diffuse proprio in relazione all'Antico Testamento, i cui eventi - considerati storicamente veri - erano visti come prefigurazione (*figura*, appunto) di altri eventi che si sarebbero verificati dopo la venuta di Cristo, e che ne avrebbero costituito l'adempimento (*figura impleta*⁸). L'interpretazione figurale si applica a un evento storico reale, che viene però visto anche come anticipazione (*figura*) di un fatto futuro, in quanto Dio stesso vuole che esso prefiguri e anticipi un altro evento, che ne sarà il compimento. Tale interpretazione può essere illustrata con lo stesso esempio con cui Dante esemplifica l'*allegoria dei teologi*: l'Esodo degli ebrei dell'Egitto che li libera

⁶ Va ricordato che, nell'*allegoria dei teologi*, al senso letterale se ne aggiungono altri tre: allegorico, morale e anagogico.

⁷ Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, 8ª edizione 1980, p. 206. Il volume raccoglie una serie di saggi scritti tra il 1929 e il 1954.

⁸ Possiamo tradurre questo termine come *prefigurazione portata a compimento*.

dalla schiavitù è un fatto storico, ma è al tempo stesso *umbra futurorum*, cioè preannuncio di eventi futuri (la liberazione dell'anima dalla schiavitù del peccato, che sarà resa possibile dal sacrificio di Cristo).

Possiamo in definitiva considerare l'interpretazione figurale come un caso specifico che va inquadrato all'interno del più vasto campo dell'allegoria teologica. Auerbach, discutendo delle vicende bibliche alle quali si applica tale interpretazione, la definisce anche come «profezia reale», per sottolineare tanto la concretezza storica del significante (il fatto reale narrato nell'Antico testamento, per esempio la liberazione degli Ebrei dalla schiavitù in Egitto), sia la presenza di un significato destinato a rivelarsi in un successivo momento storico (nel nostro esempio, la futura liberazione dell'umanità dal peccato grazie a Cristo). In definitiva, ciò che distingue l'interpretazione figurale da altre forme allegoriche è il fatto che essa riguarda «qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica».

Dall'ambito di applicazione esclusivamente biblico, l'interpretazione figurale si estese anche a temi profani e pagani. Nell'alto medioevo vennero ammessi in essa «le Sibille, Virgilio e le figure dell'Eneide», viste come anticipazione di eventi che si sarebbero verificati dopo la venuta di Cristo. D'altra parte, va ricordato che il cristianesimo scandiva la storia dell'umanità essenzialmente in tre momenti: l'intera antichità andava vista come prefigurazione del mondo salvato da Cristo; ma il mondo terreno, a sua volta, era la prefigurazione del mondo dell'eternità, in cui tutto si sarebbe definitivamente compiuto e avverato.

Era dunque logico che l'interpretazione figurale, anche fuori dall'ambito degli studi biblici, venisse più in generale applicata a tutti gli eventi del mondo terreno, che potevano essere visti come anticipazione dei destini eterni dell'umanità, quali si sarebbero compiuti nel mondo ultraterreno. È a partire da questi presupposti, adesso, che possiamo tornare a osservare il personaggio di Catone come Dante lo rappresenta nel Purgatorio.

L'interpretazione figurale del personaggio di Catone

Come osserva ancora Auerbach, il Catone storico, il personaggio che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, era una *figura* del Catone del Purgatorio, così come ogni uomo, nella sua esistenza terrena, è una *figura* di quello che diverrà nell'eternità. Il Catone del Purgatorio, pertanto è una *figura impleta*, un adempimento di ciò che il Catone storico prefigurava, perché solo nell'aldilà si compie e si avvera il destino anticipato nella vita terrena. Ciò significa che «la libertà politica e terrena per cui è morto era soltanto *umbra futurorum*: una prefigurazione di quella libertà cristiana che ora egli è chiamato a custodire».

Tra il Catone terreno e quello dell'eternità - è opportuno sottolinearlo - esiste una forte continuità: «la persona di Catone, quale uomo severo, giusto e pio, che in un momento significativo del suo destino e della storia providenziale del mondo ha anteposto la libertà alla vita, è conservata in tutta la sua forza storica e personale; non diventa un'allegoria della libertà, ma resta Catone di Utica [...]; ma dalla sua provvisorietà terrena, nella quale egli considerava come il bene supremo la libertà politica [...] egli è sollevato nella condizione dell'adempimento definitivo, dove ciò che conta non sono più le opere terrene della virtù civile, ma il "ben dell'intelletto", il bene supremo, la libertà dell'anima immortale nella visione di Dio».

Dante poeta del mondo terreno

Il fatto che, nella visione di Dante, la vera e compiuta realtà non stia sulla terra, e che dunque eventi e uomini del mondo terreno siano solo *umbra futurorum* in rapporto a un oltretomba che costituisce la vera e definitiva realtà, non conduce affatto, nella *Commedia*, a una svalutazione della vita terrena. Quest'ultima ha anzi un'importanza decisiva proprio in quanto, essendone la *figura*, porta in sé potenzialmente i segni del destino eterno: «l'*umbra* è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa»; «la realtà storica non è abolita dal significato più profondo, ma ne è confermata e adempiuta»⁹. Lo stesso Auerbach, in un saggio del 1929, definisce Dante «poeta del mondo terreno»: la continuità tra vita umana ed eternità è infatti, nella concezione medievale, così profonda che da essa non discende alcuna svalutazione della realtà concreta e storica. Al contrario: un'arte come quella di Dante, che intenda rappresentare il destino umano quando esso è ormai compiuto nell'eternità, ottiene addirittura un potenziamento della rappresentazione concreta: «appoggiandosi alle più alte autorità della ragione e della fede, il suo genio poetico ardì un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato: rappresentare tutto il mondo terreno-storico, di cui era giunto a conoscenza, già sottoposto al giudizio finale di Dio [...] e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna».

Una volta compresa la natura di questa particolarissima allegoria che è l'interpretazione figurale - un'allegoria che non implica affatto, a differenza di quella della lupa, una svalutazione della concretezza reale dei personaggi - diventa possibile sciogliere tutti i paradossi apparenti implicati dal testo. Il suicidio di Catone appare infatti come prefigurazione del martirio dei cristiani, o forse perfino della stessa morte di Cristo, e non può quindi configurarsi alla stregua di un peccato. La ricerca della libertà politica appare come prefigurazione della ricerca cristiana della libertà morale, e di conseguenza non ha più senso interrogarsi sulla posizione anticesariana di Catone: per i significati che

⁹ *Ivi*, pp. 212-219.

assume quando, nel *Purgatorio*, ci appare come *figura impleta*, Catone va ampiamente oltre i limiti della sfera politica in cui operava quando, nel mondo terreno, agiva ancora come *figura*, come *umbra futurorum*.

Una realtà “più reale”

Questa particolare, concretissima rappresentazione del mondo umano *sub specie aeternitatis* costituisce uno degli aspetti rivoluzionari della poesia di Dante. Essa si distacca da tutte le altre visioni dell'oltretomba, sia pre-cristiane che cristiane: «le altre visioni escatologiche che ci sono state tramandate, sia del tempo antico che di quello cristiano, sono concepite in tutt'altro modo; esse immergono i morti tutti insieme nell'esistenza incompleta delle ombre, che livella e annienta la personalità individuale, o almeno la priva di ogni forza, oppure con rozzo moralismo separano i buoni e redenti dai cattivi e dannati, dando il massimo valore al sovvertimento di tutte le condizioni sociali umane. In esse era affatto escluso che in ogni grado della gerarchia dell'aldilà, anche in quello più basso, dovesse essere mantenuta l'essenza dell'unità personale». Si può mettere a confronto, in questo senso, l'oltretomba di Virgilio con l'*Inferno* di Dante. «Le figure virgiliane hanno negli Inferi un'esistenza non confermata e definitiva, ma piuttosto indebolita e transitoria». Viceversa nell'*Inferno* di Dante, «nonostante l'uniformità dell'atteggiamento penitente, la diversità individuale sussiste nel vario modo di subire la pena e di riferirla ai dati particolari della propria vita, e questa propria vita non è sommersa e dimenticata, ma è totalmente presente e contenuta nella penitenza». Dante ci presenta le anime dell'oltretomba in modo «che il loro posto e il loro atteggiamento nell'aldilà siano assolutamente individuali nel senso delle loro precedenti azioni terrene; che esse rappresentino quasi solo la continuazione, l'intensificazione e la fissazione definitiva, una conservazione completa del loro essere e della loro sorte più particolari e personali». In altre parole, «l'aver conservato e definitivamente fissato l'unità della figura umana nell'aldilà è quello che distingue fundamentalmente la *Commedia* da tutte le precedenti visioni dell'oltretomba»¹⁰.

Poesia e verità nella *Commedia*

Quando Dante ci narra il suo viaggio nell'aldilà, ci mette dunque di fronte a una realtà “più reale” di quella terrena, e che - costituendone il compimento definitivo - svela fino in fondo il senso di essa. Questa concretezza di rappresentazione, su cui Auerbach ha concentrato l'attenzione, ci impone però un'ulteriore riflessione: in che rapporto può stare un poema, cioè un'opera che in ultima analisi è sempre frutto dell'umana fantasia, con una così profonda e definitiva verità inerente al destino dell'uomo e della sua anima? La domanda è resa opportuna anche dall'*Epistola a Cangrande* [G36] in cui Dante ci fornisce alcune indicazioni per la lettura della *Commedia*. Egli ci invita a leggere il poema secondo l'*allegoria dei teologi* (non a caso lo illustra facendo riferimento all'episodio biblico dell'*Esodo*). Ciò sembra implicare il fatto che il significato della *Commedia* vada considerato vero non solo in senso allegorico (il che non comporta per noi alcuna difficoltà), ma perfino in senso letterale. Se dovessimo seguire *in toto* questa indicazione, dovremmo concludere - come osserva Nicolò Mineo - «che Dante abbia creduto davvero di aver fatto il viaggio in oltretomba in corpo ed anima, oppure che abbia voluto far sì che il lettore credesse alla realtà di esso viaggio. Nel secondo caso avrebbe sfiorato l'empietà. Il primo caso non riusciamo a vedere come potesse verificarsi»¹¹. Ma, a guardar bene, l'*Epistola a Cangrande* non ci chiede affatto di considerare letteralmente vera ogni parte del poema. Nella *Commedia*, infatti, è possibile distinguere due momenti: quello “oggettivo” (la rappresentazione dell'oltretomba, dei dannati e dei beati, dei castighi e dei premi, ecc.) e quello “soggettivo” (il viaggio che Dante narra di aver compiuto). L'*Epistola a Cangrande* ci chiede sì di leggere il poema secondo l'*allegoria dei teologi*, ma lo fa soltanto con riferimento alla componente oggettiva dell'opera, ossia alla rappresentazione dello «stato delle anime dopo la morte». Tale momento oggettivo, costituito «dai dati che sono oggetto di apprendimento» (in altre parole, da tutto ciò che Dante ci dice di aver visto) va tenuto nettamente distinto da quello soggettivo, «costituito dall'esperienza d'eccezione di Dante» (ossia dal suo viaggio, che egli dice di aver compiuto in carne ed ossa). Quest'ultima esperienza può essere letta solo come *allegoria dei poeti*: Dante non ha certo fatto il viaggio da vivo, ma attraverso la finzione di un viaggio può senz'altro rappresentare un percorso di conoscenza e purificazione che è possibile - e necessario - per ogni uomo. Del resto, sempre nell'*Epistola*, Dante stesso usa l'aggettivo «fictivus» per qualificare il suo poema, dimostrando così che esso non può essere considerato letteralmente vero in ogni sua parte.

E però, analogamente a quanto avviene per i testi sacri, tutto ciò che riguarda l'oggetto dell'apprendimento (per l'appunto, lo «stato delle anime» dopo la morte) può essere considerato vero (beninteso, dal punto di vista di Dante) anche in senso letterale. Se così non fosse, Dante non potrebbe illustrare l'allegoria della *Commedia* come se fosse identica a quella della Bibbia. Ciò presuppone, evidentemente, che Dante avesse la certezza di aver vissuto, in qualche modo, un'esperienza eccezionale; di aver ricevuto da una divina ispirazione quella conoscenza dello «stato delle anime dopo la morte» che costituisce l'oggetto del suo poema. «Se è “finzione” - osserva ancora Mineo - la condizione di visione corporale del mondo di là, non può essere “finzione” (per la gravità che non potevano non assumere indicazioni siffatte nel medioevo) l'indicazione in sé di una eccezionalità di condizio-

¹⁰ *Ivi*, pp. 78-81.

¹¹ Nicolò Mineo, *Dante*, in *Letteratura italiana Laterza*, diretta da Carlo Muscetta, pp. 184-186.

ne. Si deve dunque dedurre che l'itinerario interiore si è svolto in condizioni di divina illuminazione, quando non anche di visione divinamente spirata. Dalla verità dell'illuminazione divina discende la verità dell'apprendimento di Dante, cioè dei fatti, delle nozioni e delle profezie che egli dovrà comunicare, insomma la verità del messaggio profetico». Occorre ricordare che, per tutta la cultura medievale, il rapporto tra poesia e profezia era talmente stretto che anche i poeti pagani potevano apprendere i loro contenuti per divina ispirazione (come dimostra chiaramente il caso della IV *Ecloga* di Virgilio [🔗 📖 DIV2b]). In tale prospettiva, non deve affatto sorprenderci che Dante potesse ritenere di avere ricevuto proprio da Dio - non sappiamo se in forma di sogno o di visione; ma dobbiamo ricordare che esperienze del genere erano piuttosto comuni in un'epoca così profondamente intrisa di religiosità e misticismo - l'ispirazione profetica che gli ha consentito di comporre la sua opera. Che poi tale profezia si sia manifestata in una forma estremamente concreta, e che l'allegorismo della *Commedia* non sia puro esercizio intellettualistico, ma si esprima attraverso un significante straordinariamente realistico - è questa una ragione, e non la meno importante, del fascino straordinario che questo poema continua ad esercitare a sette secoli dalla sua stesura.

DIV 2A • Il sincretismo medievale: Roma, le Muse, Apollo

Ciascuna delle cantiche della *Divina Commedia* si apre con la presentazione della materia (*protasi*) e con l'*invocazione* a una divinità pagana (le Muse, Apollo), cui il poeta chiede l'ispirazione. Nell'*Inferno* protasi e invocazione si presentano all'inizio del secondo canto, in quanto il primo fa da proemio all'intera opera (infatti l'*Inferno* è composto di 34 canti, a differenza delle altre due cantiche che ne hanno 33). L'invocazione alla divinità costituisce un'imitazione dei modelli classici (nei testi qui riportati i modelli sono soprattutto Virgilio e Ovidio). Ma Dante rinnova profondamente il significato di tale invocazione perché, nel suo poema – e ciò appare sempre più evidente via via che dall'*Inferno* si sale al *Purgatorio* e al *Paradiso* –, dietro le divinità pagane credute vere dai poeti antichi si cela l'unica divinità creduta vera da Dante: il Dio dei cristiani.

Riportiamo, di seguito, la protasi e l'invocazione di ciascuna delle tre cantiche.

¹ **Lo giorno... che non erra:** *Il giorno tramontava (se n'andava) e l'oscurità della sera (l'aere bruno; è una metonimia, perché viene usato il concreto al posto dell'astratto) liberava (toglieva) dalle loro fatiche gli esseri animati (animai, latinismo) che vivono sulla terra; mentre invece (e, con valore avversativo) io solo, unico <tra questi esseri> (io sol uno), mi apprestavo (apparecchiava) ad affrontare la sofferenza (a sostenere la guerra) sia (sì) del viaggio (cammino), sia dell'angoscia <suscitata dai tormenti dei dannati> (pietate; il termine ha, in Dante, significato diverso dall'attuale "pietà"), che (pronomi relativo con funzione di complemento oggetto, riferito a «guerra») la memoria (mente; è il soggetto della relativa), che ricorda con esattezza (che non erra), riferirà (ritrarrà).* Il secondo canto si apre con l'indicazione dell'ora in cui comincia il viaggio: è trascorsa l'intera giornata che era iniziata all'alba nella «selva oscura», e il giorno volge ormai al termine. Il tramonto del sole richiama anche, allegoricamente, la condizione dell'uomo ottebrato dal peccato. I versi 4-5 contengono, in forma molto sintetica, la protasi, ossia l'indicazione della materia della cantica: «la guerra / sì del cammino e sì de la pietate», ossia la sofferenza fisica affrontata da Dante nel suo viaggio, e la sofferenza morale dovuta alla visione dei patimenti dei dannati.

² **O muse... nobilitate:** *O Muse, o <mio> elevato ingegno, ora aiutatemi; o memoria (mente) che registrasti (scrivesti, metafora) ciò che io vidi, qui si misurerà (si parrà, lett. si manifesterà) il tuo valore (nobilitate).* Le Muse, divinità pagane protettrici delle lettere, delle arti e delle scienze, sono invocate da Dante in ossequio alla tradizione classica.

[*Inferno*, canto II, vv. 1-36]

Per quanto riguarda il canto II dell'*Inferno*, analizzeremo un brano un po' più ampio: dopo protasi e invocazione, infatti, Dante espone le proprie convinzioni circa il significato provvidenziale dell'Impero romano, presentando il suo trionfo politico come una preparazione del mondo all'avvento del cristianesimo. Il brano qui antologizzato si inserisce in una serrata discussione tra Dante e Virgilio, a proposito della necessità di compiere il viaggio nell'oltretomba. Dante manifesta i suoi dubbi, dicendosi indegno di questa missione. Tali dubbi saranno in seguito risolti da Virgilio, il quale lo informerà che il suo viaggio è voluto dalla Vergine Maria [O ¶ DIV8].

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno 3

m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra¹. 6

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate². 9

Io cominciai: «Poeta che mi guidi,
guarda la mia virtù s'ell'è possente,
prima ch'a l'alto passo tu mi fidi. 12

Tu dici che di Silvio il parente,
corruttibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente³. 15

Il riferimento all'«alto ingegno» dimostra la sua consapevolezza dell'importanza della propria opera di poeta (cfr. *Inferno*, I, v. 87 [O ¶ DIV1a]), ma tale riferimento va letto alla luce del v. 9: Dante, più che vantare la propria abilità, vuole qui lanciare una sfida a se stesso.

³ **Io cominciai... sensibilmente:** *Io*

cominciai <rivolto a Virgilio>: «O poeta che mi guidi, guarda se la mia capacità (virtù) è adeguata (possente; il pronome «ell'», dopo la prolessi del sostantivo «virtù», è pleonastico), prima che tu mi destini (fidi) al difficile viaggio (alto passo). Tu dici <nell'Eneide> che il padre (parente, latinismo) di Silvio (cioè

Però, se l'avversario d'ogne male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale 18

non pare indegno ad omo d'intelletto;
ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero
ne l'empireo ciel per padre eletto: 21

la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero⁴. 24

Per quest'andata onde li dai tu vanto,
intese cose che furon cagione
di sua vittoria e del papale ammanto⁵. 27

Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione⁶. 30

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enea, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede⁷. 33

Per che, se del venire io m'abbandono,
temo che la venuta non sia folle.
Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono⁸. 36

[Purgatorio, canto I, vv. 1-12]

Protasi e invocazione seguono, nel primo canto del *Purgatorio*, l'ordine tradizionale. Dapprima viene indicata la materia della cantica; segue l'invocazione alle Muse (che sono qui indicate come «sante»), e in particolare a

Enea: Silvio è il figlio che l'eroe troiano ebbe da Lavinia), *quand'era ancora vivo* (**corrutibile**, nel senso di *mortale*) *andò nel mondo* (**secolo**) *immortale*, e ciò avvenne (**fu**) *con il corpo* (**sensibilmente**). Il viaggio di Enea nel regno dei morti è narrato nel VI libro dell'*Eneide*. Il racconto di Virgilio stabilisce un primo precedente rispetto al viaggio che Dante sta per intraprendere. Ma subito dopo il poeta fiorentino dichiara la propria inadeguatezza rispetto a tale modello.

⁴ **Però, se l'avversario... maggior Piero:** «Perciò (**Però**, dal latino *per hoc*; questa congiunzione non ha, nella lingua di Dante, il valore avversativo che noi le attribuiamo), *se il nemico di ogni male* (Dio) *fu verso di lui* (**i**, dal dativo latino *ei*) *<così> generoso*, *<questo privilegio> non deve sembrare una cosa assurda* (**non pare indegno**) *a un uomo assennato*

(**omo d'intelletto**), *se si considerano* (**pensando**) *le straordinarie conseguenze* (**l'alto effetto**) *che dovevano procedere* (**uscir**) *da* (**di**) *lui* (da Enea, che sarebbe divenuto capostipite di Roma), *e <se si considera> chi egli fosse* (**l chi**) *e che qualità avesse* (**l quale**); *poiché egli* (**e'**) *fu scelto* (**eletto**) *nel Paradiso* (**nell'empireo ciel**, ossia nel cielo immateriale in cui ha sede Dio) *come fondatore* (**padre**) *della santa* (**alma**; è un latinismo che significa letteralmente *datrice di vita*) *Roma e del suo impero; la quale <Roma> e il quale <impero>, se si vuole dire la verità* (**a voler dir lo vero**: Dante può scorgere il vero significato dell'Impero romano meglio di quanto avesse fatto Virgilio, che non aveva conosciuto Cristo), *furono costituiti* (**fu stabilita**: il verbo è al singolare anche se riferito a una pluralità di soggetti) *per <ospitare> il*

luogo santo (la sede papale) *dove* (**u'**, dal lat. *ubi*) *ha sede* (**siede**) *il successore del grande san Pietro* (**del maggior Piero**, perifrasi per indicare il papa)». Il periodo è assai complesso e la parafrasi che abbiamo proposto non è l'unica possibile (per esempio il gerundio «pensando», che noi abbiamo fatto dipendere da «omo d'intelletto», potrebbe invece essere riferito a «l'avversario d'ogne male»). Le tre terzine sintetizzano la concezione provvidenzialistica della storia romana che era propria del pensiero medievale, secondo cui l'Impero romano fu voluto da Dio per consentire la pacificazione universale e la più ampia diffusione del Cristianesimo.

⁵ **Per quest'andata... del papale ammanto:** «*Grazie a questo viaggio* (**andata**) *<nell'oltretomba> per il quale tu lo lodi, <Enea> ascoltò profezie* (**intese cose**) *che furono la causa* (**cagione**) *della sua vittoria e <in seguito> dell'autorità papale* (**papale ammanto**: il sostantivo indica propriamente il paramento del pontefice e, per metonimia, la sua autorità)». Il viaggio nell'oltretomba, e le profezie lì ascoltate, convinsero infatti Enea a combattere in Italia ed a porre le basi per la futura fondazione di Roma.

⁶ **Andovvi... salvazione:** «*Andò lì* (nell'oltretomba) *poi san Paolo* (l'espressione **Vas d'elezione**, desunta da *Atti degli Apostoli*, IX, 15, significa letteralmente *recipiente della scelta <divina>*), *per riportare da lì* (**recarne**) *stimolo* (**conforto**) *<a predicare> quella fede che è principio alla via della salvezza*». Nella seconda *Lettera ai Corinzi* (XII, 2-4), san Paolo racconta di essere stato rapito al terzo cielo. La tradizione medievale riteneva che il santo avesse visitato anche l'Inferno. Anche rispetto a questo precedente, ovviamente, Dante chiarirà subito la propria inadeguatezza.

⁷ **Ma io... 'l crede:** «*Ma io perché <dovrei> venire lì? O chi lo* (**l**) *concede? Io non sono Enea, io non sono san Paolo. Né io né qualcun altro può credermi degno di* (**a**) *ciò*».

⁸ **Per che... non ragiono:** «*Per cui, se io mi lascio persuadere* (**m'abbandono**) *riguardo al* (**del**; ricalca il *de* latino, con valore di complemento di limitazione) *venire, temo che il mio viaggio* (**la venuta**) *sia* (**non sia**: il verbo è preceduto dalla negazione perché la costruzione è ricalcata su quella latina dei *verba timendi*) *temerario* (**folle**). *Tu sei saggio* (**savio**), *puoi capire <il mio discorso> meglio* (**me'**) *di quanto io non lo sappia*

esprimere (**ch'io non ragiono**)».

9 **Per correr... degno:** *La piccola nave (navicella): la metafora della navigazione, per indicare l'impresa poetica o in genere intellettuale, era assai diffusa del mio ingegno, che lascia dietro di sé un mare così crudele (l'Inferno) scalpa (alza le vele) per percorrere acque più tranquille (miglior); e canterò di quel secondo regno <dell'oltretomba> (il Purgatorio), nel quale lo spirito umano si purifica (purga) e diventa degno di salire al cielo.* Alle prime due terzine della cantica corrisponde la protasi. Significativo, all'inizio di una cantica ambientata in una montagna da scalare per liberarsi dal peccato, il ricorrere di verbi di movimento («correr», «lascia»), spesso connotato in senso ascensionale («alza», «salir»; nella terzina successiva si incontrano ancora «resurga» e «surga»).

10 **Ma qui... perdono:** *Ma a questo punto (qui) la poesia (poesi), forma usata spesso nell'italiano medievale che ha finora parlato dei morti (morta) risorga, o sante Muse, poiché io mi sono consacrato a voi (vostro sono); e a questo punto si alza (surga) un po' (alquanto) Calliope (musa della poesia epica), accompagnando (seguitando) il mio canto con quella musica (suono) a causa della quale le sciagurate (misere) Piche patirono (sentiro, passato remoto) un tale colpo <al loro orgoglio> che non ebbero più speranza (disperar, passato remoto) di scampo (perdono).* Le due terzine contengono l'invocazione, arricchita dal riferimento al racconto di Ovidio secondo cui le Pieridi (ossia le figlie del re di Tessaglia Pierio) avevano sfidato nel canto le Muse. Vinte da Calliope, la maggiore delle Muse, le Pieridi imprecarono e furono trasformate in gazze (questo il significato di **Piche**, dal latino *picae*).

11 **La gloria... altrove:** *Lo splendore (gloria) di colui che muove tutto <il creato> (perifrasi per indicare Dio) si diffonde (penetra) e si manifesta (risplende) attraverso (per) l'universo, in misura che varia nelle diverse parti di esso (in una parte più e meno altrove).* L'impronta di Dio, motore immobile dell'universo (secondo la dottrina aristotelica), è presente ovunque, ma non tutti gli esseri ne partecipano allo stesso modo: la natura divina, infatti, risplende soprattutto nelle creature superiori (angeli e uomini, dotati di anima immortale), mentre si manifesta in misura minore negli animali, nelle piante, nei minerali (cfr. *De vulgari eloquentia*, I, 16, 5

Calliope, di cui Dante – seguendo Ovidio – ricorda la sfida vittoriosa nel canto contro le Pieridi.

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele; 3

e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno⁹. 6

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliope alquanto surga, 9

seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono¹⁰. 12

[Paradiso, canto I, vv. 1-21]

La protasi della terza cantica mette in primo piano, con rigorosa terminologia filosofica, l'estrema difficoltà della materia, che per la sua natura si sottrae alla memoria umana. Segue l'invocazione ad Apollo, divinità pagana chiamata qui ad affiancare le Muse. Anche in questo caso è evocato un mito ovidiano, e anche in questo caso si tratta di una sfida nel canto: quella tra il satiro Marsia e lo stesso Apollo.

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove¹¹. 3

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende¹²; 6

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire¹³. 9

[☞ G30]. Nell'*Epistola a Cangrande* Dante spiega il termine «gloria» con «divinum lumen» o «divinus radius»: vi è dunque – come suggerisce anche il verbo «risplende» un'identificazione tra «gloria» e «luce».

12 **Nel ciel... discende:** *Proprio io andai (fu' io, con messa in rilievo del pronome di prima persona) nel cielo <Empireo>, che riceve (prende) in misura maggiore il suo splendore (più de la sua luce; il sostantivo, in questo contesto, è sinonimo di «gloria»), e vidi cose che chi discende da là sù non sa ne può ripetere (ridire).* Come lo stesso Dante

chiarisce nell'*Epistola a Cangrande*, il poeta non «sa» raccontare la sua visione perché l'ha dimenticata, e non «può» narrarla in quanto la parola umana è inadeguata a un tale soggetto.

13 **perché, appressando... non può ire:** *<questo accade> perché il nostro intelletto, avvicinandosi all'oggetto del suo desiderio (al suo desire, ossia a Dio, la cui visione costituisce il fine supremo cui è destinato l'intelletto umano), deve utilizzare così a fondo le sue capacità di conoscenza (si profonda tanto) che la memoria non può andare (ire) dietro <ad esso>. Dio è conoscibile*

Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto¹⁴. 12

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro¹⁵. 15

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu¹⁶; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso¹⁷. 18

Entra nel petto mio, e spira tue¹⁸
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue¹⁹. 21

solo da un'esperienza straordinaria dell'intelletto (una facoltà dell'uomo che è capace di andare oltre gli oggetti sensibili), che deve a tal fine utilizzare fino in fondo le proprie risorse. Viceversa la memoria (che Dante designerà al v. 11 con il termine «mente») può ricordare solo oggetti percepiti con i sensi. Di conseguenza, l'esperienza puramente intellettuale della visione di Dio non si presta per sua natura ad essere ricordata dalla memoria umana. I mistici designano lo stato di estasi che consente la contemplazione di Dio come *excessus mentis*: quest'esperienza è infatti resa possibile dall'«uscita» (dal verbo latino *excedere*) dai limiti e dai vincoli in cui ordinariamente opera la mente umana.

14 **Veramente... del mio canto:** Tuttavia (**Veramente**, dal latino *verumtamen*) quel tanto (**quant'**) del **Paradiso** (**regno santo**) di cui io ho potuto conservare un ricordo (**far tesoro**) nella mia memoria (**mente**) sarà ora argomento (**materia**) della mia poesia (**canto**). Le prime quattro terzine costituiscono la protasi del *Paradiso*; l'enunciazione della materia, in questi versi, è strettamente

intrecciata con la denuncia dell'impossibilità di ricordarla e riferirla in modo adeguato.

15 **O buono Appollo... alloro:** O eccellente (**buono**) Apollo, per (**a**) la <mia> ultima fatica poetica (**lavoro**), fai di me un recipiente (**vaso**) della tua virtù (**valor**) tale (**sì fatto**), quale tu lo richiedi (**dimandi**) per concedere il desiderato (**amato**) alloro. Comincia qui l'invocazione. Apollo, identificato dagli antichi con il Sole, è il dio della poesia; l'alloro è la pianta con cui si incoronavano i poeti, ed è anche la pianta in cui fu trasformata Dafne, ninfa amata dallo stesso Apollo. Il participio «amato» può dunque riferirsi tanto all'amore del poeta per l'alloro, quanto all'amore di Apollo per Dafne.

16 **Infino a qui... mi fu:** In ciò che ho finora scritto (**Infino a qui**) fu per me sufficiente (**assai**, dal latino *ad satis*, con lo stesso significato del francese *assez*) la prima cima (**giogo**) del Parnaso. Il monte Parnaso aveva due vertici; Dante identifica il primo di essi con la sede delle Muse. Queste ultime rappresentano un'ispirazione poetica che non travalica i limiti della conoscenza umana; pertanto il loro soc-

corso è stato sufficiente alla trattazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio* (come è stata sufficiente la guida di Virgilio, allegoricamente identificabile con la ragione umana). In realtà, collocando le Muse sul primo «giogo di Parnaso», Dante commette un errore: tale vetta, che si chiama Nisa, non è abitata dalle Muse. Queste vivono invece sull'Elicon, che è un monte distinto dal Parnaso.

17 **ma or... rimaso:** ma ora mi è necessario (**m'è uopo**, dal latino *opus est*) entrare nel campo della gara (**aringo**, vocabolo di origine germanica che designa sia il luogo di riunione dei cittadini, sia il campo in cui venivano eseguiti gare e tornei) che mi rimane <da affrontare> con l'aiuto di entrambe (**amendue**) <le cime del Parnaso>. Per la sfida poetica del *Paradiso* Dante necessita del soccorso di Apollo, che abita la seconda cima del Parnaso (il Cirra). All'ispirazione delle Muse, e alla sapienza umana da esse rappresentata, deve ora affiancarsi una diretta ispirazione divina. Del resto il viaggio in *Paradiso* non si svolge più sotto la guida di Virgilio, ma sotto quella di Beatrice, che allegoricamente rappresenta la teologia.

18 **Entra... tue:** <O Apollo>, entra nel mio petto, e canta (**spira**) <direttamente> tu (**tue**, con epitesi). In questo contesto, Apollo rappresenta lo stesso Dio. Dante, chiedendo alla divinità di entrare in lui e di parlare per suo tramite, accosta l'ispirazione poetica a quella dei profeti.

19 **sì come... membra sue:** con la stessa virtù di (**sì come**) quando strappasti (**traesti**) Marsia dall'involucro (**vagina**, latinismo) della sua pelle (**de le membra sue**). Secondo il racconto di Ovidio, il satiro Marsia aveva sfidato Apollo nel canto. Sconfitto dalla divinità, fu legato a un albero e scorticato. Il verbo «traesti» richiama da vicino le parole pronunciate da Marsia nel testo ovidiano («quid me mihi detrahis?» [«perché mi strappi a me stesso?»]; *Metamorfosi*, VI, 385).

il Testo

Premessa: il concetto di sincretismo

La parola *sincretismo* viene da un verbo greco, *synkretizein*, che si potrebbe rendere in italiano come *allearsi alla maniera dei Cretesi*. Questi ultimi erano un popolo diviso in diversi gruppi, spesso in contrasto tra loro, ma capaci - quando esigenze militari lo richiedevano - di appianare tutte le loro contraddizioni per confederarsi tra di loro.

Il termine *sincretismo* indica propriamente la fusione di filosofie, culture o religioni diverse. Si può parlare di sincretismo per designare una delle caratteristiche essenziali della cultura medievale, capace di utilizzare numerosissimi spunti culturali e filosofici del mondo pagano fondendoli e armonizzandoli con la dottrina cristiana.

Il sincretismo non è presente fin da principio nella cultura medievale. Nell'alto Medioevo, anzi, il problema del rapporto tra cultura classica e cristianesimo aveva occupato la riflessione dei filosofi con esiti spesso discordanti. Esempio, tra IV e V secolo, il contrasto tra la posizione di san Girolamo e quella di S. Agostino. Il primo definiva «cibo dei diavoli» tutte le opere della cultura classica («i carmi dei poeti, la sapienza mondana e la pompa dei discorsi retorici») in quanto, benché capaci di dilettere «con la loro dolcezza» e di catturare l'orecchio «con versi dolcemente modulati», esse «non saziano con la verità, non ristorano con la giustizia». Chi si dedica agli studi classici, secondo Girolamo, «resta affamato di verità e povero di virtù» [🔗📖A6]¹. Assai diversa - e, in prospettiva, vincente - la posizione di Agostino, che al rifiuto dei classici sostituisce una accurata rilettura di essi, che ne sappia valorizzare quei contenuti che risultano conciliabili con il cristianesimo. Agostino ritiene che nelle dottrine pagane non si trovino solo «false e superstiziose finzioni», ma anche «le arti liberali, discipline più atte alla verità e alcuni precetti utilissimi di morale; presso di loro si trovano anche alcune verità sul culto dell'unico Dio». Pertanto, è necessario comportarsi con i classici come avevano fatto gli Ebrei quando, liberandosi dalla schiavitù dell'Egitto, avevano rubato ai loro oppressori «vasi, ornamenti d'oro e d'argento e vesti» da portare in Israele «per farne un uso migliore». Allo stesso modo, le verità contenute nei testi antichi non andavano respinte in blocco, bensì rivendicate alla dottrina cristiana, e sottratte ai pagani «che le possiedono ingiustamente» [🔗📖A7]. Il sincretismo promosso da Agostino avrebbe trionfato nel medioevo, conducendo presto alla reinterpretazione allegorica dei poemi antichi compiuta da Fulgenzio [🔗📖A8] e aprendo la strada alla particolare forma di classicismo che caratterizza la *Commedia* dantesca.

Il principio di imitazione

Caratteristica di ogni forma di classicismo - e quello medievale non fa eccezione - è l'ammirazione per la perfezione formale raggiunta dagli antichi, ammirazione che si manifesta attraverso la loro assunzione a modelli e la loro imitazione. Dante stesso, nei brani che abbiamo letto, si rifà direttamente ai poeti latini. L'inizio del secondo canto dell'*Inferno* ricalca da vicino l'*Eneide* (III, 147): «Nox erat et terris animalia somnus habebat» [«Era notte, e in terra il sonno si impossessava degli esseri viventi»]. All'inizio di *Purgatorio* e *Paradiso* sono richiamati due miti (la sfida tra le Muse e le Piche, la sfida tra Apollo e Marsia) che trovano il loro modello nelle *Metamorfosi* di Ovidio, poema assai conosciuto nel Medioevo e contenente un inesauribile repertorio di favole antiche.

Un'interpretazione figurale dell'antichità pagana

L'imitazione, però, comporta in Dante una profonda rilettura del modello. Non si tratta solo di riprendere le favole degli antichi, ma di attribuire ad esse un significato profondo che può essere chiaro solo agli occhi dei cristiani. Solo così può spiegarsi il fatto che Dante, sulla scia dei poeti classici, torni a invocare le Muse ed Apollo, ossia divinità pagane. Queste gli appaiono infatti come la prefigurazione della divinità cristiana. I poeti antichi, che le invocavano, ricevevano spesso - secondo i medievali - l'ispirazione dal vero Dio; solo in virtù di questa ispirazione, del resto, può spiegarsi come essi abbiano potuto perfino profetizzare (come si pensava avesse fatto Virgilio [🔗📖DIV2b]) la prossima venuta di Cristo.

Perciò Dante, invocando le Muse ed Apollo, non si limita a riprendere un modulo tradizionale. Egli sa che, dietro queste false divinità, si cela da sempre il vero Dio dei cristiani, capace di elargire la sua ispirazione profetica perfino a chi non lo conosceva, e dunque tanto più disposto ad elargirla a un poeta cristiano consapevole come Dante. Nell'invocazione dell'*Inferno* la natura divina di questa ispirazione ancora non compare. Dante invoca solo le Muse e il suo proprio ingegno; ma, d'altra parte, la materia che deve affrontare in questa cantica può essere ancora illustrata sulla base della sola sapienza umana (non a caso, per tutto l'*Inferno*, non c'è altra guida che Virgilio). La reinterpretazione religiosa delle Muse è invece esplicita nel *Purgatorio*, in cui le Muse divengono «sante» (e, al termine di questa cantica, a Virgilio subentrerà Beatrice, che farà poi da guida nel *Paradiso*). Ma nel *Purgatorio*, e più ancora nel *Paradiso*, la rilettura figurale del mondo classico è assai più sofisticata. È necessario infatti analizzare con attenzione i miti evocati da Dante, per comprendere come il poeta cristiano - applicando un criterio che ha i suoi precedenti in Fulgenzio [🔗📖A8] - sia riuscito a trarre un significato del tutto nuovo da queste favole antiche.

Le Piche e Calliope: orgoglio punito, primavera di resurrezione

Le terzine con cui si apre il *Purgatorio* fanno esplicito riferimento alla punizione di alcune creature umane (le Pieridi) che avevano osato sfidare nel canto la divinità (le Muse) e furono perciò trasformate in gazze (Piche). Per comprendere più a fondo l'episodio bisogna risalire al testo di Ovidio (*Metamorfosi*, libro V). Nella temeraria gara di canto, infatti, la prima delle Pieridi inneggia alla lotta sacrilega dei Giganti contro gli dei dell'Olimpo; questo particolare si accorda perfettamente con significato che esplicitamente Dante attribuisce all'episodio: un richiamo all'umiltà, affinché l'uomo - e specialmente un uomo come lui, alle prese con un'impresa straordinaria - non

¹ Non vanno però dimenticate né la profonda cultura classica di Girolamo, né il fatto che la condanna dei classici potesse comportare, nella sua prospettiva, qualche temperamento [🔗📖A6].

si lasci trascinare da un folle orgoglio dimenticando la doverosa sottomissione alla divinità.

Il canto di Calliope, che segna la sconfitta delle Muse, ha invece per oggetto il mito di Proserpina: la fanciulla, figlia di Cerere, è rapita da Dite, re dell'inferno, ma ottiene di poter trascorrere metà dell'anno sulla terra, presso la madre. Quello di Proserpina è dunque un mito di resurrezione e di liberazione dal regno dei morti, che ben si accorda con la situazione di Dante nel passaggio dall'Inferno al Purgatorio. Inoltre, il ritorno sulla terra di Proserpina avviene in primavera, nella stessa stagione in cui si svolge l'azione del Purgatorio (che inizia precisamente nella mattina di Pasqua). Ecco che il mito classico assume, nella prospettiva cristiana, significati impensabili per Ovidio: il mito primaverile di risurrezione diviene in Dante - che vi allude pur senza esplicitamente citarlo - un mito pasquale.

Il satiro Marsia e l'*excessus mentis*

Discorso analogo potrebbe farsi per l'episodio del satiro Marsia, evocato all'inizio del *Paradiso*. Anche qui, a prima vista, ci troviamo di fronte solo a un esempio, il secondo, di orgoglio punito. Il satiro ha infatti sfidato nel canto Apollo e, per castigo della sua superbia, viene scorticato dal Dio. Dante, viceversa, non vuole commettere un simile peccato e quindi invoca la protezione di Apollo che - essendo stato nell'antichità identificato con il Sole - può comparire nel suo poema come *figura* di Cristo.

Ma forse, nell'episodio di Marsia, può leggersi un secondo significato. Il satiro, in Ovidio, viene estratto dall'involucro («vagina») delle sue membra. Le parole che Marsia pronuncia nelle *Metamorfosi* («quid me mihi detrahis?») evidenziano proprio questa sua «uscita da se stesso» che il cruento episodio ovidiano intende rappresentare. Ma ora Dante, alle prese con la materia del *Paradiso*, si prepara a una diversa, e ben più impegnativa, «uscita da se stesso». La sua mente dovrà liberarsi dei propri limiti sensibili e aprirsi all'esperienza della visione puramente intellettuale di Dio. Tale esperienza è designata dai mistici come *excessus mentis*, ossia appunto uscita (dal verbo latino *excedere*) dai limiti e dai vincoli in cui ordinariamente opera la mente umana. L'episodio di Marsia (che potrebbe essere definito un *excessus corporis*²) può dunque costituirne, ancora una volta, la prefigurazione.

Una concezione provvidenzialistica della storia romana

Assai più esplicita, nelle terzine che introducono al viaggio dell'*Inferno*, risulta l'enunciazione della concezione storiografica propria del medioevo, che interpretava i fatti del mondo precristiano alla luce del concetto cristiano di provvidenza. L'Impero romano non appare come il prodotto di circostanze storiche immanenti al mondo antico - e cioè di un concorso di fattori economici, politici e militari -, bensì come la manifestazione di un disegno divino destinato a svelarsi solo con la venuta di Cristo. Dio, secondo Dante, ha voluto l'Impero perché, con i suoi caratteri di monarchia universale, esso avrebbe garantito la pace mondiale e la più ampia diffusione del Cristianesimo. La storia romana si configura dunque come preparazione - all'interno di un disegno invisibile agli antichi - di quella della Chiesa. Le posizioni qui espresse da Dante³ vanno lette anche alla luce di altre sue opere. Se è vero che l'Impero è stato voluto da Dio per preparare il Cristianesimo, ciò non toglie nulla al rigore morale con cui Dante condanna i vizi della Chiesa del suo tempo. E non toglie nulla a una concezione politica - espressa nella *Monarchia* - nella quale si rivendica con forza l'autonomia dell'Impero (che trae la sua legittimazione direttamente da Dio e non ha bisogno, come volevano i sostenitori della dottrina teocratica, della mediazione costituita dal potere temporale del papa [👁️👁️G35]).

Poesia, profezia e allegoria in Virgilio

Il fatto che Virgilio con l'*Eneide* abbia cantato proprio le origini e i destini dell'Impero romano sia stato appunto il poeta dell'Impero romano non poteva, nella prospettiva dantesca, che rafforzarne il prestigio e l'autorità. C'è di più, però: Virgilio racconta, nel VI libro, il viaggio del protagonista nel mondo dei morti; un viaggio dal quale Enea trae gli auspici per portare a compimento la propria missione, che avrà come «alto effetto» la nascita di Roma. Il viaggio di Enea viene da Dante accostato a quello raccontato da San Paolo (che narra di essere stato rapito al terzo cielo; ma la leggenda medievale credeva che avesse visitato anche l'Inferno). L'accostamento tra i due viaggi può creare alcune difficoltà. Mentre Dante poteva certamente credere alla letterale verità di quanto

² Adottiamo qui la proposta interpretativa contenuta nel brillante - e attentissimo - commento alla *Commedia* di Vittorio Sermoni (*Il Paradiso di Dante*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 18-19).

³ Secondo alcuni critici, in questo passo Dante risulterebbe insolitamente vicino a posizioni guelfe. Riportiamo quanto scrive Natalino Sapegno a commento di *Inferno*, II, vv. 22-24: «Non si può non avvertire in questa affermazione (e più ancora in tutto il giro della frase, che s'insinua come una chiosa correttiva del testo di Virgilio: "a voler dir lo vero") una sfumatura di guelfismo, che sembra contrapporsi alle tesi sostenute nel IV del *Convivio*, e soprattutto nel II della *Monarchia* e nel VI del *Paradiso*, dove l'istituto dell'impero è considerato provvidenziale in quanto pone i fondamenti necessari e sufficienti all'avverarsi della piena felicità dell'uomo in questa vita, ed esso è voluto da Dio parallelamente alla Chiesa, ma non subordinato direttamente ad essa». Ciò potrebbe costituire un argomento a favore della tesi secondo cui i primi canti dell'*Inferno* sarebbero stati scritti prima dell'esilio di Dante. E risulta comunque, secondo Sapegno, «indizio di una qualche incertezza e indeterminatezza dell'ideologia dantesca in questa fase della composizione del poema».

raccontato da San Paolo, è meno verosimile che potesse ritenere letteralmente vero il viaggio di Enea. L'oltretomba pagano visitato da quest'ultimo, infatti, se pur presenta alcune analogie con quello cristiano e ispira alcuni personaggi dell'*Inferno*, risulta nel complesso molto diverso da esso. Lo stesso Dante, mentre parla del viaggio di San Paolo come di un fatto oggettivo, presenta quello di Enea solo *de relato*, in quanto narrato da Virgilio («tu dici che di Silvio il parente...»).

A nostro avviso, il viaggio di Enea nell'oltretomba deve essere fatto rientrare nell'*allegoria dei poeti*; non va visto come un viaggio letteralmente vero, bensì come una vicenda leggendaria che contiene, però, una profonda verità. Si può sicuramente pensare che, per Dante, Virgilio sia stato ispirato da Dio a narrarlo e che, attraverso questa narrazione, egli ci abbia comunicato importanti insegnamenti allegorici e morali. D'altra parte, come abbiamo detto analizzando il problema dell'allegoria dantesca [❧ ❧ DIV1c], anche il viaggio di Dante nell'oltretomba - ossia il *momento soggettivo* del poema, che va nettamente distinto da quello *oggettivo* - va inteso come *allegoria dei poeti*, e non certo come un racconto letteralmente vero. Ciò non toglie che esso risulti dotato di una profonda verità allegorica e morale, garantita dalla presenza di una ispirazione divina.

il Problema

DIV2A

Un sincretismo instabile

Il sincretismo che sta alla base della *Divina Commedia* rappresenta il massimo punto di equilibrio raggiungibile tra cultura classica e cultura cristiana; un equilibrio che testimonia del grandioso sforzo dei medievali per garantire quella che Auerbach definisce «una rappresentazione unitaria e finalistica della storia universale e dell'ordine provvidenziale del mondo»⁴. Tra la strada dell'opposizione frontale rispetto alla cultura classica e quella dell'assimilazione e della sintesi, i medievali avevano scelto la seconda soluzione, pervenendo all'elaborazione di una cultura straordinariamente complessa e feconda.

Ma un equilibrio così raggiunto non poteva essere stabile. Esso si basava infatti su un sostanziale fraintendimento della cultura classica che, seppur giustificato in modo spesso geniale all'interno del cristianesimo medievale, non poteva a lungo resistere a una conoscenza più approfondita dei testi antichi. Già con Petrarca, attivo alcuni decenni dopo Dante, si afferma una nuova scienza, la *filologia*, basata su una più corretta interpretazione dei testi classici e su una collocazione di essi nel contesto storico da cui hanno origine. Nel quadro della progressiva affermazione della civiltà umanistica, la nuova mentalità scientifica con cui veniva affrontato lo studio dei classici avrebbe dimostrato l'infondatezza della loro rilettura in chiave figurale o profetica. Fino a Dante si poteva ancora interpretare la IV *Ecloga* di Virgilio come il preannuncio della nascita di Cristo, e perfino pensare che tale testo poetico avesse determinato, già nei primi decenni del cristianesimo, la conversione e la salvezza di qualche pagano [❧ ❧ DIV2b]. Con l'uscita dalla civiltà medievale ciò non sarebbe più stato possibile. Richiamarsi alla cultura classica, da Petrarca in poi, significa dunque vivere in modo problematico il rapporto della stessa con il cristianesimo medievale; un cristianesimo che, al tempo di Petrarca, non è comunque affatto tramontato.

La storia romana secondo Petrarca

Nel raffinato e filologicamente accorto classicismo di Petrarca non sembra esserci più spazio per un'interpretazione provvidenzialistica della storia antica: i Romani vi compaiono, infatti, con le virtù proprie della loro cultura e, quando Petrarca li attualizza, lo fa nel senso che cerca di somigliare il più possibile a loro. Nel *De vita solitaria*, Petrarca analizza ad esempio la figura di Cesare chiedendosi cosa potrebbe fare un uomo come lui se tornasse in vita: «Se oggi Giulio Cesare tornasse dall'al di là e vivendo in Roma sua patria conoscesse il nome di Cristo», osserva Petrarca, non c'è dubbio che andrebbe a combattere in Terrasanta, «egli che quelle terre donò a una concubina quale prezzo del suo adulterio». A Petrarca non interessa domandarsi con quale diritto Cesare abbia agito in quel modo. Il poeta ammira però «quella forza d'animo e quella energia che sarebbe necessaria ai nostri tempi». Come osserva Martellotti⁵, il discorso di Petrarca - incentrato com'è sulla esaltazione di virtù laiche come la forza d'animo (*vis animi*) e l'energia (*acrimonia*), «non mostra alcun segno della fatale missione imposta a Cesare».

Ciò non significa, lo ripetiamo, che in Petrarca la dimensione religiosa sia assente. Significa invece che essa si pone in un rapporto complesso - in cui i tentativi di conciliazione si alternano alla dolorosa consapevolezza di un'estrema difficoltà di arrivare a una soluzione positiva - con la cultura cristiana medievale, cui Petrarca per molti versi continua ad appartenere.

Ariosto: una parodia della Musa

La progressiva affermazione della cultura umanistica e rinascimentale, con la rivalutazione sempre più com-

⁴ Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, 8^a edizione 1980, p. 206.

⁵ Cfr. Guido Martellotti, *Introduzione a Francesco Petrarca, Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. VII-XXV, da cui abbiamo tratto anche, in traduzione, le citazioni dal *De vita solitaria*.

pleta del mondo terreno, fa slittare con il passare del tempo sempre più in secondo piano il problema del rapporto tra classicismo e cristianesimo. Nell'*Orlando furioso* di Ariosto (l, 2) i riferimenti alla sfera religiosa sono sostanzialmente assenti, e perfino il tema dell'invocazione alla Musa compare solo in forma ironica: il poeta non chiede più ispirazione a una divinità, sia pur pagana, bensì alla propria donna, che lo ha reso pazzo per amore - al pari del protagonista della sua opera -, ma che potrebbe concedergli quel po' di ingegno necessario a portare a compimento il poema:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor vene in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso⁶.

La Musa controriformistica di Tasso

Il tema dell'invocazione alla Musa come ispiratrice di poesia religiosa tornerà invece in un altro grande poema del Cinquecento, la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Ma quest'autore si muove ormai nel clima inquieto della Controriforma, e non può più concedersi il sereno classicismo sincretistico di Dante. Egli, al contrario, si sentirà in dovere di precisare esplicitamente che la Musa di cui invoca l'ispirazione non è quella dei poeti pagani antichi. E giungerà perfino a chiedere perdono per la bellezza della sua poesia, che potrebbe apparire cosa profana a fronte di un argomento di tanto impegno religioso (il poema, infatti, ha per oggetto la prima Crociata):

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte⁷.

Il classicismo cristiano di Dante, per quanto filologicamente poco fondato, gli permetteva di recuperare alla sua poesia tutto quanto gli era noto della tradizione greco-romana, senza che perciò dovesse porsi il problema di giustificare tale scelta. Il cristianesimo controriformistico di Tasso, che riconduce nella grande poesia italiana un argomento religioso dopo secoli di classicismo laico - ma lo fa all'interno di una civiltà che ha perduto le solide certezze del Medioevo - costringerà il poeta a prendere le distanze dalle figure della mitologia classica, e perfino a giustificare moralmente il semplice fatto di esser poeta.

⁶ **Dirò d'Orlando... promesso:** *Dirò di Orlando, allo stesso tempo (in un medesimo tratto, cioè contemporaneamente alla trattazione degli argomenti enunciati nell'ottava precedente), qualcosa che non è mai stata detta né in prosa né in poesia (rima), <e cioè> che divenne furioso e matto per amore, da uomo tanto saggio quale era stimato prima; a condizione che (se: introduce una protasi del periodo ipotetico, la cui apodosi è collocata nei primi due versi dell'ottava), da parte di quella donna (colei) che mi ha reso quasi pazzo (tal, cioè simile a Orlando) e che continuamente distrugge (lima) il mio poco ingegno, me ne sarà tuttavia concessa una quantità sufficiente (tanto, con riferimento all'«ingegno») che mi basti a portare a compimento ciò che ho promesso.*

⁷ **O Musa... le carte:** *O Musa, tu che non circondi la fronte sul monte Elicona di corone d'alloro (allori, metonimia) non eterne (caduchi), ma hai una corona dorata (aurea) di stelle immortali su nel cielo, tra (infra) i beati cori <degli angeli>, tu spira al mio cuore (petto) sentimenti (ardori) degni del cielo (celesti), tu illumina (rischiara) il mio canto, e tu perdonami se aggiungo abbellimenti (intesso fregi) alla verità, se in parte abbellisco (adorno) la mia opera (le carte) con piaceri (diletti) diversi (altri) dai tuoi.*

DIV 2B • Classicismo e cristianesimo: Virgilio e Stazio

[Purgatorio, canto XXII, vv. 55-93]

Nel quinto girone del Purgatorio, in cui si purificano gli avari e i prodighi, Dante e Virgilio sono sorpresi da un terremoto; è il segno che un'anima, finito il periodo di espiazione, sta per salire in Paradiso. Si tratta del poeta latino Stazio, vissuto nel I secolo d. C., il quale – prima ancora di rendersi conto che l'anima con cui sta parlando è quella di Virgilio – manifesta la propria ammirazione per l'autore dell'*Eneide* e delle *Bucoliche*. Dopo che l'identità di quest'ultimo viene rivelata, tra i due poeti latini si svolge un affettuoso colloquio, che ne evidenzia gli opposti destini: Virgilio, morto prima di Cristo, rimarrà nel Limbo [🔍 ♀ **DIV6**]; Stazio invece – che secondo il racconto di Dante si è segretamente convertito al Cristianesimo – può accedere alla salvezza. A spingere Stazio alla conversione sarebbe stato proprio Virgilio, in particolare con la quarta *Ecloga* nella quale, durante il Medioevo, si leggeva una profezia del prossimo avvento del Cristianesimo.

¹ **Or quando... non basta:** «*Dunque (Or), quando tu raccontasti (cantasti; il riferimento è alla Tebaide di Stazio) le battaglie crudeli (le crude armi, metonimia) <che furono causa> del doppio lutto (la doppia trestizia) di Giocasta», disse l'autore delle Bucoliche ('l cantor de' buccolici carmi, perifrasi per designare Virgilio, qui particolarmente opportuna perché proprio alle Bucoliche – o Ecloghe – si farà riferimento ai vv. 67-72), «stando a quanto (per quello che) Clio (musa della storia, spesso invocata da Stazio nel suo poema) in quell'opera (li) tratta (tasta) attraverso te (teco), non risulta (non par) ancora che ti annoverasse tra i suoi seguaci (ti facesse ancor fedele) la fede <cristiana>, senza la quale operare virtuosamente (ben far) non è sufficiente <a raggiungere la salvezza>». Secondo il mito greco, la regina Giocasta sposò in seconde nozze il figlio Edipo, che credeva morto e di cui di conseguenza ignorava l'identità. Edipo in precedenza aveva ucciso – sempre senza conoscerne l'identità – il padre Laio. Da questa unione incestuosa nacquero due figli, Eteocle e Polinice, i quali combatterono ferocemente e si uccisero a vicenda. Questa lotta fratricida, che per la madre costituì una «doppia trestizia», è appunto il tema della *Tebaide* di Stazio. Qui Virgilio si mostra a conoscenza di un poema scritto diversi decenni dopo la sua morte.*

² **Se così è... le vele:** «*Se è così, quale luce <divina> (sole, metafora) o quali insegnamenti <umani> (candele) ti tolsero dalle tenebre <dell'ignoranza> (stenebraron), in modo (si) che tu in seguito (poscia) indirizzasti dietro a san Pietro (pescator, antonomasia che è anche una sineddoche, perché San Pietro*

«Or quando tu cantasti le crude armi
de la doppia trestizia di Giocasta»,
disse 'l cantor de' buccolici carmi, 57

«per quello che Cliò teco li tasta,
non par che ti facesse ancor fedele
la fede, senza qual ben far non basta¹. 60

Se così è, qual sole o quai candele
ti stenebraron sì, che tu drizzasti
poscia di retro al pescator le vele?»². 63

Ed elli a lui: «Tu prima m'inviasi
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
e prima appresso Dio m'alluminasti³. 66

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte, 69

quando dicesti: «Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova»⁴. 72

sta qui a indicare la Chiesa cristiana; per la designazione di san Pietro e degli apostoli come *piscatores hominum*, cfr. *Matteo*, IV, 19; *Marco*, I, 17) *il cammino della tua vita (le vele, metafora nautica connessa con l'immagine del pescatore)?».*

³ **Ed elli... alluminasti:** *Ed egli (Stazio) <rispose> a lui (Virgilio): «Tu per primo (prima) mi indirizzasti (inviasi) verso il Parnaso (monte, secondo Dante, abitato dalle Muse e da Apollo; qui designa, per metonimia, la poesia) per bere nelle sue grotte (si tratta precisamente della fonte*

Castalia; metaforicamente, l'acqua che sgorga dalle grotte del Parnaso rappresenta la poesia), e <tu> per primo mi illuminasti <la strada che conduce> verso (appresso) Dio». Stazio riconosce in Virgilio la guida che lo ha indotto a scelte decisive: quella di divenire poeta e quella di divenire cristiano. In un'altra parte del canto, gli attribuisce anche il merito di aver corretto la sua tendenza peccaminosa alla prodigalità.

⁴ **Facesti... nova:** «*Ti comportasti come colui che cammina (va) di notte, che tiene la lampada (lume) dietro di sé*

Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggi mei ciò ch'io disegno,
a colorare stenderò la mano⁵: 75

Già era 'l mondo tutto quanto pregno
de la vera credenza, seminata
per li messaggi de l'eterno regno⁶; 78

e la parola tua sopra toccata
si consonava a' nuovi predicanti;
ond'io a visitarli presi usata⁷. 81

Vennermi poi parendo tanto santi,
che, quando Domizian li perseguette,
senza mio lagrimar non fur lor pianti⁸; 84

e mentre che di là per me si stette,
io li sovvenni, e i lor dritti costumi
fer dispregiare a me tutte altre sette⁹. 87

E pria ch'io conducessi i Greci a' fiumi
di Tebe poetando, ebb'io battesimo;
ma per paura chiuso cristian fu'mi, 90

lungamente mostrando paganesmo;
e questa tepidezza il quarto cerchio
cerchiar mi fé più che 'l quarto centesimo¹⁰. 93

e non fa luce (**giova**) a se stesso, ma rende consapevoli (**dotte**) <della strada da percorrere> le persone <che camminano> dietro (**dopo**) di lui, quando scrivi (nella IV Ecloga): "I tempi si rinnovano (**secol si rinova**): è la traduzione del verso virgiliano «Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo»); ritornano la giustizia e l'età dell'oro (**primo tempo umano**); il testo di Virgilio è: «Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna») e dal cielo scende una nuova progenie" («Iam nova progenies coelo demittitur alto»)). La IV Ecloga di Virgilio era interpretata dai medievali come una inconsapevole profezia della venuta di Cristo; l'inconsapevolezza di Virgilio è riassunta dall'immagine del lampadoforo, che non rischia-

ra il proprio cammino ma solo quello degli altri. L'immagine proviene da Agostino (*De symbolo*, IV, 4), che però la applica agli Ebrei.

⁵ **Per te... la mano**: «Grazie a te fui poeta, grazie a te <fui> cristiano; ma, affinché (**perché**) tu capisca (**veggi**, metafora) meglio (**mei**) ciò che io accenno (**disegno**, metafora), mi darò da fare (**stenderò la mano**, metafora) per illustrare la cosa nei particolari (**colorare**, altra metafora desunta, come tutte le altre di questa terzina, dalla pittura)».

⁶ **Già era... eterno regno**: «Già il mondo era tutto impregnato della vera fede (**credenza**), seminata dai (**per li**, complemento d'agente; l'uso della preposizione è ricalcato sul francese *par*)

messaggeri (**messaggi**, con riferimento agli apostoli) del regno dei cieli (**eterno regno**)». Stazio visse nella seconda metà del I secolo d.C., in un'epoca in cui la predicazione cristiana era diffusa in forma clandestina.

⁷ **e la parola... presi usata**: «e la tua poesia (**parola**; si riferisce alla IV Ecloga) che è stata prima citata (**toccatata**) era in armonia (**si consonava**) con <quella dei> nuovi predicatori; per cui (**ond'**) io presi l'abitudine (**usata**) di frequentarli (**visitarli**)».

⁸ **Vennermi poi... lor pianti**: «<I cristiani> mi andarono poi <sempre più> apparendo così santi che, quando Domiziano li perseguì, le loro sofferenze (**pianti**) furono accompagnate dalle mie lacrime (**senza mio lagrimar non fur**, litote)». Domiziano fu imperatore dall'81 al 96 d.C.; gli vennero attribuite feroci persecuzioni (peraltro ridimensionate dalla storiografia più recente).

⁹ **e mentre... altre sette**: «e fino a quando (**mentre**) io vissi (**per me si stette**, forma passiva impersonale con complemento d'agente, lett. *da parte mia si visse*) sulla terra (**di là**), io li aiutai (**sovvenni**), e i loro comportamenti santi (**dritti costumi**) mi fecero dispregiare tutte le altre scuole <filosofiche o religiose> (**sette**; il termine non ha, a differenza di quanto avviene oggi, connotazione spregiativa)».

¹⁰ **E pria... quarto centesimo**: «E prima che io con la mia poesia (**poetando**) facessi arrivare (**conducessi**) i Greci presso i fiumi di Tebe (si allude a un episodio contenuto nel libro IX della Tebaide), io ebbi il battesimo; ma per paura fui (**fu'mi**, con dativo etico pleonastico) un cristiano nascosto (**chiuso**), continuando a lungo a fingermi pagano (**lungamente mostrando paganesmo**); e questa accidia (**tepidezza**, soggetto) mi costrinse a girare (**cerchiar mi fé**) il quarto girone del Purgatorio (**il quarto cerchio**, destinato appunto agli accidiosi) per più di quattro secoli (**più che 'l quarto centesimo**, lett. *fin oltre il quarto secolo*)».

il Testo

La IV Ecloga di Virgilio

Il colloquio tra Virgilio e Stazio illustra in modo esemplare il processo di reinterpretazione cui i classici latini furono sottoposti in età medievale, al fine di renderli conciliabili con il cristianesimo e di ritrovare in essi, ove possibile, anticipazioni profetiche della nuova religione. Nella *Commedia*, addirittura, Stazio - presentato come

un pagano segretamente convertitosi al cristianesimo nei primi decenni di diffusione di questa religione - attribuisce la salvezza della sua anima alla lettura di un testo pagano, la IV *Ecloga* di Virgilio. Questo testo gli si sarebbe infatti rivelato nel suo significato profetico di annuncio della nascita di Cristo; mentre Virgilio stesso, morto prima di Cristo - e qui rappresentato efficacemente come portatore di una lanterna cieca - sarebbe rimasto per tutta la vita ignaro del vero senso della propria opera. I versi virgiliani qui citati da Stazio sono contenuti all'inizio dell'*Ecloga*.

Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.
Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo:
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.

[O Muse Siciliane¹, cantiamo argomenti un po' più elevati! Non a tutti piacciono gli arbusti e le umili tamerici². Se cantiamo i boschi, i boschi siano degni di un console. È giunta ormai l'ultima età del canto di Cuma³. Nasce nuovamente il grande ciclo dei secoli. Già torna anche la Vergine⁴, torna il regno di Saturno⁵, già dall'alto del cielo discende una nuova stirpe. Tu, o casta Lucina⁶, proteggi il fanciullo che ora nasce, grazie al quale finalmente avrà termine l'età ferrea⁷ e tornerà nel mondo quella dell'oro: già regna il tuo Apollo].

il Problema

DIV2B

Oracoli e miti di rinnovamento

Non c'è dubbio che gli esametri di Virgilio siano caratterizzati dall'attesa "profetica" di un imminente rinnovamento. In essi si fondono suggestioni letterarie e religiose di diversa origine, tra cui si possono individuare:

1) **Il mito dell'età dell'oro, narrato dal poeta greco Esiodo.** Secondo quest'autore, l'umanità è andata quasi costantemente corrompendosi nel passaggio da un'età all'altra. Alla felice e pacifica "età aurea", infatti, erano succedute le meno perfette età "argentea", e "bronzea"; dopo un intermezzo positivo rappresentato dall'età "eroica", si ebbe infine l'età "ferrea", caratterizzata da infelicità e violenza. Tuttavia, secondo Virgilio, quest'età stava per ormai per terminare. I riferimenti a Saturno e alla vergine Astrea, come si è visto nelle note, annunciano un prossimo ritorno di una pacifica e prospera età dell'oro.

2) **La suggestione dei Libri Sibillini.** Gli oracoli attribuiti alla Sibilla Cumana, conservati a Roma in Campidoglio, scandivano la storia dell'umanità in dieci cicli della durata di un secolo ciascuno. Ogni ciclo comportava una decadenza, ma dopo l'ultimo di essi, destinato a culminare in una catastrofe, vi sarebbe stato un ritorno alla felicità.

3) **Influenze pitagoriche e stoiche.** Secondo la concezione dei pitagorici, la stirpe umana discende dal cielo, e si rigenera ciclicamente. Il momento della rigenerazione (*Grande anno*) si ripete ogni qualvolta il Sole, la Luna e i pianeti ritornano in cielo nella stessa posizione relativa. Di un *Grande anno* parlavano anche gli Stoici, intendendo un periodo di diecimila anni, al termine del quale ci sarebbe stata prima una conflagrazione universale e, in seguito, una rigenerazione.

4) **Apporti ebraici.** Non si può escludere, infine, che tra gli apporti profetici noti a Virgilio e che potevano sug-

¹ **Muse siciliane:** riferimento al poeta siracusano Teocrito, considerato un maestro del genere bucolico.

² **tamerici:** sono piante che crescono in bassi cespugli. Divennero simbolo di poesia di argomento umile, tanto che Giovanni Pascoli intitolò *Myricae* una sua raccolta.

³ **canto di Cuma:** il canto della Sibilla cumana, profetessa legata al culto di Apollo. Nei suoi *libri sibillini* si leggevano oracoli che annunciavano un prossimo rinnovamento dei tempi.

⁴ **la vergine:** Astrea, figlia di Zeus e della Giustizia, aveva abbandonato la terra dopo l'età dell'oro per rifugiarsi in cielo, presso la costellazione della Vergine. Astrea viene identificata con la Giustizia naturale, e il suo ritorno indica una nuova era di felicità.

⁵ **regno di Saturno:** Saturno era assimilato al greco Crono. Scacciato dal figlio Zeus, si sarebbe rifugiato in Lazio. Qui avrebbe regnato durante l'età dell'oro, in cui gli uomini non lavoravano né combattevano, e si nutrivano dei frutti che la terra forniva senza bisogno di esser coltivata.

⁶ **Lucina:** divinità protettrice delle partorienti.

⁷ **l'età ferrea:** l'età del ferro era caratterizzata dalla guerra e dalla violenza, e si adattava a rappresentare la Roma in cui viveva Virgilio, reduce dalle lotte tra Cesare e Pompeo e, in seguito, tra Antonio e Ottaviano.

gerirgli il senso di un'attesa messianica potessero figurare anche quelli dell'Antico Testamento, che non erano del tutto ignoti nella Roma di allora.

Una concezione ciclica della storia

I miti e le dottrine cui Virgilio fa riferimento sono accomunati da una concezione ciclica della storia, che viene scandita in periodi che si succedono secondo un ordine preciso; al termine di questa successione l'intero processo è destinato a ripetersi. Tale concezione appare notevolmente diversa da quella cristiana, che scandisce la storia umana lungo una linea retta, in funzione di un disegno di salvezza che ha le sue tappe fondamentali nella venuta di Cristo e nel Giudizio Universale.

L'Eden come "età dell'oro"?

Nonostante la diversità, però, agli occhi dei medievali che rileggevano Virgilio in chiave cristiana poteva presentarsi qualche elemento di somiglianza tra i miti greco-latini e la tradizione ebraico-cristiana. Anche quest'ultima, infatti, parla di una compiuta felicità dell'uomo che si sarebbe avuta nel Paradiso Terrestre, prima del peccato originale. In quest'età l'uomo era tra l'altro in possesso della Giustizia, raffigurata nel mito dalla vergine Astrea. Bisogna ovviamente tener presente che l'avvento di Cristo - a differenza del ritorno dell'età aurea - non doveva comportare un integrale ripristino sulla terra dell'originaria felicità (cosa che sarebbe stata concepibile solo all'interno di una concezione ciclica). Tuttavia esso, introducendo per l'uomo la possibilità di redimersi dal peccato, poteva prestarsi, entro certi limiti, ad essere letto come un ritorno all'età dell'oro. Nella visione sincretistica del Medioevo, del resto, le somiglianze finivano per essere più importanti delle differenze. Negli antichi non si cercava, infatti, la compiuta annunciazione delle verità cristiane, bensì solo la loro prefigurazione (*figura*), che avrebbe trovato il proprio adempimento (*figura impleta*) soltanto con l'avvento del Cristianesimo. Lo stesso Dante, quando negli ultimi canti del *Purgatorio* potrà descrivere il Paradiso terrestre (che egli colloca in cima al monte), affermerà esplicitamente un legame diretto tra il mito classico dell'età dell'oro e la realtà ebraico-cristiana dell'Eden:

Quelli ch'anticamente poetaro⁸
l'età dell'oro e suo stato felice
forse in Parnaso esto loco⁹ sognaro¹⁰.

Le ragioni storiche del profetismo virgiliano

Alla luce delle nostre cognizioni sul mondo antico, e della mentalità filologica che da Petrarca in poi presiede agli studi su di esso, non ci è difficile cogliere - perlomeno per grandi linee - le reali ragioni storiche del profetismo virgiliano. Esse vanno ricondotte alla crisi del I secolo a.C., al succedersi delle devastazioni determinate dai ripetuti scontri civili che avevano insanguinato Roma, e cui Virgilio aveva potuto assistere (Cesare contro Pompeo, Ottaviano contro Antonio). Quando Ottaviano e Antonio si riavvicinarono, la loro pacificazione - suggellata dall'accordo di Brindisi del 40 a.C., di poco precedente alla stesura di questa *Ecloga* - poté dunque essere letta come il segno di un ritorno alla pace e alla prosperità. L'ideologia augustea, del resto, proclamava il ripristino dei costumi tradizionali, e sembrava dunque cercare nel passato - in una sorta di "età dell'oro" dell'Urbe - il rimedio contro la decadenza del presente.

Poco importa qui discutere fino a che punto, nella realtà, istituzioni e costumi del principato augusteo potessero assomigliare ai modelli antichi cui il principe diceva di volersi richiamare. È sufficiente sapere che la situazione storica offriva a Virgilio spunti sufficienti per vagheggiare un rinnovamento dei tempi quale è quello rappresentato, nella IV *Ecloga*, dal mito di una nuova età dell'oro. Quanto all'elemento che più profondamente avrebbe suggestionato i medievali, e cioè il riferimento a un fanciullo la cui nascita si legava al rinnovamento dei tempi, esso è forse il meno difficile da spiegare. Si tratta, con ogni probabilità, del figlio di Asinio Pollione, console romano che aveva partecipato attivamente alla pacificazione tra Ottaviano e Antonio. Il testo virgiliano farà riferimento a questo personaggio pochi versi dopo.

Filologia e sincretismo

Lo sforzo di restituire un testo al suo significato originario, senza sovrapporre ad esso suggestioni culturali estranee ai tempi in cui è stato prodotto, ci appare oggi uno dei più elementari doveri di uno studioso. Così non era invece per i medievali che, forti di una filosofia della storia che vedeva nell'antichità la prefigurazione di un tempo più pieno, ritenevano lecito, e perfino doveroso, leggere retrospettivamente il mondo pagano alla luce della Rivelazione. Era questa, del resto, l'unica via per impossessarsi della poderosa eredità culturale della latinità, che avrebbe altrimenti rischiato - ove se ne fosse sottolineata l'alterità - di essere interamente condannata.

Nel precedente approfondimento [🔗 ♀ DIV2a] abbiamo accennato brevemente al percorso che portò la cultura

⁸ **poetaro**: cantarono in versi.

⁹ **esto loco**: questo luogo, cioè il Paradiso terrestre.

¹⁰ *Purgatorio*, XXVIII, vv. 139-141.

medievale dal rifiuto dei classici alla elaborazione di strumenti culturali che ne consentissero l'assimilazione. Possiamo aggiungere, in relazione alla IV *Ecloga*, che la lettura sincretistica di questo testo era già supportata, ai tempi di Dante, da una solida tradizione. Era stato infatti già Agostino a vedere nel testo virgiliano una profezia inconsapevole della nascita di Cristo¹¹. Ed era anche diffusa la notizia secondo cui tre pagani - Secondiano, Marcellino e Valeriano - si sarebbero convertiti alla vera fede proprio grazie alla lettura di questa *Ecloga*¹². È probabilmente la suggestione di questa leggenda ad avere ispirato il racconto dantesco sulla conversione di Stazio; un racconto di cui non è facile stabilire se sia stato creazione originale del poeta, o se fosse anch'esso oggetto di qualche leggenda diffusa nel Medioevo. In ogni caso, il personaggio di Stazio quale ci appare dalla *Commedia* presenta caratteri indubbiamente anacronistici. All'autore della *Tebaide* - ossia a un poeta latino intriso di cultura classica - Dante fa rileggere Virgilio con la stessa mentalità sincretistica con cui potevano leggerlo i medievali da Agostino in poi. Del resto, come osserva Sermonetti, l'intero colloquio tra Virgilio e Stazio presenta «una sequenza di paradossi». Dapprima (vv. 55-63) «un poeta pagano (Virgilio) contesta a un poeta cristiano (Stazio) di aver scritto un poema pagano». In seguito (vv. 64-93) «il poeta cristiano lo ammette e ammette di averlo fatto apposta, non senza aver premesso di esser diventato cristiano leggendo un poemetto involontariamente cristiano del poeta pagano»¹³.

La rilettura dantesca della IV *Ecloga* ci mostra, in definitiva, tutta la potenza del sincretismo medievale e, al tempo stesso, tutta la sua fragilità. Già con Petrarca l'approccio ai classici - nutrito dal gusto per la ricerca e per la scoperta: Petrarca stesso ritrovò numerosi codici contenenti testi latini fino ad allora smarriti - sarà tale da rendere impossibile ogni rilettura retrospettiva del mondo antico alla luce della spiritualità cristiana. Con Petrarca nascerà la filologia, e con essa comincerà a formarsi la moderna mentalità scientifica. Tramonteranno, d'altra parte, le certezze di un mondo che, nello sforzo grandioso di costruire una visione universale e unitaria del mondo e della storia, aveva potuto assimilare a sé la cultura greco-latina solo a costo di negarne l'alterità; e di fraintenderne spesso - sia pure in maniera geniale - il reale significato.

¹ Una notizia data da Eusebio (*Vita Constantini*, IV, 32) potrebbe far supporre che l'iniziatore di questa interpretazione sia stato, un secolo prima, l'imperatore Costantino; ma non è possibile affermarlo con certezza.

² Ne parla il teologo domenicano Vincenzo de Bouvais in *Speculum historiale*, XI, 50.

³ *La Divina Commedia - Purgatorio*, a cura di Vittorio Sermonetti, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1996, p. 326, nota.

DIV 3 • Il tema della fortuna

[Inferno, canto VII, vv. 67-96]

Nel quarto cerchio dell'Inferno sono puniti due opposti peccati, accomunati da un uso della ricchezza che eccede la giusta misura: da un lato l'eccessivo attaccamento al denaro (avarizia), dall'altro il dissennato sperpero di esso (prodigalità). La punizione delle anime la cui dannazione si deve al distorto rapporto con le ricchezze terrene fornisce a Virgilio lo spunto per riflettere sulla caducità dei beni affidati alla fortuna. Dante chiede al maestro un chiarimento sulla natura di quest'entità. Virgilio chiarisce che non si tratta di una forza cieca identificabile con il semplice caso, ma di un'intelligenza angelica, ministra della provvidenza divina.

«Maestro mio», diss'io, «or mi dì anche:
questa fortuna di che tu mi tocche,
che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?»¹. 69

E quelli a me: «Oh creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche»². 72

Colui lo cui saver tutto trascende,
fece li cieli e diè lor chi conduce
sì ch'ogne parte ad ogne parte splende, 75

distribuendo igualmente la luce³.
Similmente a li splendor mondani
ordinò general ministra e duce 78

che permutasse a tempo li ben vani
di gente in gente e d'uno in altro sangue,
oltre la difension d'i senni umani⁴; 81

per ch'una gente impera e l'altra langue,
seguendo lo giudicio di costei,
che è occulto come in erba l'angue⁵. 84

Vostro saver non ha contasto a lei:
questa provvede, giudica, e persegue
suo regno come il loro li altri dèi⁶. 87

¹ **Maestro mio... branche:** «Maestro mio», dissi io (a parlare è Dante), «ora dimmi anche <questo>: che cos'è (che è) questa fortuna alla quale (di che) tu mi accenni, che tiene in questo modo (sì) tra gli artigli (branche) i beni del mondo?». Dante-personaggio immagina la fortuna come una fiera che tiene tra le grinfie le ricchezze mondane.

² **Ed elli... 'mbocche:** Ed egli (Virgilio) <rispose> a me: «O infantili

(sciocche) creature <umane>, quanto grande (quanta) ignoranza è quella che vi oscura (offende); ora voglio che tu riceva, come cibo dato a un bambino ('mbocche, metafora), la mia spiegazione (sentenza)». La risposta di Virgilio intende confutare la rappresentazione della fortuna sottesa alla domanda di Dante-personaggio.

³ **Colui... la luce:** «Colui la cui sapienza va al di là di (trascende) tutto (perifrasi per designare Dio) credi i cieli, e

assegnò ad essi chi li fa girare (chi conduce, perifrasi per indicare gli angeli) in modo che (sì ch') ogni schiera di angeli (ogne parte) porti la luce (splende) ad ogni sfera celeste (ad ogne parte), distribuendo armoniosamente la luce <di Dio>». L'argomentazione di Virgilio discende da un principio generale, ossia dall'ordinamento che Dio ha dato al cosmo. In tale ordinamento, gli angeli hanno il compito di far girare le sfere celesti, trasmettendo a ciascuna di esse la luce divina.

⁴ **Similmente... umani:** «Secondo lo stesso principio (Similmente) <Dio>, per le ricchezze (a li splendor, metafora basata ancora sul motivo della luce) del mondo, assegnò (stabili) una generale amministratrice (ministra) e guida (duce), che trasferisse (permutasse) al momento opportuno (a tempo; ma potrebbe significare anche di tempo in tempo) i beni ingannevoli (vani, perché le ricchezze del mondo sono immagini illusorie del bene, mentre l'unico vero bene è Dio) da un popolo (gente) all'altro e da una stirpe (sangue) all'altra, oltre (contro) la capacità di opposizione (defension) delle intelligenze (senni) umane. L'esistenza della fortuna risponde per Virgilio allo stesso principio ordinatore per il quale i cieli sono mossi dalle schiere angeliche.

⁵ **per che... l'angue:** per cui (per che) un popolo (una gente) trionfa (impera) e un altro si indebolisce (langue), obbedendo alla decisione (giudicio) di costei, <decisione> che è nascosta (occulta) come il serpente (angue, latinismo) nella terra. Nell'ultimo verso della terzina è riecheggiato il virgiliano «latet anguis in herba» (Bucoliche, III, 93).

⁶ **Vostro saver... altri dèi:** La vostra accortezza (saver) non può opporsi (non ha contasto, forma comune nell'antico toscano) a lei: essa provvede (provvede),

decide (**giudica**) e attende al suo alto compito (**persegue suo regno**, metafora) come <fanno> le altre creature divine (**gli altri dèi**, ossia gli angeli) con i loro <compiti>. La fortuna è un'intelligenza angelica che, a differenza delle altre, esercita la sua giurisdizione non sui cieli ma sulla Terra. Nel *Convivio* (II, 4) Dante spiega che a fare girare i cieli sono le intelligenze celesti «le quali la volgare gente chiamano Angeli», ma che i «gentili» chiamano «Dei e Dee»; l'uso del sostantivo «dèi», di chiara derivazione pagana, può dunque giustificarsi in base al rapporto figurale che la cultura medievale istituiva con quella precristiana [❧ ❧ DIV2a].

7 Le sue permutazion... consegue: I cambiamenti (**permutazion**) determinati da essa non conoscono soste (**triegue**); la necessità <di obbedire a Dio> la costringe ad essere veloce; perciò (**si**) si vede (**vien**) spesso chi subisce (**consegue**) un cambiamento (**vicenda**).

8 Quest'è colei... e mala voce: Questa è colei che viene tanto vituperata (**posta in croce**, metafora) perfino (**pur**) da coloro che dovrebbero lodarla, e che

Le sue permutazion non hanno triegue;
necessità la fa esser veloce;
sì spesso vien chi vicenda consegue⁷. 90

Quest'è colei ch'è tanto posta in croce
pur da color che le dovrien dar lode,
dandole biasmo a torto e mala voce⁸; 93

ma ella s'è beata e ciò non ode:
con l'altre prime creature lieta
volve sua spera e beata si gode⁹. 96

invece le danno (**dandole**, relativa implicita con il gerundio, possibile nell'italiano medievale anche con soggetto diverso da quello della reggente) **ingiustamente (a torto) biasimo e cattiva fama (mala voce)**.

⁹ **ma ella... si gode:** ma essa è in sé stessa beata (**s'è beata**, con dativo etico che sottolinea la concentrazione della fortuna sul proprio compito e la sua indifferenza alle accuse esterne) e non ascolta queste cose (**ciò non ode**); insieme agli

altri angeli (**prime creature**, perché create da Dio per prime), **lietamente (lieta**, aggettivo con funzione avverbiale) fa girare (**volve**) la sua sfera e beatamente (**beata**, altro aggettivo con funzione avverbiale) gode di se stessa (**si gode**: altro dativo etico, con funzione analoga a quella del primo). L'immagine della «spera» accosta la fortuna alle altre intelligenze angeliche, ma al tempo stesso ricorda la tradizionale immagine della ruota della fortuna (cfr. *Inferno*, XV, 95).

il Testo

DIV3

Premessa: la parola “fortuna” per i latini e i medievali

La parola “fortuna” ha oggi per noi una connotazione essenzialmente positiva: indica la sorte favorevole, l'occasione felice, il caso che asseconda i desideri dell'uomo. Questo termine ha il suo contrario in “sfortuna”, che indica sorte avversa, disgrazia o sciagura.

Nell'italiano di Dante, però, il termine veniva inteso con accezione diversa dall'attuale, e fortemente influenzata dalla sua origine latina. In latino “fortuna” era *vox media*, ossia un vocabolo in sé privo di forti connotazioni positive. Il termine si ricollegava etimologicamente a “fors” (voce latina usata come sostantivo e come avverbio, da cui deriva il nostro “forse”); l'idea di “fortuna” per i latini richiamava insomma l'incertezza della sorte, i capricci del caso e la sua imprevedibilità¹.

È solo il contesto in cui il vocabolo compare a stabilire, per i latini, se esso vada inteso nel senso di “buona sorte” (come nell'espressione “secunda fortuna”) o di “cattiva sorte” (“adversa fortuna”). Non esiste quindi una parola latina che equivalga all'italiano “sfortuna” (un termine che entrerà nella nostra lingua solo a partire dal XV secolo²).

Per la comprensione del testo, sarà dunque necessario parafrasare il termine “fortuna” servendoci di vocaboli come “sorte” o “caso”, che conservano, anche nell'italiano di oggi, la stessa valenza semanticamente neutra che “fortuna” rivestiva al tempo di Dante.

La fortuna-dea bendata

Che la fortuna fosse un'entità imprevedibile, e anche capace di arrecare danni e sofferenze agli uomini, è idea attestata, nell'antichità e nel Medioevo, da una lunga serie di testimonianze. Gli antichi la rappresentavano come

¹ Alcuni termini del nostro vocabolario risentono ancora dell'originaria valenza semanticamente neutra del termine. Il linguaggio della navigazione, per esempio, ci conserva “fortunale”, vocabolo che indica una tempesta di grande violenza. Qui il riferimento etimologico alla “fortuna” sottolinea essenzialmente l'origine casuale, imprevedibile, “fortuita” di questo fenomeno atmosferico (connotato in senso chiaramente negativo).

² Notiamo tuttavia che, a differenza di quanto accade per il sostantivo “fortuna”, nelle parole da esso derivate si registra, già in latino, una polarizzazione netta tra termini connotati positivamente e termini connotati negativamente. L'aggettivo “fortunatus” significa infatti “fortunato”, “prospero”, “ricco”; il sostantivo “infortunium” designa invece una disgrazia o un castigo.

una divinità bendata che si muoveva su una sfera (la quale dava al suo procedere una direzione imprevedibile). Alcuni scrittori medievali, che fecero da mediatori tra la cultura classica e quella cristiana, riprendono anch'essi l'immagine di una fortuna capricciosa e indifferente alle sofferenze dell'uomo. È il caso di Severino Boezio³, che nel *De consolatione philosophiae* (II, 1) sottolinea l'indifferenza della fortuna alle pene degli uomini: «Non illa miseros audit, haud curat fletus; / ultroque gemitus dura quos fecit ridet: / sic illa ludit, sic suas probat vires [«Non ascolta gli infelici, non si cura dei loro pianti; / deride inoltre i lamenti che essa, crudele, ha provocato: / così essa scherza, così mette alla prova le sue forze»].

La fortuna-providenza

Questa tradizione letteraria non era priva, però, di interne contraddizioni. Ferma restando la possibilità che la fortuna operasse tanto il bene quanto il male degli uomini, non tutti erano certi che quest'operato dovesse riferirsi a un'entità indifferente, crudele ed irrazionale. La letteratura medievale conteneva anzi alcuni spunti che potevano condurre a scorgere, dietro i rivolgimenti della fortuna, i segni di un volere imperscrutabile per l'uomo; un volere che, sia pur capace di arrecargli sofferenza, risultava in ultima istanza ispirato da una volontà divina alla quale si doveva sottomettersi con fiducia. Boezio, nello stesso passo in cui aveva delineato l'immagine classica della fortuna indifferente alle sofferenze umane, esortava per esempio a non lagnarsi di essa e ad accettarne con serenità le mutazioni: «*quae nunc tibi est tanti causa maeroris, haec eadem tranquillitatis esse debuisse*» [«colei che ora è per te causa di tristezza, essa stessa dovrebbe essere causa di tranquillità»]. Ancor più interessante ci appare la definizione che della fortuna dà nel XII secolo Arrigo da Settimello⁴, che la designa come «*generalis yconomia rerum*» [«generale amministratrice delle cose»] (*Elegia*, II, 181). Siamo ormai vicini alla rappresentazione dantesca della fortuna come intelligenza angelica che presiede, per conto di Dio, alle vicende dei beni materiali.

La dimostrazione di Virgilio

Il dialogo tra Virgilio e Dante si incentra appunto sul confronto tra queste due diverse immagini della fortuna. Dante-personaggio assume come proprio punto di partenza la rappresentazione classica; dà corpo alla fortuna in forma inquietante, assimilandola a una fiera che tenga tra i suoi artigli («branche») le ricchezze del mondo. L'energica confutazione di Virgilio, che apostrofa come «creature sciocche» tutti coloro i quali - e Dante-personaggio è tra essi - ignorano la vera natura della fortuna, capovolge questa raffigurazione tradizionale per proporre una nuova, pienamente conciliata con il provvidenzialismo cristiano. La fortuna di cui parla qui Virgilio si configura dunque come «general ministra» di Dio (evidente la suggestione della «*generalis yconomia*» di Arrigo), e viene accostata, con una similitudine, a tutte le intelligenze angeliche che, nella cosmologia generale, sono demandate alla rotazione dei cieli. A questo punto la «sfera» della cui rotazione si occupa la fortuna - per quanto metaforica possa essere - perde la sua connotazione di casualità tipica della raffigurazione classica, e si integra perfettamente nell'ordine provvidenziale della rotazione dei cieli.

Incertezze e oscillazioni

In definitiva Dante-poeta ha creato una nuova rappresentazione della fortuna, mettendola al servizio della provvidenza divina e attribuendole un ruolo ben preciso nell'ordine del mondo. La fortuna-providenza perde dunque i caratteri di irrazionalità che erano tipici della dea bendata; ma i suoi disegni, per quanto ispirati da una logica superiore, restano comunque imperscrutabili per l'uomo, come imperscrutabili sono i disegni di Dio.

Saremmo fuori strada, però, se ci aspettassimo da Dante, di fronte a questa fortuna-providenza, un atteggiamento di serena acquiescenza. Al contrario: il poeta arriverà a volte a denunciare, con accenti assai dolorosi, la propria incapacità di intravedere i disegni divini nascosti dietro la sofferenza e l'ingiustizia del suo tempo. Ricordiamo, al proposito, l'angoscioso interrogativo rivolto a Dio nel canto VI del *Purgatorio* (vv. 118-123), ispirato dalla riflessione sulle sanguinose divisioni politiche dell'Italia.

E se licito m'è, o sommo Giove
che fosti in terra per noi crucifisso,
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?⁵

O è preparazion che ne l'abisso
del tuo consiglio fai per alcun bene

³ Il filosofo e letterato Severino Boezio (480-526) fu uno dei più importanti mediatori tra il pensiero greco e la cultura medievale cristiana. A lui si deve una traduzione latina dell'*Organon* di Aristotele. Nella sua opera più nota, il *De consolatione philosophiae*, la Filosofia appare, sotto l'aspetto di donna, all'autore incarcerato, e gli insegna a sopportare i mutamenti della fortuna, che non devono influire sulla felicità dell'uomo.

⁴ Arrigo da Settimello, poeta toscano, scrisse in carcere una *Elegia, sive de miseria* ispirata al *De consolatione philosophiae* di Boezio.

⁵ **E se licito... altrove:** *E se mi è lecito, o sommo Dio (Giove) che in terra fosti crucifisso per noi, i tuoi giusti occhi sono rivolti altrove?* Dante descrive l'Italia, squarciata da lotte intestine, come una terra che appare abbandonata da Dio.

in tutto de l'accorger nostro scisso?⁶

Un simile grido di dolore, certo, non è frequente nella *Commedia*; né dobbiamo pensare che esso incrina la fede del poeta nella divina provvidenza. Sono più frequenti, invece, le oscillazioni di Dante tra la tradizionale rappresentazione della fortuna come forza irrazionale e ostile e la nuova rappresentazione della fortuna-provvidenza. Nel *Convivio* (IV, 11, 6), Dante appare più vicino alla raffigurazione classica: egli afferma che le ricchezze sono «vili» e «lontane da nobilitade», e che la loro «imperfezione» può essere osservata nella irrazionalità del loro succedersi («indiscrezione del loro avvenimento»), nel quale «nulla distributiva giustizia risplende, ma tutta iniquitate quasi sempre». Viceversa, nella *Monarchia* (II, 9, 8-9), afferma che ciò che gli antichi chiamavano «fortuna» meriterebbe, da parte dei cristiani, il nome di «divina provvidenza»⁷.

Un'oscillazione tra le due diverse raffigurazioni della fortuna può essere riscontrata anche all'interno della *Commedia*, e talora perfino all'interno dello stesso canto. È quanto accade, ad esempio, in *Inferno*, XV. Qui Dante incontra il suo maestro Brunetto Latini, dal quale apprende, sotto forma di profezia, il destino di esilio e di sofferenza che lo attende. Brunetto accenna però anche a un successivo risarcimento delle pene di Dante, riconoscendo così implicitamente la natura provvidenziale della fortuna (vv. 70-72):

La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba⁸.

Ma poche terzine più avanti, nelle parole con cui Dante si dichiara pronto ad opporre la propria integrità morale ai colpi della sorte, la fortuna sembra di nuovo vestire i panni della divinità capricciosa e ostile dei pagani (vv. 91/96):

Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
che a la Fortuna, come vuol, son presto⁹.
Non è nuova a li orecchi miei tal arra:
però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e 'l villan la sua marra¹⁰.

Può sembrare difficile, a prima vista, conciliare questo Dante che svillaneggia la fortuna avversa, sfidandola «con una sfumatura di violenza plebea» (Sapegno), con quello del VII canto, che aveva appreso da Virgilio quanto poco il vituperio si addica a un'intelligenza angelica. Si può però osservare che, nel VII canto - il canto, non dimentichiamolo, degli avari e dei prodighi - il discorso sulla fortuna verte essenzialmente sul suo ruolo di ministra degli «splendor mondani», ossia sulla sfera economica e sui beni materiali; beni, questi, verso i quali Dante può ostentare senza troppa difficoltà un francescano distacco.

La situazione cambia quando la fortuna è presentata come dispensatrice di ingiusta sofferenza morale, come nel caso dell'esilio di Dante (di cui si parla nel XV canto dell'*Inferno*) o delle sanguinose divisioni dell'Italia (deplorate nel VI del *Purgatorio*). Di fronte a temi di così profonde e sentite implicazioni etiche e personali, l'atteggiamento di Dante non può essere di rinuncia e assuefazione. La sua fede nella provvidenza, del resto, non deve mai essere scambiata con una passiva, imbellè rassegnazione di fronte a una realtà sentita come ingiusta. Una volta riconosciuta l'oggettiva dipendenza della storia umana da un disegno divino invisibile all'uomo, resterà sempre vivo, in un poeta come Dante, lo slancio agonistico volto a modificare il presente, al fine di renderlo più giusto e più umano. La fortuna che Dante sfida nel XV canto è dunque quella che ha lasciato sulla sua pelle le ferite dell'esilio, della sconfitta dell'illusione politica, dello spettacolo di una chiesa sempre più estranea al

⁶ **O è preparazione... scisso:** O <la situazione dell'Italia> è la preparazione che tu fai, nella profondità insondabile (**abisso**) della tua volontà (**consiglio**), per qualche bene <futuro>, del tutto irraggiungibile (**scisso**) alla nostra conoscenza (**accorger**)?

⁷ Hic Pirrus "Heram" vocabat fortunam, quam causam melius et rectius nos "divinam providentiam" appellamus» [«Qui Pirro chiamava "Era" la fortuna, la quale causa noi, meglio e più giustamente, chiamiamo "divina provvidenza"»] (*De monarchia*, II, 9).

⁸ **La tua fortuna... l'erba:** La tua sorte ti riserva (**serba**) tanto onore che entrambe le fazioni (l'una e l'altra parte: i Guelfi bianchi e i Guelfi neri) desidereranno divorarti (**avranno fame di te**; ma l'espressione si potrebbe interpretare anche come vorranno averti dalla loro parte); ma l'erba rimarrà (**fia**) lontana dal caprone (**becco**). La terzina, a prescindere dall'interpretazione di qualche espressione controversa, sembra delineare il futuro «onor» di Dante - che non sarà intaccato dalle lotte le fazioni - come parte di un disegno provvidenziale garantito proprio dalla fortuna.

⁹ **Tanto vogl'io... presto:** Soltanto (**Tanto**), voglio che vi sia chiaro (**manifesto**) che, purché la mia coscienza non mi rimproveri (**garra**), sono pronto (**presto**) a <affrontare> la fortuna, qualunque cosa mi riservi (**come vuol**).

¹⁰ **Non è nuova... marra:** Questo annuncio (**arra**, lett. anticipo, caparra; si riferisce alla profezia di Brunetto Latini) non mi è nuovo; perciò (**però**) la fortuna giri <pure> la sua ruota come vuole, e il contadino (**villan**) <giri> la sua zappa (**marra**).

Vangelo. È a tutto questo che il poeta della *Commedia* contrappone la propria individuale capacità di resistenza. Né ciò confligge con la fede nella provvidenza: perché Dante sa che la libertà dell'agire umano è assai ampia, e che i mali del mondo non vanno imputati al cielo e a Dio, ma alle colpe della stessa umanità.

il Problema

DIV3

Gli sviluppi del tema dopo Dante

La raffigurazione dantesca della fortuna-provvidenza non è destinata a sopravvivere a lungo alle trasformazioni che investono la cultura italiana tra Trecento e Quattrocento. Con l'affermarsi della cultura umanistica si tornerà a una rappresentazione della fortuna più vicina a quella tradizionale; essa verrà nuovamente identificata, senza eccessive implicazioni teologiche, con il caso, e tornerà ad essere descritta come entità irrazionale e potenzialmente ostile all'uomo. A quest'ultimo, dunque, spetterà il compito di affrontarla e vincerla, facendo ricorso esclusivo alle proprie risorse morali e intellettuali. Il tema della fortuna, che costituirà una delle questioni centrali della cultura umanistico-rinascimentale, non può essere ovviamente esaurito in questa sede. Ci limitiamo a fornire alcuni accenni che indichino, per grandi linee, la direzione che prenderà il dibattito tra la seconda metà del Trecento e il primo Cinquecento.

La fortuna secondo Boccaccio

Nel proemio del *Decameron*, Boccaccio dedica la propria opera alle donne, affermando di averla scritta per emendare, almeno in parte, «il peccato della fortuna»; un'espressione, quest'ultima, che sarebbe stata evidentemente inconciliabile con l'identificazione dantesca tra fortuna e provvidenza. Secondo Boccaccio la fortuna ha posto le donne in una condizione di maggiore debolezza rispetto agli uomini, privandole tra l'altro della possibilità di molti svaghi. La composizione di un libro piacevole come il *Decameron* e la sua destinazione a un pubblico femminile si configurano dunque come un risarcimento verso queste creature, nei cui confronti la fortuna «più avara fu di sostegno».

Il tema della fortuna occupa un ruolo di fondamentale importanza nella strutturazione dell'intera opera boccacciana. Nella seconda giornata tutte le novelle vertono su vicende che si concludono felicemente, dopo una serie di peripezie nel cui scioglimento la fortuna ha un ruolo decisivo («si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine»). Nella giornata successiva, invece, alla fortuna si sostituisce l'«industria», ossia l'ingegno umano e la capacità di costruire, anche a dispetto della fortuna avversa, il proprio destino («si ragiona [...] di chi alcuna cosa molto desiderata con industria acquistasse o la perdita recuperasse»). Si delinea dunque, fin dalle prime giornate della raccolta, un percorso per cui l'uomo, che dapprima appare sottoposto alle forze irrazionali del caso, riesce ad assumere il controllo della realtà, divenendo il principale artefice della propria felicità. Sono già presenti, in quest'impostazione, i termini dell'opposizione umanistico-rinascimentale tra «virtù» e «fortuna».

Il ridimensionamento della fortuna in Leon Battista Alberti

Nella cultura umanistica del primo Quattrocento l'esaltazione dell'ingegno umano si traduce nella convinzione che la felicità dell'uomo dipenda, in ultima analisi, dalle sue capacità individuali. La fortuna - ormai del tutto spogliata delle sue connotazioni provvidenziali - si riduce addirittura, nei momenti di maggiore ottimismo dell'opera di Leon Battista Alberti¹¹, ad un alibi invocato dagli sciocchi per giustificare i propri insuccessi: «Da molti - scrive Alberti nei *Libri della famiglia* (1432-1441) - veggio la fortuna più volte essere senza vera cagione¹² inculpata, e scorgo molti per loro stultizia scorsi ne' casi sinistri¹³, biasimarsi della fortuna e dolersi d'essere agitati da quelle fluttuosissime sue onde¹⁴, nelle quali stolti sé stessi precipitarono». Secondo Alberti, però, il destino umano non è determinato dal caso: «Non è potere della fortuna, non è, come alcuni sciocchi credono, così facile¹⁵ vincere chi non voglia essere vinto. Tiene gioco¹⁶ la fortuna solo a chi se gli sottomette». Al culmine dell'ottimismo umanistico, l'opposizione tra «virtù» e «fortuna» è ormai chiaramente delineata; e non sembrano esserci dubbi - anche se questa certezza non durerà a lungo¹⁷ - sulla capacità umana di vincere le avversità della sorte.

¹¹ Leon Battista Alberti, scrittore, artista e teorico dell'arte (1404-1472); fu uno dei maggiori esponenti dell'Umanesimo.

¹² **senza vera cagione:** senza un reale motivo.

¹³ **per loro... sinistri:** incappati nelle disgrazie a causa della loro stupidità.

¹⁴ **biasimarsi... onde:** accusare la mala sorte (**fortuna**) e lamentarsi di essere agitati dalle sue onde tempestose.

¹⁵ **facile:** facilmente.

¹⁶ **Tiene gioco:** Conduce il gioco, domina.

¹⁷ La stessa riflessione sulla fortuna di Leon Battista Alberti attraversa in realtà diverse fasi; in due opere latine (*De commodis litterarum atque incommodis*, scritto dal 1426 al 1429, e *Intercoenales*, risalenti agli anni 1433-1438), la fortuna e il fato sembrano prevalere sulla virtù dell'uomo. Nel trattato *Della famiglia* che abbiamo citato (il cui nucleo fondamentale è del 1434) si riscontra invece un atteggiamento ottimistico; in opere più tarde (*Teogenio*, successivo al 1440, e *Della tranquillità*

Virtù e fortuna in Machiavelli e in Ariosto

Più problematica è la posizione di Machiavelli, secondo il quale la fortuna e la virtù (termine che in lui assume un significato peculiare, ormai lontanissimo da quello cristiano-medievale) incidono in pari misura sul destino dell'uomo: «iudico potere essere vero - si legge nel *Principe*, cap. XXV - che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam¹⁸ lei ne lasci governare l'altra metà, o presso¹⁹, a noi». La fortuna, spiega Machiavelli in una famosa similitudine, assomiglia a «uno di quei fiumi rovinosi» la cui piena devasta i territori vicini; di fronte all'inondazione, «ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede all'impeto loro senza potervi in alcuna parte ostare». Ciò non esclude però che gli uomini, «quando sono tempi quieti», possano prendere provvedimenti, «con ripari e con argini», per prevenire le inondazioni e ridurre almeno gli effetti quando si verificheranno. La stessa capacità di previdenza si deve usare nei confronti della fortuna, predisponendo le misure necessarie perché i suoi rivolgimenti nuocciano il meno possibile, in quanto la fortuna «dimostra la sua potenza dove non è ordinata²⁰ virtù a resisterle; e quivi volta e' suoi impeti, dove la sa²¹ che non sono fatti gli argini né e' ripari a tenerla». La visione di Machiavelli, seppure più disincantata rispetto a quella di Alberti, manifesta ancora la fiducia nella capacità umana di opporsi alla fortuna e, in qualche caso, di vincerla. In anni di poco successivi, nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, i personaggi faranno invece i conti con la sostanziale impossibilità, per l'ingegno umano, di progettare e comprendere la realtà; i cavalieri del *Furioso* si vedranno dunque spesso abbandonati «all'arbitrio di fortuna» (I, 23, 5), e i piani degli uomini saranno generalmente condannati alla sconfitta e al fallimento. Sotto lo sguardo ironico di Ariosto, dunque, la fortuna sembra quasi riacquistare i tratti di onnipotenza che le erano stati attribuiti nel VII canto dell'*Inferno*; ma si tratterà - a differenza di quanto accadeva in Dante - di una fortuna che opera in un mondo terreno, nel quale la trascendenza è sostanzialmente abolita.

dell'animo, composto intorno al 1442) si registra un ripiegamento su posizioni più caute. dell'animo, composto intorno al 1442) si registra un ripiegamento su posizioni più caute.

¹⁸ etiam: anche.

¹⁹ o presso: o quasi.

²⁰ ordinata: organizzata.

²¹ e quivi volta e' suoi impeti, dove la sa: e rivolge i suoi colpi dove essa sa.

DIV 4 • Un processo allo Stilnovo

[Inferno, canto V, vv. 70-142]

Nel secondo cerchio dell'Inferno sono puniti i lussuriosi. Nella vita essi furono trascinati dalla passione dei sensi, che non seppero sottomettere al controllo della ragione. Nell'eternità, secondo la legge del contrappasso, sono tormentati da una bufera che li trascina senza tregua. Tra i lussuriosi si distinguono coloro che perdettero la vita a causa dell'amore, tra i quali c'è la regina Didone (eroina del poema virgiliano, uccisa dopo essere stata abbandonata da Enea). L'attenzione di Dante è attratta da due anime che, perfino all'Inferno, appaiono inseparabili l'una dall'altra. Si tratta di due cognati, il riminese Paolo Malatesta e la ravennate Francesca da Polenta, la cui vicenda – che dovette essere molto nota all'epoca, ma sulla quale stranamente non possediamo testimonianze coeve – può essere così sommariamente ricostruita: negli anni 1283-1285, nel quadro di un accordo tra due famiglie guelfe, Francesca era andata in sposa al fratello di Paolo, Gianciotto Malatesta, che gli antichi commentatori descrivono come «rustico uomo» affetto da deformità fisica (il soprannome “ciotto” significa *zoppo*). La donna aveva poi ceduto all'amore del cognato Paolo, giovane di bell'aspetto e modi cortesi. I due cognati furono uccisi dallo stesso Gianciotto. È probabile che l'episodio abbia destato particolare impressione in Dante, che dovette conoscere personalmente Paolo Malatesta quando questi, nel 1282, soggiornò a Firenze ricoprendovi la carica di capitano del popolo.

Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito¹. 72

I' cominciai: «Poeta, volentieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri²». 75

Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li piega
per quello amor che i mena, ed ei verranno³». 78

Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!⁴». 81

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate; 84

¹ **Poscia... smarrito:** Dopo (**Poscia**) che ebbi sentito il mio maestro (**dottore**, dal verbo latino *docere*) nominare (**nomar**) le donne dell'antichità e gli eroi (**cavaliere**): il termine, che in senso proprio designa i protagonisti dei romanzi medievali in lingua d'oïl, viene qui esteso a indicare anche i personaggi dell'antichità pagana), fui preso da turbamento (**pietà**) e rimasi quasi smarrito. Nei versi precedenti Virgilio ha rivelato a Dante i nomi di molte delle anime che perdettero la vita a causa dell'a-

more. Tra queste ci sono eroine come Elena di Troia o la regina Didone, ed eroi come Paride e Tristano. La riflessione sulle conseguenze della passione amorosa causa in Dante un profondo turbamento («pietà»). Sulla natura di questo sentimento – fondamentale per la comprensione dell'episodio – ci soffermeremo a lungo nell'approfondimento.

² **I' cominciai... leggeri:** Io cominciai: «Poeta, parlerei volentieri con quei due che sono trascinati insieme dalla bufe-

ra (**'nsieme vanno**), e sembrano abbandonarsi docilmente (**esser leggeri**) al vento». È questa la prima volta che, nella *Commedia*, Dante esprime il desiderio di parlare con i dannati. Paolo e Francesca sono immediatamente distinguibili perché, diversamente dagli altri dannati di questo girone, rimangono tra loro uniti anche dopo la morte.

³ **Ed elli... verranno:** Ed egli (Virgilio), <disse> a me: «Farai attenzione (**Vedrai**) quando passeranno più vicino (**presso**) a noi; allora pregali in nome di (**per**) quell'amore che li (**i**) trascina (**mena**), ed essi verranno <a parlare con te>». L'amore è stata la causa della dannazione di queste due anime; ma Virgilio invita Dante – poeta di formazione stilnovistica, e dunque anch'egli consacrato all'amore – ad invocarle proprio in nome di questo sentimento. La passione amorosa si presenta dunque nella sua ambiguità: sentimento nobilitante, come affermava la tradizione cortese-stilnovistica, o radice di un peccato mortale, come può apparire dalla dannazione di queste anime, e ancor più chiaramente dalla vicenda di Paolo e Francesca?

⁴ **Sì tosto come... niega:** Non appena (**Sì tosto come**) il vento li portò verso di noi (**a noi li piega**, verbo al presente storico) io parlai (**mossi la voce**): «O anime tormentate (**affannate**), venite a parlare con noi, a meno che qualcuno (**altri**, con implicito riferimento a Dio) non lo vieti (**nol niega**)!».

5 Quali colombe... grido: *Come le colombe, richiamate dal desiderio, si dirigono (**vengon**) attraverso l'aria (**per l'aere**) al dolce nido con le ali spiegate (**alzate**) e stabili (**ferme**), <tanto da apparire> trasportate <solo> dalla loro voglia (**dal voler portate**), simili ad esse (**cotali**) <quelle due anime> usciranno dalla schiera in cui si trova Didone (**ov'è Dido**: si tratta della schiera dei morti per amore, al cui interno Virgilio ha in precedenza identificato «donne antiche» e «cavalieri»), venendo verso di noi attraverso l'aria infernale (**l'aere maligno**), tanto fu potente (**forte**) il <mio> grido pieno di sentimento (**affettuoso**).*

6 O animal... perverso: *«O essere (**animal**) cortese (**grazioso**) e benevolo, che vai visitando attraverso l'aria scura (**perso** è un colore intermedio tra il purpureo e il nero, ma più vicino a quest'ultimo) <dell'Inferno> noi che tingemmo il mondo con il nostro sangue (**sanguigno** è un aggettivo sostantivato che indica il colore rosso scuro), se il re dell'universo (perifrasi per indicare Dio) <ci> fosse amico, noi lo pregheremmo di darti pace (**de la tua pace**), poiché hai pietà del nostro male atroce (**perverso**)».* Francesca si presenta a Dante con un'apostrofe – che è anche una *captatio benevolentiae* – da cui si evidenziano la raffinatezza e la cultura del personaggio: se Dio fosse incline ad ascoltare le preghiere delle anime dannate (condizione evidentemente impossibile: si tratta di un *adynaton*), lei e Paolo sarebbero lieti di pregare per il bene di Dante.

7 Di quel che udire... ci tace: *«Noi ascolteremo e parleremo con voi di quegli argomenti (**Di quel**) di cui (**che**) vi piace ascoltare e parlare, finché (**mentre**) il vento, come ora sta facendo (**come fa**) qui (**ci**) si placa (**tace**)».*

8 Siede la terra... co' seguaci sui: *«La terra dove nacqui (**nata fui**); si tratta di Ravenna) si trova (**siede**, con richiamo alla forma pianeggiante del territorio) sul litorale (**marina**) in cui il Po sfocia (**discende**) per trovare riposo (**pace**: indica il placarsi nel mare delle correnti fluviali) insieme ai suoi affluenti (**seguaci**)».* La perifrasi elegante con cui Francesca designa il luogo natale – all'epoca più vicino al mare di quanto lo sia la Ravenna attuale –, così come il riferimento alla «pace» (il secondo nel giro di otto versi), sottolinea il contrasto tra i tormenti infernali e l'aspirazione idillica del personaggio.

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido⁵. 87

«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno, 90

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso⁶. 93

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace⁷. 96

Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui⁸. 99

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta⁹; e 'l modo ancor m'offende¹⁰. 102

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona¹¹. 105

9 Amor, ch'al cor gentil... tolta: *«L'Amore, che si attacca (**apprende**) improvvisamente (**ratto**) al cuore nobile (**gentile**: l'aggettivo, nel lessico stilnovistico, designa la nobiltà spirituale), fece innamorare (**prese**) costui (Paolo) del bel corpo (**persona**) che mi fu strappato (**tolta**: riferimento alla morte violenta per opera di Gianciotto)».* Il primo verso della terzina richiama la canzone *Al cor gentil rempara sempre Amore* di Guido Guinizzelli (in particolare i vv. 1 e 11 [♪♫E1]). Da notare la struttura sintattica del discorso di Francesca: in questa terzina, così come nella successiva, Amore è il soggetto dell'azione, mentre Paolo («costui») appare soltanto come complemento oggetto; tale strutturazione del periodo sembra sottolineare l'irresistibilità dell'Amore (in coerenza con la teorizzazione accolta dalla cultura cortese e stilnovistica), in modo da attenuare implicitamente la responsabilità individuale degli amanti. Sul piano logico, la terzina è costruita come un sillogismo in cui non venga resa esplicita la premessa

minore: a) l'amore si accende nel cuore gentile (*premessa maggiore*, esplicita); b) Paolo era dotato di cuore gentile (*premessa minore*, implicita); c) Paolo fu conquistato dall'amore (*conclusione*, esplicita).

10 e il modo ancor m'offende: *«e la forza <della passione> ancora mi vince».* Ma l'espressione potrebbe essere riferita anche al «modo» in cui a Francesca fu «tolta» la «persona»; in questo caso si potrebbe parafrasare: *e la violenza dell'uccisione mi provoca ancora sofferenza*.

11 Amor, ch'a nullo amato... non m'abbandona: *«L'Amore, che a nessuna persona amata consente di non (**perdona**) amare <a sua volta>, mi fece innamorare (**prese**) della bellezza (**piacer**, infinito sostantivato) di costui, con tale forza che, come vedi, non mi abbandona nemmeno adesso (**ancor**)».* Il primo verso della terzina sembra riecheggiare i testi della trattatistica sull'amor cortese, tra cui il *De amore* di Andrea Cappellano («Amor nil posset amori denegare» [«L'amore non può negare nulla all'amore»]; II, viii, 48).

Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte¹². 108

Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?»¹³. 111

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!»¹⁴. 114

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio»¹⁵. 117

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette Amore
che conosceste i dubbiosi disiri?»¹⁶. 120

E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore»¹⁷. 123

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice»¹⁸. 126

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto»¹⁹. 129

Ricorre anche qui la stessa struttura sintattica della precedente terzina, che vede Amore come soggetto dell'azione e il pronome personale «mi», riferito a Francesca, come complemento oggetto. Di nuovo, la terzina appare costruita come un sillogismo in cui la premessa minore rimanga sottintesa: a) l'amore obbliga la persona amata a riamare (*premissa maggiore*, esplicita); b) io ero amata da Paolo (*premissa minore*, implicita); c) io fui conquistata dall'amore (*conclusione*, esplicita).

12 **Amor condusse noi... ci fuor porte:** «L'Amore ci condusse a morire insieme (a una morte); la Caina (zona dell'Inferno in cui sono puniti i traditori dei parenti) attende chi ci uccide (a vita ci spense): riferimento al marito Gianciotto Malatesta»; queste parole ci furono offerte (porte) da loro. Il discorso di Francesca è pronunciato anche a nome

di Paolo: così si spiega il complemento d'agente al plurale, «da lor», anche se in effetti nel canto Paolo resta sempre silenzioso.

13 **Quand'io intesi... Che pense:** Dopo avere ascoltato quelle anime in pena (offense: di nuovo, si sottintende che le parole di Francesca siano pronunciate anche a nome di Paolo) chinai lo sguardo (viso), e lo tenni basso fino a quando il maestro mi chiese: «A cosa pensi»? Le ragioni del turbamento di Dante, che lo induce a riflettere in silenzio, sono chiarite nella terzina successiva.

14 **Quando rispuosi... passo:** Quando risposi cominciai: «Ahimé (Oh, lasso), quanti teneri pensieri, quanto desiderio condussero (menò, verbo al singolare per una pluralità di soggetti) costoro all'azione (passo) che fu causa di dannazione (doloroso)». La meditazione di Dante ha come oggetto il contrasto tra la

concezione tradizionale dell'amore (di cui la letteratura era solita esaltare la dolcezza e il potere nobilitante) e le conseguenze di dannazione cui esso può condurre.

15 **Poi mi rivolsi... tristo e pio:** Poi mi rivolsi a loro, presi la parola e cominciai: «Francesca, le tue sofferenze (martiri) mi rendono (fanno) addolorato (triste) e turbato (pio) fino alle lacrime (a lacrimar)». Anche il discorso di Dante, come quello di Francesca (cfr. nota 6), comincia con una *captatio benevolentiae*, che costituisce la premessa alla richiesta riportata nella terzina successiva, e destinata a provocare sofferenza nella donna.

16 **Ma dimmi... disiri:** «Ma dimmi: al tempo dei dolci sospiri <amorosi>, per quali indizi (a che) e in quali circostanze (come) l'Amore permise (concedette) che conosceste i desideri (disiri) incerti (dubbiosi)? Dante distingue due momenti del legame extramatrimoniale tra Paolo e Francesca: la fase dei «dolci sospiri», in cui la semplice inclinazione amorosa, ancora sottoposta al freno della ragione, non appare ancora come una colpa; e la fase in cui gli amanti si abbandonano ai desideri, senza più opporre la resistenza della ragione e lasciando che essi sconfinino nel peccato.

17 **E quella a me... dottore:** E lei <rispose a me>: «<Non esiste> nessun dolore maggiore che ricordarsi della felicità <passata> quando si è diventati infelici (ne la miseria); e il tuo maestro (dottore, cioè Virgilio) lo sa». L'esordio del secondo discorso di Francesca, mentre sottolinea la condizione psicologica della sua anima, la cui sofferenza è acuita dal ricordo della passata felicità, costituisce anche un'implicita *captatio benevolentiae* nei confronti di Virgilio, destinato in eterno, nell'oltretomba, a rimpiangere la vita terrena [❧ ❧ DIV6]. La frase di Francesca sembra ricalcare Boezio, *De consolatione philosophiae*, II, 4: «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» [in ogni rovescio di fortuna, la più grande delle infelicità è l'essere stato felice].

18 **Ma se a conoscer... piange e dice:** «Ma se tu hai tanto desiderio (affetto) di conoscere l'origine (prima radice) del nostro amore <colpevole>, parlerò come chi parla piangendo».

19 **Noi leggiavamo... sospetto:** «Noi leggevamo un giorno per svago (diletto) <la storia> di Lancialotto, <e di> come l'amore lo conquistò (strinse).

*Eravamo da soli, e senza alcun presentimento di colpa (sospetto)». La vicenda di Lancillotto era oggetto di diverse opere narrative medievali, tra cui la più famosa è quella di Chrétien de Troyes. Il testo cui fa riferimento Francesca potrebbe essere però una versione meno nota della storia (nel *Lancillotto* di Chrétien, infatti, è la donna a baciare il cavaliere; cfr. nota 21). Lancillotto, vassallo di Re Artù, è innamorato della regina Ginevra. Consigliati dal siniscalco Galehaut, i due finiscono per baciarsi tradendo dunque il vincolo matrimoniale e la fedeltà al sovrano. La lettura del racconto induce Paolo a identificarsi con Lancillotto e Francesca con Ginevra.*

20 **Per più fiate... ci vinse:** «Più volte (**fiate**) quella lettura ci indusse a guardarci negli occhi (**li occhi ci sospinse**) e ci fece impallidire (**solorocci il viso**); ma solo un momento (**punto**) fu quello che vinse ogni nostra resistenza». Il gioco di sguardi e lo scolorarsi del viso contengono un richiamo alla regola XV di Cappellano («Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere» [«Ogni amante è solito impallidire alla vista dell'altro amante»]; *De amore*, II, viii, 46).

21 **Quando leggemmo... tremante:** «Quando leggemmo che la desiderata bocca (**riso**, metonimia) <di Ginevra> venne baciata da un simile (**cotanto**) amante, questi (Paolo), che non sarà mai diviso da me, mi baciò la bocca tutto tremante». Paolo e Francesca commettono il loro peccato imitando i personaggi del romanzo cortese; questa ricostruzione

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse²⁰. 132

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso, 135

la bocca mi baciò tutto tremante²¹.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante»²². 138

Mentre che l'uno spirito questo disse,
l'altro piangea; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse. 141

E caddi come corpo morto cade²³.

costituisce un implicito atto d'accusa nei confronti della letteratura amorosa e del suo potere di fascinazione.

22 **Galeotto... avante:** *Il libro e il suo autore ebbero lo stesso ruolo di Galeotto (il personaggio che convince Lancillotto e Ginevra all'amore adulterino). Quel giorno non vi leggemmo più oltre (avante).* La preterizione contenuta in quest'ultimo verso lascia imprecisati i fatti successivi al bacio tra i due cognati. Qualcuno ritiene che Paolo e Francesca siano stati uccisi immediatamente dopo l'episodio qui narrato. Per altri, invece, l'uccisione sarebbe avvenuta solo in un momento più tardo, e il riserbo della pre-

terizione coprirebbe il completo abbandono dei due amanti alla passione.

23 **Mentre che l'uno spirito... come corpo morto cade:** *Mentre una delle due anime (Francesca) diceva questo, l'altra (Paolo) piangeva, in modo tale (sì) che io mi sentii mancare (venni men) per il turbamento (di pietade), quasi come se stessi morendo. E caddi come cade un corpo morto.* L'ultimo verso è segnato dall'allitterazione (quattro delle sei parole che lo costituiscono iniziano con il suono c); la ripetizione di due voci del verbo "cadere" costituisce poliptoto, mentre «corpo» e «morto» sono legati da assonanza e parziale consonanza.

il Testo

Premessa: Francesca innocente?

La storia di un classico della letteratura è anche, in parte, la storia del modo in cui lettori vissuti in epoche diverse ne hanno variamente interpretato il significato. Tra le pagine della *Commedia*, quella di Francesca è una delle più popolari e delle più discusse dalla critica. Nella sezione *Il testo* di quest'approfondimento ne proporremo una lettura in linea con le acquisizioni prevalenti degli studi novecenteschi. Nella sezione *Il problema* torneremo, invece, sulle più significative letture che di questo canto sono state date tra il XIX secolo e la prima metà del XX.

Come abbiamo già accennato nelle note, è questa la prima volta che, nell'*Inferno*, un dannato prende la parola per narrare la propria vicenda. Il racconto dell'amore tra Paolo e Francesca è focalizzato sulla protagonista. Quest'ultima difende con forza le ragioni del proprio sentimento: vuol convincere chi la ascolta dell'ineluttabilità della passione che l'ha condotta all'adulterio, e di conseguenza dell'innocenza propria e del suo amante. Non è certo difficile, soprattutto alla luce di una sensibilità lontana da quella del Medioevo, prendere con decisione le parti di Francesca. Lo stesso poeta sembra autorizzarci ad attenuare la severità del giudizio morale che la condanna all'*Inferno*: il sentimento di «pietà» che lo porta allo svenimento potrebbe anzi apparire come un'implicita protesta contro l'eccessiva durezza della punizione divina.

La questione ha implicazioni importanti. Si tratta di capire se, in Dante, poesia e teologia siano due momenti separati o addirittura conflittuali; o se essi invece convergono a costituire l'unità inscindibile della *Commedia*.

DIV4

Prima di riflettere su questo problema, ripercorriamo il canto, riprendendo in forma più sistematica la proposta interpretativa che abbiamo avanzato nelle note.

Francesca, l'imputata-accusatrice

Il racconto di Francesca, abbiamo detto, provoca la «pietà» di Dante personaggio. Per definire con esattezza il significato di questa parola, è necessario riflettere con attenzione sul discorso del personaggio. Si tratta, certo, delle parole di una donna disperata e tuttora innamorata, anzi innamorata per l'eternità. Ma sono anche le parole di una donna raffinata, capace di esprimersi con estrema sapienza, cresciuta nel culto della letteratura cortese e, con tutta probabilità, educata anche ai precetti dell'*ars rethorica*.

La raffinatezza del discorso di Francesca può subito notarsi a livello formale. La donna fa ampio ricorso a figure di senso (come le perifrasi), dell'ordine (come l'anafora che congiunge gli incipit dei vv. 100, 103 e 106, o come il poliptoto del v. 103), e si vale almeno due volte della *captatio benevolentiae*, rivolta prima esplicitamente a Dante (anche mediante la figura dell'*adynaton*) e poi, implicitamente, a Virgilio, mediante un accostamento del proprio destino a quello del poeta latino.

Il discorso di Francesca può essere diviso in due sequenze, intervallate dalla riflessione di Dante e dal suo breve dialogo con Virgilio. Nella prima sequenza (vv. 88-107), Francesca non si limita a una semplice narrazione dei fatti, ma inserisce in essa una convincente dimostrazione sillogistica dell'ineluttabilità della passione d'amore. Nella seconda (vv. 121-138) il tono è più schiettamente narrativo; il racconto culmina nella scena del bacio, e quindi si interrompe bruscamente, imponendo però al lettore di colmare il vuoto narrativo e di immaginare le circostanze che hanno condotto i due amanti alla morte e alla dannazione.

Le due sequenze in cui si articola il discorso di Francesca presentano importanti omologie strutturali. Ciascuna di esse inizia con una *captatio benevolentiae*, cui segue la descrizione di una situazione idilliaca (nel primo caso il sereno paesaggio del delta del Po, nel secondo la lettura del romanzo cavalleresco, compiuta un giorno dai cognati «senza alcun sospetto»). Si produce poi, in entrambe le sequenze, un rapido innalzamento del *pathos*. La prima, dopo la serrata dimostrazione circa l'ineluttabilità della forza d'amore, prorompe nella maledizione contro il marito omicida. La seconda, dopo la scena del bacio (che, in base a quanto dimostrato prima, appare determinata da una tragica necessità), sfocia nell'atto d'accusa contro il libro «Galeotto», per poi chiudersi con una preterizione che non elimina, ma semmai accentua il *pathos*.

Ciascuna delle due sequenze, dunque, inizia in tono pacato, e sempre più velocemente precipita verso un finale che induce l'ascoltatore alla commozione. Sembrerebbe che Francesca padroneggi assai bene l'*ars rethorica*, e conosca quel precetto di Cicerone secondo cui il successo di un'orazione è assicurato, in ultima istanza, proprio dalla sua capacità di commuovere (*flectere*) l'ascoltatore.

Francesca si difende

L'abilità dialettica di Francesca risalta, nella prima sequenza, anche dalle sue non certo casuali scelte sintattiche. Ai vv. 100-106 il soggetto degli enunciati più rilevanti è sempre «Amore»; Paolo e Francesca, più che come soggetti attivi dell'adulterio, vengono presentati come semplici complementi oggetto delle azioni compiute da quest'onnipotente entità personificata. Amore, dice infatti Francesca, «prese *costui*» (v. 101); ancora Amore, continua la donna, «*mi prese del costui piacer*» (v. 104) al punto che «ancor non *m'abbandona*» (v. 105); sempre Amore, infine, «condusse *noi* ad una morte» (v. 106). Come osserva Sapegno, «la ripetuta assunzione, in tre momenti, di un medesimo soggetto grammaticale, che non coincide mai col soggetto reale delle azioni espresse» sembra proporsi l'obiettivo «di distogliere da questo l'attenzione dell'ascoltatore»; di indicare insomma come vittime coloro che, del tradimento e del peccato, sono invece da Dio condannati come responsabili.

Francesca controaccusa

Ma l'efficacia dell'"arringa" di Francesca si deve solo in parte alla sua capacità di sfumare la responsabilità degli amanti, attribuendo ad una legge di natura la responsabilità dell'accaduto, e portando sulla scena (a conclusione della prima sequenza) il marito Gianciotto, colpevole di un delitto ben più grave e sanguinoso («Caina attende chi a vita ci spense», v. 107). Francesca fa molto di più: riesce, in un certo senso, a trascinare sul banco degli imputati lo stesso Dante, fino a farlo dubitare di essere (lui, insieme alla cultura letteraria cortese-stilnovistica su cui si è formato) una sorta di «mandante ideologico dell'adulterio» (Sermonetti). Questa «chiamata in correità» è implicita ma evidentissima. La possiamo scandire in tre momenti:

1) Le terzine con cui Francesca indica Amore come unico vero responsabile dell'adulterio si aprono con una fedele citazione da Guido Guinizzelli: il v. 100 («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende») riprende il v. 11 della famosa canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* («Foco d'amore in gentil cor s'apprende»). Sappiamo che Dante, come ogni poeta di formazione stilnovistica, vedeva in Guinizzelli un maestro degno di venerazione. In un sonetto della *Vita nuova* egli fa propria la dottrina enunciata dal primo Guido («Amore e 'l cor gentil sono una cosa / sì come il saggio in suo dittare pone»¹); in *Purgatorio*, XXVI, il poeta fiorentino collocherà Guinizzelli tra i

¹ **Amore... pone:** *L'amore e il cuore gentile sono la stessa (una) cosa, come afferma (pone) il saggio* (cioè appunto Guido Guinizzelli) *nella sua poesia (dittare)*; cfr. *Vita nuova*, cap. XX.

lussoriosi, ma lo designerà al tempo stesso come «padre / mio e de li altri miei maggior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» (vv. 97-99). Attraverso la citazione guinizelliana, dunque, Francesca esplicita la propria appartenenza alla stessa cultura da cui proviene Dante; e inizia a giustificare il proprio adulterio alla luce della dottrina d'amore e del cuor gentile, ispirandosi alla quale anche il giovane Dante aveva poetato nella *Vita nuova*.

2) Ancor più suggestivo appare l'argomento enunciato al v. 104: se il tradimento di Francesca e Paolo si deve davvero ad una potenza cui l'uomo non può opporsi, a quell'«Amor, ch'a nullo amato amar perdona», dovrà infatti risultare evidente che i due amanti - e la donna soprattutto - non hanno agito per libera scelta, ma in condizione di necessità. Dietro questo verso c'è, ancora una volta, una fonte illustre e riconoscibile. Si tratta del *De amore* di Andrea Cappellano, un'altra delle autorità di riferimento della dottrina cortese medievale, la cui regola XXVI («Amor nil posset amori denegare»²) è sostanzialmente ripresa nel celebre endecasillabo, che infiora il sentenzioso latino di Andrea con l'incalzante drammaticità del poliptoto. La strategia di Francesca è qui particolarmente capziosa: la donna richiama la regola XXVI di Cappellano, ma non sa - o forse finge di non sapere - che, in altri passi *De amore*, lo stesso Andrea riconosce alla donna amata la libertà di non ricambiare, se non lo vuole, la passione³. Francesca appare quindi, come osserva D'Arco Silvio Avalle, una «cattiva o interessata lettrice» di Cappellano. È un altro indizio della tendenziosa costruzione del suo discorso, finalizzato a convincere Dante - in nome della stessa cultura che ne aveva ispirato le opere precedenti - dell'innocenza e inevitabilità della propria passione.

3) La chiamata in correità della letteratura medievale diviene ancor più esplicita nella seconda sequenza. Essa, nonostante il tono prevalentemente narrativo, si conclude con la maledizione contro il libro «galeotto», sotto la cui suggestione i due amanti cedettero alla passione, nonché di «chi lo scrisse»: nella simmetria compositiva del canto, questa maledizione fa il paio con quella più esplicita contro il marito assassino, che chiudeva la prima sequenza.

La pietà di Dante-personaggio

Se la costruzione retorica del discorso di Francesca non è casuale, dovrebbe apparirne chiaro l'obiettivo. La donna vuol costringere Dante-personaggio ad ammettere una delle due seguenti ipotesi: a) che il cedimento alla passione per cui essa si trova all'inferno insieme con Paolo non è condannabile, perché determinato dalle leggi d'Amore riconosciute valide dallo stesso Dante e dai suoi maestri; b) oppure che, se si vuol condannare il suo gesto, bisogna conseguentemente condannare tutta la cultura cortese e stilnovistica che ha teorizzato la signoria d'Amore sui cuori gentili; una cultura cui Dante non può certo sentirsi estraneo.

Possiamo provare, a questo punto, a spiegarci la reazione di Dante; essa è dapprima di dolente perplessità, come testimonia la breve riflessione che egli rivolge a Virgilio, a metà tra la prima e la seconda sequenza in cui si articola il discorso di Francesca («Oh lasso, / quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo»; vv. 112-114); poi si trasforma in una «pietà»⁴ che arriva fino al deliquio, nella celeberrima chiusa del canto («di pietate / io venni meno così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade»; vv. 140-142).

È chiaro però, a questo punto, che la «pietà» di Dante-personaggio non va letta come immediata, passionale adesione alla forza del sentimento evocata da Francesca, né tanto meno come implicito dissenso verso la legge divina che la condanna alla dannazione. Il termine, come spiega Sapegno, «non è da intendere nel senso di compassione, simpatia (come nelle interpretazioni che di questo canto famoso diedero già, nel quadro di una sensibilità prettamente romantica, il Foscolo e il De Sanctis, seguiti da molti fra i commentatori moderni); bensì nel senso di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato. E s'intende che, trattandosi qui di una colpa che ha la sua prima origine in un sentimento naturalissimo, ed esaltato per giunta da una lunga tradizione poetica (che risale ad Ovidio e si distende per infiniti rami nella letteratura medievale, fino allo «stil nuovo»), e trovandosi tra questi peccatori molti personaggi celebrati dalla poesia e aureolati dalla leggenda, il turbamento implica anche una sfumatura di sofferenza e di segreta tormentosa inquietudine, che non importa comunque mai da parte di Dante un atteggiamento di adesione e di compartecipazione e non attenua in nessun modo la recisa condanna morale». Dante, insomma, non assolve Francesca: ha ragione di temere, piuttosto, che non sia infondata la sua chiamata in correità; e si chiede, con dolore e sgomento, se la letteratura e la dottrina d'amore su cui egli stesso si è formato - che legittimavano, ed anzi esaltavano l'amore extramatrimoniale - non siano anch'esse davvero coinvolte nella divina condanna dei due amanti.

Non si può negare, certo, che il sentimento provato qui da Dante sia complesso e in parte contraddittorio. Occorre però ricordare che esso investe Dante-personaggio, ossia un peccatore che ha appena cominciato il faticoso cammino della redenzione, e si trova a contatto con un peccato al quale personalmente è stato assai incline. Nella prospettiva di Dante-poeta (che racconta il viaggio dopo il suo compimento, conclusosi con la visione di Dio)

² *De amore*, II, viii, 48.

³ «Ideo ergo amor in arbitrio posuit amantis, ut, quum amatur, et ipsa, si velit, amet, si vero nolit, non cogatur amare» [«E dunque l'amore affidò all'arbitrio di colei che ama il fatto che, quand'essa è amata, ami se vuole; ma, se non vuole, non sia costretta ad amare»] (*De amore*, I, vi, 105).

⁴ Il termine «pietà» compare per la prima volta nel canto al verso 72, dove designa il sentimento provato da Dante alla vista di «donne antiche» e «cavalieri».

non può esserci naturalmente spazio per alcuna indulgenza verso la colpa. Se ammettessimo un atteggiamento del genere, dovremmo negare l'unità della *Divina Commedia* e finiremmo per sovrapporre al testo medievale criteri e sensibilità di lettura che sono figli del nostro tempo.

il Problema

DIV4

Premessa: Dante poeta e Dante teologo

L'interpretazione che abbiamo proposto riflette - soprattutto per quanto riguarda il significato di «pietà» - l'orientamento prevalente nei critici che, negli ultimi decenni, hanno affrontato la lettura del canto. Si tratta però del frutto di una riflessione novecentesca, che capovolge una tradizione critica che era giunta a conclusioni assai diverse e che, nata nei primi decenni del XIX secolo, ha avuto in Italia larga fortuna fino alla prima metà del Novecento.

Non è questo il luogo per ripercorrere la storia della critica dantesca. Proveremo soltanto, a partire dall'episodio di Francesca, e dal significato che in esso assume il termine «pietà», ad illustrare alcune interpretazioni diverse da quella da noi proposta, mettendone in luce, almeno in parte, i presupposti teorici.

È utile premettere che l'interesse per Dante rinasce in Italia, dopo secoli di giudizi prevalentemente negativi, ad opera del filosofo napoletano Giovanbattista Vico. Quest'ultimo, nella prima metà del Settecento, vede in Dante l'Omero del Medioevo, ossia un poeta dotato di straordinaria forza fantastica e passionale, che affonda le radici della sua arte proprio nella «barbarie» del proprio secolo. In epoche come quella in cui vive Dante, nelle quali la civiltà si trova ad uno stadio di sviluppo paragonabile alla giovinezza di un essere umano, l'immaginazione poetica raggiunge, secondo Vico, i suoi esiti migliori. La cultura filosofica e teologica di Dante, viceversa, non contribuiscono per Vico alla sua riuscita di poeta. Al contrario: «se Dante nulla avesse saputo di filosofia e di teologia più grande ancora sarebbe stato».

L'opposizione tra il Dante poeta e il Dante teologo segnerà profondamente la critica successiva. Una tappa importante, nell'interpretazione del V canto, è segnata da Ugo Foscolo, nella cui lettura del poema dantesco gli spunti vichiani si uniscono a un'impostazione culturale laica di ascendenza illuministica, e ad un'esaltazione della passione di stampo romantico. Foscolo idealizza la figura di Francesca, facendone «l'eroina dell'amore»: una donna talmente nobilitata dalla passione da sentirsi quasi degna, dal fondo dell'Inferno, di rivolgere le sue preghiere a Dio. Il giudizio morale, allora, finisce per passare in secondo piano, in quanto in Francesca «la colpa è purificata dall'ardore della passione». Ne consegue che la pietà di Dante può essere interpretata semplicemente come «compassione»: «in tutti que' versi - scrive appunto Foscolo - la compassione pare l'unica musa».

Il giudizio di De Sanctis

La più famosa lettura ottocentesca del V canto è senz'altro quella di Francesco De Sanctis, il più grande storico e critico letterario del XIX secolo. Nell'impostazione teorica di quest'ultimo, all'interno della *Commedia* non sempre si conciliano pensiero e poesia, mondo etico-religioso e rappresentazione della vita reale. Tale difetto non va attribuito a Dante, ma alla sua epoca: «il medio evo non era un mondo artistico, anzi era il contrario dell'arte. La religione era misticismo, la filosofia scolasticismo. [...] Gli spiriti erano tirati verso il generale, più disposti a idealizzare che a realizzare; ciò che è proprio il contrario dell'arte». Il complesso di credenze e convinzioni morali proprie della sua epoca costituisce, secondo la terminologia di De Sanctis, il «mondo intenzionale» di Dante. Se quest'ultimo, anziché poeta, fosse stato «frate o filosofo, lontano dalla vita reale», egli si sarebbe sicuramente chiuso dentro tale mondo «e non sarebbe uscito da quelle forme e da quell'allegoria». La presenza di questo «mondo intenzionale» finisce dunque per costituire, dal punto di vista artistico, il limite del poema, che appare a De Sanctis come «un tempio gotico, pieno di grandi ombre, dove contrari elementi pugnano, non bene armonizzati» poiché «il pensiero, ora nella sua crudità scolastica, ora abbellito d'immagini che pur non bastano a vincere la sua astrattezza, vi ha troppo gran parte».

La grandezza di Dante si può dunque misurare, in un certo senso, dalla sua capacità di superare i limiti intrinseci alla propria cultura. Egli infatti «entrando nel regno de' morti, vi porta seco tutte le passioni de' vivi, si trae appresso tutta la terra». Pur partendo da un «mondo intenzionale» non poetico, Dante ha dunque fatto «altra cosa che non intendeva. [...] Dante è poeta, e avviluppato in combinazioni astratte, trova mille aperture per farvi penetrare l'aria e la luce»⁵.

Per De Sanctis il pregio della poesia dantesca consiste nella sua concretezza, nella sua capacità di risultare viva a dispetto delle astrazioni del proprio tempo, di rappresentare individui e non pure allegorie. E Francesca risulta appunto «la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni». Prima di Dante, infatti, «l'uomo riempie di sé la scena» e la donna è presente solo «come il riflesso dell'uomo, la sua cosa, la sua fattura, l'essere uscito dalla sua costa». Talora - è il caso, secondo De Sanctis, di Cavalcanti e in parte dello stes-

⁵ Questa citazione e le precedenti, inerenti alla concezione generale del poema, sono tratte da Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cap. VII («La Commedia»), Milano, Rizzoli, 1983, pp. 234-242.

so Dante - la donna «è un semplice concetto, sul quale il poeta disserta o ragiona». Oppure «diviene un tipo nel quale il poeta raccoglie tutte le perfezioni morali, intellettuali e corporali, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica». Sono questi i limiti della Beatrice dantesca, che è al tempo stesso «più e men che donna»; «più che donna», perché essa rappresenta «il divino non ancora umanato, l'ideale non ancora realizzato»; ma, al tempo stesso, «men che donna» in quanto «è il puro femminile, è il genere e il tipo, non l'individuo».

Francesca invece «è donna e non altro che donna [...] è l'ideale compiutamente realizzato. [...] Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita». La poesia del personaggio consiste nella sua inutile resistenza alla forza della passione: «contrastando e soggiacendo ella serba immacolata l'anima, quel non so che molle, puro, verecondo e delicato che è il femminile, "l'essere gentile e puro". La donna depravata dalla passione è un essere contro natura, perciò straniero a noi e di nessuno interesse. Ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purità, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza de' sentimenti, poniamo anche colpevole, questa donna sentiamo che fa parte di noi, della comune natura, e desta il più alto interesse»⁶.

In questo quadro, ancora una volta, il sentimento di «pietà» provato da Dante non sembra richiedere un'armonizzazione con il giudizio morale negativo verso il peccato. «Di questa tragedia sviluppata nei suoi lineamenti sostanziali e pregna di silenzi e di misteri, musa è la pietà, pura di ogni altro sentimento, corda unica e onnipotente, che fa vibrare l'anima fino al deliquio. E la musa è Dante, che dà principio al canto già commosso; che usa le immagini più delicate, quasi apparecchio alla scena; che al nome delle donne antiche e de' cavalieri rimane vinto da pietà e «quasi smarrito»; che si sente già impressionato alla sola vista di quei due «che insieme vanno»; che a renderne la figura trova un paragone così delicato e pieno d'immagini tanto gentili; che alle prime parole di Francesca rimane assorto in una fantasia piena di dolore e di dolcezza e tardi si riscuote ed ha le lacrime negli occhi; e che nella fine «cade come corpo morto»; e non è la donna che parla, è l'uomo che piange che fa su di lui l'ultima impressione. In questa graduata espressione di pietà - si chiede ancora De Sanctis - è necessario un perché?». L'unica ragione plausibile sta, secondo il critico, nel fatto che Dante «è l'uomo vivo nel regno de' morti, che porta colà un cuore d'uomo e rende profondamente umana la poesia del sopraumano»⁷. Da questo contrasto tra umano e sopraumano (e, più precisamente, dal prevalere dell'umano) nasce, dunque, la «pietà» di Dante per i dannati. «Pietà» che, ancora una volta, può essere intesa come «compassione».

L'ipoteca di Croce sulla critica italiana

Poco muta, nell'interpretazione della «pietà» di Dante e dunque dell'intero episodio, nell'impostazione di Benedetto Croce, lo studioso che ha più profondamente influenzato la critica letteraria italiana novecentesca. Netta è in Croce la contrapposizione tra il mondo etico-religioso di Dante e il suo sentimento di poeta: «Dante, come teologo, come credente, come uomo etico, condanna quei peccatori; ma sentimentalmente non condanna e non assolve; si sente interessato, turbato, gli occhi si gonfiano di lagrime, e infine vien meno dalla commozione». Il metodo di Croce, basato sulla distinzione all'interno di un'opera letteraria di momenti poetici contrapposti ad altri non poetici, ha dato l'avvio a una linea critica incline alla lettura frammentaria della *Commedia*, pronta a isolarne i singoli momenti «lirici» senza metterli organicamente in relazione con la struttura di pensiero ad essi sottostante. L'influenza esercitata da Croce sulla cultura italiana può forse aiutare a spiegare il fatto che il rinnovamento degli studi danteschi si debba prevalentemente a contributi stranieri. È stato in primo luogo il filologo tedesco Erich Auerbach a ricondurre Dante alla cultura medievale di cui fa parte, senza svalutare quest'ultima come impoetica, ma guidando anzi i lettori moderni a una più attenta comprensione della mentalità dell'epoca. Attraverso il concetto di *figura*, Auerbach ha chiarito che l'allegoria medievale non va ridotta a una semplice e sterile astrazione, ma si caratterizza anzi per una robusta concretezza che la distingue dall'allegoria tradizionale [🔗 📄 DIV1c]; per questa via - grazie anche agli studi di Charles Singleton [🔗 📄 DIV1b] - la critica dantesca ha potuto ridiscutere i propri presupposti, per pervenire gradualmente a un'interpretazione più organica e unitaria della *Commedia*.

L'interpretazione di Sapegno

Nel percorso che porta a una valutazione dell'opera dantesca che congiunga pensiero e poesia, una tappa fondamentale è costituita dalla pubblicazione, nel 1955, del famoso commento di Natalino Sapegno. Annotando l'episodio di Francesca, Sapegno precisa che il termine «pietà» va inteso nel senso «della commozione che accompagna uno stato di perplessità morale e intellettuale»; la partecipazione emotiva di Dante al racconto di Francesca non ci impone più, allora, di mettere il poeta contro il cristiano; il momento sentimentale e quello etico-religioso

⁶ Come si può notare, De Sanctis non scorge alcuna malizia retorica nelle parole di Francesca; al contrario, il critico si dice convinto della sua perfetta sincerità: «Francesca niente dissimula, niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; né se ne duole, né se ne pente, né cerca circostanze attenuanti e non si pone ad argomentare contro di Dio».

⁷ Per questa citazione e le precedenti sul personaggio di Francesca, cfr. Francesco De Sanctis, «Francesca da Rimini», in *Nuova Antologia*, gennaio 1869; poi in *Nuovi saggi critici*, Napoli 1873 (rist. in *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1953).

trovano invece nella poesia della *Commedia* una sintesi sofferta e, per questo, ancor più ricca di significato. L'episodio di Francesca è per Sapegno «il primo grande esempio della poesia “maggiore» di Dante: di quella poesia cioè che nasce sempre da una situazione complessa, “problematica”, e si riporta dovunque, sebbene mai in maniera immediata e semplicistica, all'unità della concezione fondamentale del poema».

Sapegno si allontana dunque dagli interpreti romantici «che insistono esclusivamente sull'umana compassione del poeta per i due amanti infelici»; essi non hanno infatti compreso «la reale natura della reazione psicologica del personaggio Dante, il quale dal caso di Francesca e di Paolo è condotto a riesaminare e misurare la validità di tutta una posizione sentimentale e culturale, della quale anch'egli ha lungamente accolto le ambigue soluzioni. Ne deriva una situazione non univoca appunto, ma complessa, non statica, ma drammatica. Proiettato nell'animo del pellegrino l'incontro con i due dannati prende l'aspetto di un'esperienza, che vuol dire anzitutto un acquisto: la liberazione da un errore, la conferma e il chiarimento di una verità morale già confusamente posseduta». Per Sapegno dunque «il senso totale dell'episodio non può esaurirsi nella illustrazione dello stato d'animo di questo o quello degli attori che vi partecipano, non nella passione di Francesca e neppure soltanto nella perplessità del personaggio Dante, ma s'illumina appunto, drammaticamente, in quell'incontro di un'anima vinta dal peccato con un'anima che anela a vincere le condizioni del peccato, e nel giudizio etico, sottinteso ed implicito, ma sempre presente, del Dante poeta che crea i suoi personaggi e sta al di sopra di essi».

La lezione di Sapegno - il cui commento costituisce ancor oggi un punto di riferimento imprescindibile nello studio del poema dantesco⁸ - mira a sottolineare la complessità e la problematicità della poesia di Dante, caratterizzata, nei suoi momenti più alti, da questa «capacità di conservare intatta, pur nella fedeltà sostanziale all'assunto etico e strutturale, l'umanità complessa e appassionata delle sue creature; per cui nell'intelaiatura tutta medievale e cattolica del poema viene a confluire una così ricca e varia materia di passioni umane, di vizi e valori terreni, dominati e contenuti, ma non mai repressi o soppressi». È su quest'impostazione di fondo, che presuppone l'unità e il reciproco arricchimento di pensiero e poesia, che continueremo a muoverci quando, nei prossimi approfondimenti, proporremo la lettura di altri famosi passi del poema dantesco [🔗👉 DIV5].

⁸ Imprescindibile, ma naturalmente non indiscusso: ne è la prova, proprio in relazione al significato di «pietà» in quest'episodio, il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi (1991), che propone di nuovo di leggere il termine come “compassione”, precisando però che questo non comporta un ritorno all'interpretazione romantica, in quanto la compassione «non ha niente a che fare con la simpatia, o la scusa, o quasi il considerare troppo severo il giudizio divino, che pur bisogna accettare». Invece «è la pietà per l'uomo che perde se stesso e avvilisce la sua grandezza, quella che tocca fino in fondo il cuore consapevole di Dante, che vede con i suoi occhi tale rovina, a cui anch'egli è stato ed è esposto. E il nodo poetico della storia è proprio nella nobile qualità umana che è pur rimasta a Francesca; che motivo ci sarebbe infatti di piangere e svenire di pietà se si trattasse di un essere volgare e spregevole? Francesca - come poi Farinata ed Ulisse, per dir solo dei massimi - è la prima raffigurazione concreta che ci appare nell'*Inferno* della persona umana nella sua alta dignità, ornata di tutte le sue doti naturali, ma come accecata ed esclusa dal suo altissimo fine, per non aver accettato, con la ragione e l'arbitrio, la via indicata all'uomo da Dio».

5 • Dante e l'averroismo

In questo approfondimento seguiamo l'evolversi del rapporto tra Dante e una delle correnti filosofiche meno ortodosse del suo tempo, l'averroismo o "aristotelismo radicale". Lungo le tre cantiche della *Commedia*, vedremo come si passi dalla severa condanna dell'*Inferno* (che colpisce perfino il padre di Guido Cavalcanti, poeta stilnovista legato a Dante da amicizia) alla sorprendente soluzione del *Paradiso*, nel quale si incontrerà tra i beati il dotto averroista Sigieri di Brabante. Il punto centrale di questo approfondimento è il canto di Ulisse, che leggeremo sulla scorta degli studi di Maria Corti.

¹ **Allor... levata:** Allora si alzò (**surse**) <fino> all'apertura (**vista**) scoperchiata <della tomba> un'anima (**ombra**) accanto a (**lungo**) questa (cioè a quella di Farinata degli Uberti, con il quale Dante aveva animatamente dialogato nei versi precedenti), <visibile> fino al mento: credo che si fosse sollevata (**levata**) sulle ginocchia. Il personaggio appena comparso è Cavalcante dei Cavalcanti, padre del poeta stilnovista Guido; egli ha riconosciuto Dante – amico di Guido – dal precedente dialogo con Farinata. Di Cavalcante, Boccaccio dice che «seguì l'opinione d'Epicuro in non credere che l'anima dopo la morte del corpo visse».

² **Dintorno... non è teco:** Guardò intorno a me, come <se> avesse desiderio (**talento**) di vedere se qualcun altro era con me (**meco**: Cavalcante si aspetta di vedere il figlio Guido); e quando (**poiché**) la sua supposizione (**sospecciar**, dal latino *suspicio*) fu del tutto svanita (**spento**; quando ebbe cioè la certezza che Guido non si trovava lì), piangendo disse: «Se tu puoi andare attraverso (**per**) questo oscuro (**cieco**) luogo di pena (**carcere**) grazie all'altezza del tuo ingegno, dov'è mio figlio? E perché non è con te (**teco**)?». Anche adesso che sta all'*Inferno* Cavalcante – in coerenza con le convinzioni che nutriva da vivo – riesce a concepire lo straordinario viaggio di Dante solo come frutto delle sue qualità umane (l'«altezza d'ingegno») e non sa riconoscerne l'ispirazione divina. Di conseguenza si stupisce che il figlio Guido, non inferiore per ingegno all'amico, non lo accompagni nel viaggio.

³ **E io a lui... disdegno:** Ed io <risposi> a lui: «Non compio questo viaggio (**non vegno**) con le mie sole forze (**Da me stesso**); colui che mi attende là (Virgilio) mi conduce (**mena**) attraverso questo luogo (**per qui**), verso colei che (**cui**; il pronome è riferito a Beatrice, e rappresenta contemporaneamente il complemento di direzione retto

[*Inferno*, canto X, vv. 52-72]

Per coloro che non crederono all'immortalità dell'anima – di solito designati, nel Medioevo, con il termine "epicurei" – la legge del contrappasso stabilisce una pena per analogia: questi peccatori, «che l'anima col corpo morta fanno», saranno in eterno sepolti nelle tombe di un cimitero posto all'ingresso della città di Dite. I loro sepolcri saranno chiusi solo dopo il Giudizio universale; Dante li vede dunque scoperchiati, e può riconoscere dentro di essi alcuni illustri cittadini di Firenze. Tra questi c'è Farinata degli Uberti, capo ghibellino e nemico della famiglia Alighieri, e tuttavia ammirato dal poeta per le sue virtù civiche. Insieme a lui è sepolto il consuocero, il guelfo Cavalcante dei Cavalcanti, padre del poeta Guido. Farinata è una figura energica e quasi statuarica, che si mostra fuori dal sepolcro «da la cintola in sù» ed evidenzia, nelle parole e negli atti, la sua antica energia di combattente. Cavalcante appare invece come un vecchio fragile, che si alza a stento sulle ginocchia per poter guardare fuori dalla tomba. Riconosciuto Dante, gli chiede notizie del figlio, del cui ingegno si mostra ancora paternamente orgoglioso. Equivocando le parole di Dante, egli si convince erroneamente che Guido possa essere morto. Avendo in vita negato la trascendenza, questi peccatori restano legati a sentimenti e affetti puramente terreni. È per questo che Cavalcante, al pensiero della morte del figlio, viene meno dal dolore ricadendo sul fondo della tomba.

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata¹. 54

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
e poi che 'l sospecciar fu tutto spento, 57

piangendo disse: «Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è? e perché non è teco?»². 60

E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»³. 63

dal verbo «mena» e il complemento oggetto del verbo «ebbe») il vostro Guido forse dispregiò (**ebbe a disdegno**). Il disprezzo di Guido non riguarda ovviamente la persona di Beatrice, ma ciò che essa allegoricamente rappresenta, ossia la teologia. Anche Guido infatti, come il

padre, era di convinzioni "epicuree" (o, più precisamente, averroistiche). L'antica amicizia con Guido non aveva impedito a Dante, nel giugno 1300, di decretarne – in qualità di membro del consiglio dei Priori – il temporaneo esilio insieme ad altri esponenti estremisti delle fazioni in lotta.

Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena⁴. 66

Di subito drizzato gridò: «Come?
dicesti “elli ebbe”? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?»⁵. 69

Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta,
supin ricadde e più non parve fora⁶. 72

[Inferno, canto XXVI, vv. 19-24]

L'ottavo cerchio dell'Inferno, dove sono puniti tutti i peccati basati sulla frode contro chi non si fida, è diviso in dieci bolge. Nell'ottava sono puniti i consiglieri fraudolenti; l'anima di ciascuno di essi è interamente avvolta da una fiamma. Prima di descrivere la loro condizione, Dante-poeta informa il lettore che la colpa di questi peccatori è connessa con il loro “ingegno”. Questo termine designa un complesso di qualità intellettuali, in sé sicuramente positive, e delle quali Dante stesso sa di essere in possesso. Ma proprio per questa consapevolezza egli avverte ancor di più il bisogno di frenare la propria fiducia in esse: il dono di Dio, infatti, potrebbe condurlo a un folle e peccaminoso orgoglio e finirebbe per ritorcersi contro di lui, portandolo alla dannazione. La riflessione sull'“ingegno” costituisce un indizio di grande interesse per la comprensione dell'episodio di Ulisse (narrato in questo stesso canto). Non è un caso che di «altezza d'ingegno» parlasse, nel X canto, l'averroista Cavalcante (v. 59). Dante, consapevole dei rischi che comporta un'eccessiva fiducia nell'intelligenza umana, intende subordinare l'ingegno alla «virtù» (termine da intendere in senso propriamente religioso). Solo la sottomissione della propria intelligenza alla guida divina potrà consentirgli un giusto uso di questo dono.

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, 21

perché non corra che virtù nol guidi⁷;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi⁸. 24

[Inferno, canto XXVI, vv. 85-142]

Tra le fiamme in cui sono avvolte le anime dei consiglieri fraudolenti ce n'è una che presenta un aspetto singolare: ha una punta biforcuta, in quanto al suo interno sono rinchiusi due anime. Si tratta di Ulisse e Diomede, eroi omerici che compirono insieme numerosi inganni (tra cui il più famoso è quello del cavallo di Troia) e che insieme sono ora destinati alla dannazione. Dante fornisce, del mito di Ulisse, una versione diversa da quella omerica (si ricordi che egli ignorava il greco e conosceva solo approssimativamente l'Iliade e l'Odissea). Il poeta immagina infatti che, dopo il ritorno a Itaca,

Guido era ancora in vita nel momento in cui Dante ha ambientato quest'episodio (ossia nell'aprile del 1300), ma era certamente morto quando il poeta scrisse la *Commedia* (la morte di Cavalcanti risale

infatti all'agosto 1300, poco dopo il ritorno dall'esilio). Il colloquio con Cavalcante e il riferimento al suo «disdegno» verso Beatrice (e ciò che essa rappresenta) sembrano dunque rivelare una

certa freddezza di Dante nei confronti di Guido.

⁴ **Le sue parole... piena:** *Le sue parole e il genere (modo) della <sua> pena mi avevano già rivelato (letto) il nome di costui; perciò (però) la <mia> risposta fu così precisa (piena).*

⁵ **Di subito... lume:** *Alzatosi (drizzato) all'improvviso (Di subito) gridò: «Come hai detto? Egli non vive ancora? La dolce luce (lume) <del sole> non colpisce (fiere) i suoi occhi?». Cavalcante conserva, anche nella tomba, l'atteggiamento che ebbe in vita e – come mostra anche il gesto repentino del drizzarsi – reagisce con l'intensità emotiva di un genitore ferito nei propri sentimenti più umani: non avendo egli mai creduto all'immortalità dell'anima, il sospetto che il figlio possa essere morto lo conduce alla disperazione.*

⁶ **Quando s'accorse... non parve fora:** *Quando si accorse di un certo indugio (dimora) che io facevo prima di rispondere (dinanzi a la risposta), ricadde disteso (supin) e più non fu visibile (parve) fuori <dalla tomba>. Dante è sorpreso delle domande di Cavalcanti: egli crede infatti che i dannati conoscano le cose del mondo, e non sa spiegarsi come Cavalcanti possa credere che il figlio sia morto. Nel seguito del canto, si chiarirà che i dannati conoscono il lontano futuro, ma ignorano o dimenticano il presente; ciò spiega l'errore di Cavalcante.*

⁷ **Allor mi dolsi... nol guidi:** *Allora mi addolorai, e ora torno ad addolorarmi (ridoglio), quando rivolgo (drizzo) la memoria (mente) a ciò che io vidi; e tengo a freno il mio ingegno più di quanto sono solito fare, affinché non si lasci andare (non corra) senza la guida della virtù. Lo spettacolo che appare nell'ottava bolgia conduce Dante a tenere a freno le proprie facoltà intellettuali («'ngegno»): l'episodio di Ulisse gli insegnerà infatti che l'intelligenza umana, non sottomessa a Dio, può portare alla dannazione.*

⁸ **sì che... nol m'invidi:** *<freno il mio ingegno> in modo che, se il favore degli astri (stella bona) o una causa (cosa) più perfetta (la grazia di Dio) mi ha dato un dono (ben: si riferisce alle sue qualità intellettuali, allo «'ngegno»), io stesso (ch'io stessi; il «ch'» è ripetizione del «che» del verso precedente) non lo (nol) vanifichi (m'invidi, lett. contenda a me stesso) <abusando di esso>.*

⁹ **Lo maggior corno... affatica:** La punta (**corno**) più alta dell'antica fiamma (è la fiamma a due punte dentro cui stanno le anime di Ulisse e Diomede, eroi dell'antichità; la punta più alta corrisponde a Ulisse, il maggiore dei due personaggi) cominciò ad agitarsi (**crollarsi**) mormorando, proprio (**pur**) come quella <fiamma> che (**cui**) il vento scuote (**affatica**); «vento» è soggetto e «cui» complemento oggetto. A parlare, da qui alla fine del canto, sarà Ulisse.

¹⁰ **Indi... disse:** Poi, scuotendo (**menando**) la punta (**cima**) da una parte e dall'altra (**qua e là**), come se fosse la lingua che parlasse, emise una voce (**gittò voce di fuori**) e disse: «Quando...». Il fortissimo enjambement – posto alla fine della terzina – che separa la prima parola del discorso di Ulisse dalla sua prosecuzione suggerisce l'idea della fatica con cui l'anima chiusa nella fiamma pronuncia il suo discorso.

¹¹ **mi diparti'... la nomasse:** mi allontanai (**dipartii**) da Circe, che mi trattenne (**sottrasse**) per più di un anno là presso Gaeta, prima che Enea chiamasse quel posto (**la nomasse**) in questo modo (**si**)... La maga Circe, figlia del Sole, trattenne Ulisse nel suo viaggio di ritorno verso Itaca presso il monte Circeo. Il luogo avrebbe in seguito preso il nome di Gaeta per volontà di Enea, in onore della sua nutrice Caieta, che morì appunto lì. Dante segue in questi versi il racconto di Ovidio (*Metamorfosi*, XIV, vv. 154-440).

¹² **né dolcezza... del valore:** né l'affetto paterno (**dolcezza**) per mio figlio (Telemaco), né la devozione filiale (**pieta**, dal latino *pietas*) per il vecchio padre (Laerte), né il doveroso (**debito**) amore coniugale che avrebbe dovuto rallegrare Penelope, poterono spegnere in me l'ardente desiderio che io ebbi di fare esperienza del mondo, dei vizi e delle virtù umane. L'uso dell'aggettivo «umani» (grammaticalmente concordato con «vizi», ma logicamente anche con «valore») assume grande rilevanza, perché specifica la natura puramente terrena della conoscenza ricercata da Ulisse.

¹³ **ma misi me... non fui deserto:** ma mi avviai (**ma misi me**; l'accento ritmico sulla quarta sillaba mette in evidenza il pronome personale di prima persona, in posizione di evidenza perché posposto al verbo e perché su di esso culmina anche l'allitterazione della m) attraverso (**per**) il profondo mare aperto, solo

Ulisse riparta per un ultimo viaggio oltre le colonne d'Ercole, alla scoperta dell'inesplorato emisfero australe. Ulisse convince i compagni alla partenza in nome del desiderio di conoscenza, che distingue l'uomo dagli animali, e dell'amore per la «virtù» (termine che, nelle sue parole, ha un significato molto diverso da quello religioso prima usato da Dante). Ma il «folle volo» di Ulisse è destinato a terminare con un naufragio: quando saranno vicini alla montagna del Purgatorio – luogo negato all'umanità dopo la cacciata dall'Eden – l'eroe e i suoi compagni, per volontà divina, saranno sommersi dalle acque.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica⁹; 87

indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori, e disse: «Quando¹⁰ 90

mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enea la nomasse¹¹, 93

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelope far lieta, 96

vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
e de li vizi umani e del valore¹²; 99

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui deserto¹³. 102

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna¹⁴. 105

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi, 108

acciò che l'uom più oltre non si metta:
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta¹⁵. 111

con una nave (**legno**, metonimia) e con quella piccola compagna (**compagna**) dalla quale non fui abbandonato (**diserto**).

¹⁴ **L'un lito e l'altro... intorno bagna:** Vidi entrambe le coste (**L'un**

lito e l'altro) <del Mediterraneo> fino alla Spagna e fino al Marocco, e <vidi> la Sardegna (**l'isola de' Sardi**) e le altre isole che (complemento oggetto) quel mare (soggetto) circonda (**intorno bagna**).

“O frati”, dissi “che per cento milia
perigli siete giunti a l’occidente,
a questa tanto picciola vigilia 114

d’i nostri sensi ch’è del rimanente,
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente¹⁶. 117

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza¹⁷. 120

Li miei compagni fec’io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti¹⁸; 123

e volta nostra poppa nel mattino,
de’ remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino¹⁹. 126

Tutte le stelle già de l’altro polo
vedea la notte e ’l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo²⁰. 129

Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto da la luna,
poi che ’ntrati eravam ne l’alto passo, 132

quando n’apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna²¹. 135

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto²². 138

15 **Io e ’ compagni... Setta:** *Io e i miei compagni eravamo vecchi e stanchi (tardi, nel senso di rallentati, appesantiti dall’età) quando giungemmo a quello stretto passaggio (foce; si riferisce allo stretto di Gibilterra) dove Ercole segnò i suoi confini (riguardi) affinché nessun uomo li varcasse (l’uom più oltre non si metta); alla mia destra superai Siviglia (Sibilia; in effetti la città non si trova sul mare: il suo nome indica per sineddoche la regione dell’Andalusia), dall’altro lato avevo già superato Cèuta (Setta, città dell’Africa settentrionale). Lo stretto di Gibilterra veniva identificato con le colonne d’Ercole, considerate il confine del mondo esplorabile. È probabi-*

le che il mito medievale dell’insuperabilità delle colonne d’Ercole fosse connesso con l’occupazione araba della Spagna.

16 **O frati... senza gente:** «O fratelli», dissi, «che attraverso (per) moltissimi (cento milia, lett. centomila, è un’iperbole) pericoli siete giunti dall’<estremo> occidente, a questo così breve tempo in cui i sensi saranno desti (vigilia de’ nostri sensi, lett. veglia dei nostri sensi) che ci resta (è del rimanente, espressione ricalcata sul latino *de reliquo est*), concedete (non vogliate negar, litote) la conoscenza (esperienza), del mondo disabitato (senza gente: si riteneva che oltre le colonne d’Ercole si stendesse l’emisfero delle acque, privo di terre

emerse e non abitato da uomini) <che si ottiene> viaggiando verso ovest (di retro al sol, lett. seguendo il corso del sole).

17 **Considerate... canoscenza:** *Riflettete sulla vostra natura (semenza): non foste generati (fatti) per vivere come animali (bruti), ma per perseguire la virtù e la conoscenza.*

18 **Li miei compagni... ritenuti:** *Con questo breve discorso (orazion picciola) resi (feci) i miei compagni così desiderosi (aguti) di intraprendere il viaggio (al cammino) che, in seguito (poscia) sarei riuscito a fatica a trattenerli.*

19 **e volta nostra poppa... dal lato mancino:** *e, avendo diretto la nostra poppa verso levante (nel mattino: essendo la barca indirizzata ad ovest, la poppa è volta verso est) usammo i remi come ali per il nostro viaggio (volo, metafora) temerario (folle: l’aggettivo indica l’atteggiamento di chi fa eccessivo affidamento nelle capacità umane), procedendo sempre di più verso la nostra sinistra (dal lato mancino; indica la direzione di sud-ovest).*

20 **Tutte le stelle... del marin suolo:** *La notte ci mostrava (vedea; metaforicamente è la notte stessa a “vedere”) già tutte le stelle dell’emisfero australe (altro polo), e <ci mostrava> il cielo dell’emisfero boreale (’l nostro) tanto basso che non si innalzava (non surgea più) sulla superficie (suolo) marina; il cielo visibile nel nostro emisfero, insomma, era ormai sotto la linea dell’orizzonte.*

21 **Cinque volte... non avea alcuna:** *Per cinque volte la luce (lo lume) sulla parte inferiore della luna (di sotto da la luna: dalla terra infatti è visibile solo l’emisfero inferiore della luna) era tornata ad essere visibile (c’erano dunque state cinque lune piene, quindi erano trascorsi cinque mesi), e per altrettante <volte> si era oscurata (casso: c’erano insomma state cinque lune nuove), dal momento in cui avevamo iniziato l’audace viaggio (alto passo), quando ci apparve una montagna, scura (bruna) per la distanza, e mi parve tanto alta, quanto non ne avevo mai vista nessuna. Si tratta della montagna del Purgatorio, sulla cui cima si trova il Paradiso terrestre.*

22 **Noi ci allegrammo... il primo canto:** *Noi gioimmo, ma (e) presto (tosto) <la nostra allegria> si trasformò (tornò) in dolore (pianto), perché dalla*

terra sconosciuta (**nova**) nacque una tempesta (**turbo**), che (**e**) colpì (**percosse**) la parte anteriore (**l' primo canto**) della nave (**legno**).

23 **Tre volte... richiuso:** Per tre volte <la tempesta> la (**il**, riferito al «legno») fece girare insieme a tutte le acque; alla quarta <volta, fece> alzare (**levar**) la poppa verso l'alto (**in suso**) e <fece> andare (**ire**) verso il basso la prua (**prora**), come piacque a Dio (**altrui**), finché il mare si richiuse sopra di noi.

24 **L'alba... marina:** Il chiarore dell'alba si sostituiva all'oscurità della notte (**l'ora mattutina**: il mattutino è l'ultima delle ore canoniche notturne) che scompariva (**fuggia**) davanti ad esso, in modo che da lontano riconobbi il tremolare del mare.

25 **Noi andavam... invano:** Noi procedevamo per la pianura solitaria (è il terreno che si estende dai piedi della montagna del Purgatorio fino alla riva del mare), come chi ritorna verso la strada perduta, in modo tale (**che**), fino a quando non l'ha raggiunta (**'nfino ad essa**), ha l'impressione di camminare (**ire**) inutilmente.

26 **Quando... pose:** Quando giungemmo (**fummo**) in un luogo in cui (**là 've**) la rugiada resiste al (**pugna col**) sole, per il fatto di trovarsi (**per essere**) in un punto (**in parte**) dove, a causa dell'ombra (**ad orezza**) si scioglie (**dirada**) con difficoltà (**poco**), il mio maestro (Virgilio) pose con delicatezza entrambe le mani aperte (**sparte**) sull'erbetta. Virgilio si appresta a purificare Dante, lavandogli il volto con la rugiada del Purgatorio. Anche Enea, prima di entrare nei Campi Elisi, si cosparge di acqua (Eneide, VI, v. 636).

27 **ond'io... mi nascose:** per cui io, che fui pronto a comprendere (**accorto**) il suo operato (**di sua arte**), avvicinai (**porsi**) verso (**ver**) lui le guance bagnate di lacrime: lì mi scopri interamente (**mi fece tutto scoperto**) quel colore <del volto> che l'inferno mi aveva nascosto. Il viaggio nell'Inferno ha coperto Dante di sporcizia; sul piano allegorico questo è dunque un rito di purificazione dal peccato.

28 **Venimmo poi... poscia esperto:** Giungemmo poi sulla spiaggia (**lito**) deserta, che non vide mai navigare le sue acque da un uomo che abbia poi (**poscia**) fatto l'esperienza di ritornare. L'unico uomo che avesse tentato di avvicinarsi alla montagna, Ulisse, era stato infatti travol-

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque, 141

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso»²³.

[Purgatorio, canto I, vv. 115-136]

La stessa montagna presso cui Ulisse ha fatto naufragio sarà lo scenario del primo canto del *Purgatorio*. Dante vi perviene, però, per una via diversa, non fidando solo sul proprio ingegno, ma obbedendo al disegno divino che gli è stato svelato da Virgilio. Prima di iniziare l'ascesa al monte, il pellegrino si sottopone a un rito di purificazione. Virgilio lo cinge con un giunco, pianta flessibile che simboleggia l'umiltà. Il luogo in cui si svolge questa cerimonia non è mai stato raggiunto da alcun essere umano che abbia poi potuto far ritorno. Dante, sottolineando questa circostanza, marca la differenza tra la propria vicenda e quella di Ulisse, tra un viaggio che obbedisce ai decreti divini e un «folle volo» ispirato dal presuntuoso orgoglio dell'ingegno umano.

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina²⁴. 117

Noi andavam per lo solingo piano
com'om che torna a la perduta strada,
che 'nfino ad essa li pare ire in vano²⁵. 120

Quando noi fummo là 've la rugiada
pugna col sole, per essere in parte
dove, ad orezza, poco si dirada, 123

ambo le mani in su l'erbetta sparte
soavemente 'l mio maestro pose²⁶:
ond'io, che fui accorto di sua arte, 126

porsi ver' lui le guance lagrimose:
ivi mi fece tutto scoperto
quel color che l'inferno mi nascose²⁷. 129

Venimmo poi in sul lito deserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo, che di tornar sia poscia esperto²⁸. 132

Quivi mi cinse sì com'altrui piacque²⁹:
oh meraviglia! ché qual elli scelse

to dalla tempesta. A differenza del viaggio di Ulisse, quello di Dante è destinato a un esito felice perché non fa affidamento esclusivo sull'ingegno umano, ma nasce dall'umile sottomissione alla volontà di Dio.

29 **Quivi... altrui piacque:** Qui <Virgilio> mi cinse <con un giunco>

come piacque a Dio (**altrui**). Il consiglio di cingere Dante con un giunco era stato dato a Virgilio da Catone; il giunco è una pianta flessibile, che si lascia piegare dai flutti del mare, e rappresenta allegoricamente la virtù dell'umiltà. L'espressione «com'altrui piacque» potrebbe riferirsi a Catone, ma è meglio riferirla a Dio, della

l'umile pianta, cotal si rinacque

135

subitamente là onde l'avelse³⁰.

[Paradiso, canto X, vv. 133-138]

Nel cielo del Sole, la quarta delle sfere che girano intorno alla Terra, Dante incontra gli spiriti sapienti e i grandi dottori della Chiesa. Tra questi è san Tommaso d'Aquino, il dotto domenicano che commentò Aristotele conciliandone la dottrina con il cristianesimo. Dodici spiriti sapienti, ciascuno dei quali ha l'aspetto di una luce, e che sono disposti in forma di corona, compiono tre giri di danza intorno a Dante e Beatrice. San Tommaso nomina a Dante gli altri spiriti che formano la corona, e li indica uno dopo l'altro procedendo in senso orario. Lo spirito che si trova alla sua sinistra (l'ultimo, dunque, ad essere nominato) è quello di Sigieri di Brabante, un pensatore averroista che era stato scomunicato nel 1277, ma che ora Dante riabilita collocandolo nello stesso cielo di san Tommaso.

Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri
gravi a morir li parve venir tardo³¹:

135

essa è la luce eterna di Sigieri,
che, leggendo nel Vico de li Strami,
sillogizzò invidiosi veri³²».

138

cui volontà Catone è l'esecutore; l'espressione è infatti – non certo a caso – identica a quella di *Inferno*, XXVI, 141, utilizzata per designare la volontà divina che determinò il naufragio di Ulisse.

³⁰ **oh meraviglia... l'avelse:** *oh, miracolo! perché (ché) quell'umile pianta che egli scelse, rinacque identica (cotal) immediatamente (subitamente) nello stesso luogo (là) dal quale (onde) egli l'aveva strappata (avelse, latinismo).* Il giunco che rinasce da

dove è stato strappato è una reminiscenza virgiliana: accade lo stesso al ramo d'oro staccato da Enea, su suggerimento della Sibilla, prima di entrare nell'oltretomba (cfr. *Eneide*, VI, 143-144). Allegoricamente il rinascere dell'«umile pianta» può significare che da un atto di umiltà se ne genera un altro; l'immagine di rinascita si collega inoltre al tema della Resurrezione, fondamentale per la poesia del *Purgatorio* (anche perché l'ascesa al monte comincia proprio a

Pasqua).

³¹ **Questi... venir tardo:** *Questa, con la quale (onde) il tuo sguardo (riguardo) ritorna verso di me <completando il giro>, è la luce che avvolge un'anima che, immersa in pensieri dolorosi (gravi), credette di arrivare troppo tardi alla morte.* Sigieri di Brabante, pensatore averroista, fu protagonista di una disputa teologica contro san Tommaso, in cui sosteneva, con argomenti filosofici, la mortalità dell'anima individuale. Per conciliare tale posizione con la fede sostenne la tesi della doppia verità, che gli consentiva, come credente, di rinnegare ciò che la filosofia aveva dimostrato. Nel 1277 il suo pensiero fu comunque condannato dal vescovo di Parigi; seguì anche la scomunica. Sigieri fu ucciso a Orvieto nel 1283. Il v. 135 potrebbe far riferimento a un passo del *De anima intellectiva*, in cui Sigieri sostiene che «vivere sine litteris mors sit et vilis hominis sepultura» [«vivere senza studi letterari è morte e vile sepoltura dell'uomo»]; insomma, l'impossibilità di proseguire i propri studi sembrò a Sigieri peggiore della morte.

³² **essa... invidiosi veri:** *questa è l'anima eternamente beata di Sigieri che, tenendo lezione (leggendo) nella Via (Vico) della Paglia (de li Strami): è il nome italianizzato della Rue du Fouarre, la strada di Parigi dove si trovavano le scuole di filosofia e dove Sigieri insegnava) sostenne sotto forma di sillogismo (sillogizzò) verità che gli procurarono persecuzioni (invidiosi veri).* Per il significato di questa inclusione di Sigieri tra i beati, si rimanda all'approfondimento.

il Testo

Parole e concetti chiave

I passi che presentiamo in questo approfondimento appartengono a diversi canti della *Commedia*. A una lettura superficiale, essi potrebbero apparire tra loro slegati. Tuttavia alcuni concetti e parole chiave, che in essi ricorrono, possono dimostrare la loro intrinseca connessione.

Inferno, X e XXVI: l'«ingegno» e la «virtù»

Tale connessione è particolarmente evidente se si esaminano i primi due brani, tratti rispettivamente dal X e dal XXVI canto dell'*Inferno*. In entrambi ricorre, sempre con riferimento alla persona di Dante, il sostantivo «ingegno». Nel X canto Cavalcante dei Cavalcanti, uomo di convinzioni epicuree e padre di Guido, riconosce le qualità intellettuali di Dante (al punto da supporre che solo a tali qualità, e senza alcun intervento soprannaturale, si debba il suo privilegio di visitare l'Inferno). All'inizio del XXVI canto è lo stesso Dante-poeta a fare riferimento al proprio «'ngegno», avvertendo che qui, più che altrove, gli sarà necessario tenere a freno questo dono della natura, e sottometerlo alla «virtù». Già nel canto X, alla lusinghiera asserzione di Cavalcanti circa l'ingegno di Dante, quest'ultimo aveva risposto ridimensionando i propri meriti («Da me stesso non vegno») e sottolineando come il suo viaggio fosse frutto di un'ispirazione superiore, rifiutata invece da Guido. Si può dunque capire come qui Dante, indicando nella

DIV5

«virtù» il freno all'orgogliosa fiducia nel proprio «'ngegno», faccia riferimento a un concetto di natura religiosa, connesso con l'ispirazione divina del poema. Solo quest'ultima, infatti può garantire il buon esito di un'opera che potrebbe, altrimenti, apparire temeraria o addirittura sacrilega.

Inferno, XXVI: virtù, viaggio, follia, punizione («com'altrui piacque»)

Dopo la descrizione dell'ottava bolgia (che abbiamo qui omesso), compare nel XXVI canto il personaggio di Ulisse. Nella versione che del mito dà Dante, egli è protagonista di un viaggio temerario (il «folle volo»), intrapreso in nome della fiducia nella natura umana, per desiderio di conoscenza e di «virtute». È però evidente che la «virtute» di cui parla Ulisse è cosa diversa dalla «virtù» invocata pochi versi prima da Dante: se infatti, nella prospettiva del poeta cristiano, la «virtù» costituisce il necessario freno alla pericolosa esuberanza dell'ingegno, in Ulisse l'invocazione alla virtù conduce a un'azione temeraria, al superamento dei confini solennemente segnati da Ercole «acciò che l'uom più oltre non si metta». Fidando nella propria «virtù» puramente umana Ulisse giunge a un luogo vietato all'umanità, ossia alla montagna del Purgatorio; ma il suo viaggio termina in un naufragio, di cui è evidente il significato di punizione divina («com'altrui piacque»).

Diverse parole-chiave di quest'episodio sembrano sottolineare l'implicito rapporto (di analogia e di contrapposizione) tra il viaggio di Ulisse e quello di Dante. Il viaggio di Ulisse è infatti designato come «folle volo» (v. 125); nel secondo canto dell'*Inferno*, quando Dante manifestava a Virgilio i propri dubbi circa l'opportunità di intraprendere il proprio cammino, egli manifestava appunto il timore che tale viaggio potesse essere «folle» [🔗 📄 DIV2a, v. 35].

Ulisse indica il proprio cammino come «alto passo» (v. 132). E, sempre nel secondo canto dell'*Inferno* [🔗 📄 DIV2a, v. 12], Dante usa la stessa espressione per designare la strada su cui sta per incamminarsi.

Purgatorio, I: un rito di umiltà («com'altrui piacque»)

Nel primo canto del *Purgatorio*, il luogo è di nuovo quello del naufragio di Ulisse. Dante però vi giunge con intenzioni e spirito diversi rispetto a quelli dell'eroe greco. Libero dall'eccessivo orgoglio per le proprie qualità umane, egli si sottopone anzi a un rito di purificazione, cingendosi di un giunco (simbolo di umiltà). Non è certo un caso se la formula «com'altrui piacque» ritorna anche alla fine di questo canto: si tratta di un indizio che obbliga il lettore a mettere a confronto il diverso destino dei due viaggiatori, giunti allo stesso luogo ma pervenuti per vie così diverse. Né sembra un caso che la perifrasi con cui negativamente si allude a Ulisse («omo, che di tornar sia poscia esperto»; *Purgatorio*, I, v. 132) si concluda sulla stessa parola che designava la più ardente ispirazione di Ulisse (quella, cioè, di «divenir del mondo esperto»: *Inferno*, XXVI, v. 98).

Paradiso, X: un beato averroista

Solo l'ultimo dei quattro brani che abbiamo proposto (e cioè il breve riferimento a Sigieri contenuto nel X canto del *Paradiso*) non appare collegato ai precedenti da richiami testuali o dalla ripresa di concetti chiave. Sottolineiamo però che il passo risulta interessante perché in esso Dante colloca tra i beati un pensatore averroista, Sigieri di Brabante. L'importanza di questo passo ai fini del nostro approfondimento potrà essere chiarita solo al termine del discorso.

il Problema

DIV5

Dante e l'averroismo: gli studi di Maria Corti

Come ha dimostrato Maria Corti in un importante saggio¹, il filo che congiunge questi passi sta proprio nel comune riferimento alla dottrina filosofica del cosiddetto «aristotelismo radicale» (termine con cui la Corti designa quello che viene solitamente chiamato «averroismo»). Ciò risulta evidente per il X canto dell'*Inferno* (tra i cui protagonisti c'è appunto un averroista come Cavalcante dei Cavalcanti) e per il X del *Paradiso*. Meno evidenti - ma assai più suggestivi - sono i riferimenti all'averroismo contenuti nel canto di Ulisse. Il contributo della Corti ha consentito di dimostrare come, nelle parole dell'eroe greco, siano presenti sottili e significativi riferimenti a questa scuola filosofica. Evidentemente Dante, che nel canto X aveva pronunciato una condanna severa dell'averroismo, avvertiva ancora la necessità di fare i conti con questa filosofia, alle cui tentazioni di orgoglio intellettuale non doveva egli stesso sentirsi del tutto estraneo. Il primo canto del *Purgatorio* - con i suoi richiami all'episodio di Ulisse e l'opposizione che consente di delineare tra il viaggio dell'eroe greco e quello di Dante - conferma la fondamentale importanza di questa tematica per la poesia della *Commedia*. L'episodio di Sigieri dimostra come il rapporto con l'averroismo non potesse chiudersi con un semplice rifiuto, ma dovesse arrivare a una soluzione più aperta, capace di recuperare il contributo di questa corrente di pensiero nella comune ricerca umana della verità.

Influssi averroistici sull'opera di Dante

Per chiarire l'importanza dell'aristotelismo radicale nella formazione di Dante, non basta fare solo riferimento

¹ Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1981.

alla sua amicizia con Guido Cavalcanti (che costituisce comunque un modello per il giovane Dante, come dimostra tutta la prima parte della *Vita nuova*). Maria Corti ha dimostrato che pensatori appartenenti a questa corrente erano quasi certamente presenti nella “biblioteca” di Dante. Il poeta era infatti particolarmente attento alle “avanguardie” del proprio tempo, «anche se operavano in una perigliosa area speculativa». A testimoniare l’influenza di questa corrente di pensiero sta in particolare il *De vulgari eloquentia*, in cui si combinano diverse influenze filosofiche. Tra di esse c’è anche quella dei logici “modisti”; il massimo rappresentante di questa corrente, Boezio di Dacia, costituisce - insieme a Sigieri di Brabante - uno dei principali esponenti dell’aristotelismo radicale.

Sui contatti tra Dante e gli aristotelici radicali si possono avanzare diverse supposizioni. È possibile che Dante abbia preso parte a Firenze ad incontri cui partecipavano studiosi provenienti da Parigi (dove l’aristotelismo radicale era particolarmente diffuso). È possibile che la «donna gentile», di cui il Dante della *Vita nuova* si innamora dopo la morte di Beatrice, possa indicare proprio una filosofia, lontana dalla teologia, che a un certo punto della sua vita ha attratto l’interesse del poeta. Quel che è certo, comunque, è che il *De vulgari eloquentia* contiene spunti di teoria linguistica riconducibili a Boezio di Dacia. Alcuni passi dell’opera dantesca sembrano infatti contenere citazioni testuali dai *Modi significandi* di questo studioso². Né è da escludere che anche altre opere di Dante risentano di influssi della stessa matrice. Alcuni studiosi - nota ancora la Corti - sostengono che Dante debba a Sigieri di Brabante «la chiarezza nel separare sia, in ambito speculativo, la filosofia dalla teologia sia, in ambito politico, il potere laico da quello ecclesiastico».

L’averroismo nella Commedia: il rifiuto (*Inferno*, X)

Quando Dante scrive il X canto dell’*Inferno*, egli mostra un chiaro rifiuto dell’aristotelismo radicale. Quest’ultimo è rappresentato da Cavalcante, il cui riferimento all’«altezza d’ingegno», secondo la Corti, «è ben pertinente dentro l’universo dell’aristotelismo radicale, dove quasi ad ogni pagina si incontra la celebrazione della forza e dell’altezza dell’ingegno: per Sigieri e per Boezio solo con l’*intellectus speculativus* si sale nel sapere e si raggiungono le più alte conquiste». A questa celebrazione orgogliosa dell’ingegno, Dante contrappone l’ortodossa successione Virgilio-Beatrice, ossia ragione-teologia.

L’averroismo nella Commedia: una figurazione simbolica (*Inferno*, XXVI)

Tra i dannati dell’*Inferno* che non sono vissuti nel Duecento, Ulisse è di gran lunga il più importante. In apparenza, la sua collocazione tra i consiglieri di frode sembrerebbe dovuta solo ai molteplici inganni da lui orditi (tra cui il più famoso è quello del cavallo di Troia). Ma a questi inganni Dante accenna solo in due terzine (vv. 59-63), mentre il centro del canto è senza dubbio l’episodio del viaggio. Dovremo dunque pensare che il viaggio di Ulisse costituisca una vicenda a sé stante e non intimamente connessa alla sua dannazione? O dobbiamo addirittura arrivare ad opporre il Dante-poeta (che celebra e ammira il coraggio e l’intraprendenza mostrata da Ulisse nell’ultimo viaggio) al Dante-teologo (che lo deve collocare all’inferno per episodi che, alla sua fantasia, sono in sostanza apparsi secondari)?

Se si segue il ragionamento della Corti, una conclusione del genere appare errata. Al contrario, è proprio nell’episodio centrale del canto che va trovata la ragione profonda della dannazione di Ulisse e della sua collocazione in questa bolgia. La studiosa ipotizza infatti che Ulisse, sul piano figurale, incarni i «sublimi curiosi», ossia «quel gruppo di pensatori tesi a mettere, come si è visto, in crisi con una *vis speculativa* originale e quasi autonoma il sapere tradizionale»: in altre parole, proprio quegli aristotelici radicali cui Dante si era tanto ispirato nei suoi studi precedenti alla *Commedia*. I riscontri forniti dalla Corti a sostegno della sua tesi sono assai convincenti. Le parole più celebri di Ulisse («fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza») appaiono addirittura come traduzione della *Quaestio V* dei *Modi significandi* di Boezio di Dacia. Il primo verso risulta preso dall’affermazione «videtur homo sine sapientia esse quasi brutum animal» [«è chiaro che l’uomo senza sapienza è quasi un animale bruto»]; il secondo risente dell’affermazione del filosofo secondo cui la natura umana si realizza «in operatione boni et cognitione veri» (il primo termine è traducibile con «virtute», mentre il secondo corrisponde evidentemente a «conoscenza»).

A conferma di questa convinzione, la Corti dimostra che l’intera struttura del canto si chiarisce rileggendolo alla luce della trama dei richiami al contesto culturale dell’epoca. Ad esempio, «il motivo del viaggio marino e del colare a picco della nave è precisamente riferito in ambito cristiano ai filosofi che si allontanano dalla fede». Inoltre «Dante conosce senza dubbio la *Epistola* di S. Giacomo, nella quale ci sono almeno due metafore applicate alla lingua, quest’organo pericoloso della oralità su cui il medioevo dei predicatori ha costruito la teoria dei “pec-

² Secondo la Corti, la definizione dantesca del volgare “aulico” contenuta nel *De vulgari eloquentia* è ripresa quasi testualmente dalla definizione che Boezio di Dacia, nei *Modi significandi*, dà dei *prima principia*. Per Dante, infatti, nella regia («aula») che è la «comunis domus» di ogni parte del regno, deve trovarsi «quicquid tale est ut omnibus sit comune nec proprium ulli». Queste parole di Dante sembrano ricalcate sulla definizione che Boezio di Dacia dà dei *prima principia* come «omnia ea, quae sunt omnibus communia et nulli propria». Quando poi Dante definisce cosa sia per lui il volgare «curiale», dice che le sue “membra” sono unite *gratioso lumine rationis*; in questo passo egli sembra rifarsi al concetto di Boezio di Dacia secondo cui la struttura razionale di tutti gli idiomi (*constructio*) obbedisce *ratione modorum significandi*, ossia alle «regole generali di una razionale organizzazione delle parti del discorso».

cati della lingua”». Per San Giacomo «la lingua è fuoco, la lingua è nell'uomo quello che è il timone della nave e se non è mossa da Dio, la lingua è mossa dal Maligno³ [...]. È chiaro che con un simile punto di vista chi parla, magari da una cattedra parigina ponendosi a una distanza eccessiva dalle codificazioni dogmatiche, parla per bocca del Maligno, ha dunque la lingua appuntita e di fuoco». I riferimenti a San Giacomo possono illuminare molti dei motivi poetici di questo canto: la navigazione, l'immagine della lingua e l'immagine del fuoco sono infatti tre elementi fondamentali della figura di Ulisse e delle pene dell'ottava bolgia.

Ma perché Dante colloca Ulisse proprio in quel punto dell'Inferno, assai più in basso degli eretici? Secondo la Corti - che riprende gli studi di Juri Lotman - «c'è una logica profonda nel fatto che i peccati che consistono in azioni ingiuste siano considerati da Dante meno gravi dei casi di un uso falso dei segni: delle parole (la calunnia, l'adulazione, i consigli fraudolenti), dei valori (falsificatori delle monete, alchimisti, ecc.), dei documenti (falsificatori), della fiducia (ladri), delle idee e dei segni di merito (ipocriti e simoniaci). Ma peggiori di tutti sono i trasgressori degli accordi e dei doveri, i traditori. Le azioni ingiuste causano un unico male. La rottura dei rapporti segnici già fissati distrugge le basi stesse della società umana e fa della terra il regno di Satana, l'Inferno». Ne segue la necessità di una condanna per «i filosofi che separano la conoscenza scientifica da quella etica e religiosa, mettendo in crisi l'intero sistema segnico culturale». Questa condanna, però, non impedisce a Dante di avvertire ancora il fascino di quei pensatori che hanno tanto segnato il suo tempo e perfino la sua opera.

L'averroismo nella Commedia: la rivalutazione di Sigieri (*Paradiso*, X)

Con l'episodio di Ulisse si verifica, dunque, non più il «rifiuto netto» dell'aristotelismo radicale, quanto piuttosto «un'affascinante figurazione simbolica». Nel X canto del *Paradiso* troveremo infine una «motivata rivalutazione dell'ultimo Sigieri», pronunciata addirittura da S. Tommaso, ossia da un pensatore che aveva animatamente disputato con lui, sostenendo tesi radicalmente diverse a proposito dell'immortalità dell'anima. Secondo la Corti, in questo duello dialettico i due pensatori finirono per influenzarsi reciprocamente, al punto che Sigieri arrivò ad abbandonare le proprie convinzioni sull'esistenza di un'unica (e super-personale) anima razionale (il monopsichismo). Nell'ultimo Sigieri si ha dunque una evoluzione verso l'ortodossia e un avvicinamento progressivo alle posizioni tomistiche. Ma il rapporto è bilaterale, perché «Sigieri influenza profondamente col suo razionalismo la formazione di S. Tommaso». Quando Dante scrive il *Paradiso* sono passati molti anni dall'uccisione violenta di Sigieri (avvenuta a Orvieto nel 1283). Ormai Sigieri ha assunto «il ruolo simbolico di rappresentante del pensiero filosofico laico», ed è possibile misurare meglio i suoi punti di convergenza con S. Tommaso. Dunque «Sigieri merita [...] di trovarsi nei cieli ed è giusto e coerente con la storia umana e la storia della filosofia che sia S. Tommaso a presentarlo [...]. Nelle sventure della sua vita Sigieri ebbe dalla sorte un grande dono, l'omaggio intellettuale dei due uomini più grandi del suo secolo, S. Tommaso e Dante». Chiarire fino in fondo le ragioni di quest'omaggio non è semplice, né è operazione che si possa compiere in questa sede. Resta il fatto che Dante, giunto alla sua ultima fatica, ha voluto - come osserva Bruno Nardi - «rialzare la memoria d'un onesto pensatore, grandemente stimato dai suoi contemporanei, la quale giaceva sotto il peso dei colpi inferti dall'invidia, e mostrarci riconciliati nel cospetto della verità eterna due grandi pensatori a lui cari, senza settarismo di scuola».

³ Possiamo osservare che quest'immagine malefica della lingua di fuoco può richiamare, per contrasto, l'immagine di una lingua di fuoco benefica: quella dello Spirito Santo disceso sugli Apostoli.

DIV 6A • Ragione, fede e salvezza: il destino dei pagani

In questo approfondimento e nel successivo affrontiamo la questione della salvezza di coloro che non credettero in Cristo e dei peccatori scomunicati dalla Chiesa. Il primo caso è rappresentato esemplarmente dalla figura di Virgilio, uomo sommamente virtuoso ma condannato a non poter vedere Dio, alla cui condizione si ispirano molti episodi celebri del poema. Vedremo però come, anche per il mondo pagano, la volontà imperscrutabile di Dio contempra sorprendenti eccezioni a questa regola generale.

[Inferno, canto IV, vv. 1-45]

Nel IV canto dell'Inferno Dante racconta di essere rinvenuto dallo svenimento che l'aveva colto in riva all'Acheronte e di essersi ritrovato nel primo cerchio, dove ha sede il Limbo. Le anime qui relegate non hanno commesso gravi peccati: vi si incontrano i più grandi spiriti dell'antichità (eroi, poeti, filosofi, scienziati), degni d'ammirazione per la loro grandezza d'animo, eppure esclusi dal Paradiso perché non hanno ricevuto il battesimo o perché, se vissuti prima di Cristo, non hanno abbracciato la religione ebraica. Lo stesso Virgilio è condannato a patire insieme a loro. La sofferenza di queste anime non consiste in una pena e vera e propria, ma nel desiderio inappagato di vedere Dio. Ciò spiega il turbamento con cui il maestro si rivolge in questi versi a Dante.

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta¹; 3

e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi². 6

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai³. 9

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa⁴. 12

«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto.
«Io sarò primo, e tu sarai secondo⁵». 15

E io, che del color mi fui accorto,
dissi: «Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto⁶?». 18

¹ **Ruppemi... desta:** Un cupo boato (ne la testa), sicché io mi ridestai (mi riscossi) come una persona che è costretta a svegliarsi (ch'è per forza desta). Alla fine del canto precedente, Dante aveva raccontato di un terribile terremoto sotterraneo che gli aveva fatto perdere i

sensi quando si trovava su una delle due sponde del fiume Acheronte. Svegliatosi a causa di un boato, si ritrova ora sulla riva opposta.

² **e l'occhio... dov'io fossi:** e, rialzatomi in piedi (dritto levato), girai (mossi) tutt'intorno gli occhi (l'occhio, sineddoche) riposati <dal sonno>, e guardai attentamente (fiso) per comprendere (conoscer) in quale luogo io mi trovassi.

³ **Vero è... d'infiniti guai:** Sta di fatto (Vero è, la formula era usata per attestare delle verità importanti ma inattese) che mi ritrovai sulla riva (proda) della valle profonda (d'abisso) e piena di dolore, che raccoglie il rimbombo ('ntrono, variante di «truono», del v. 2.) di eterni (infiniti) lamenti (guai). Passato l'Acheronte, Dante si trova nel primo cerchio dell'Inferno. Il riferimento agli «infiniti guai» non vuol dire che in questo momento Dante personaggio stia sentendo questi lamenti (il che entrerebbe in contrasto con i vv. 26-27), ma è piuttosto «una perifrasi del narratore, già esperto delle condizioni dell'Inferno» (Rossi).

⁴ **Oscura... alcuna cosa:** Essa era oscura e profonda e piena di nebbia (nebulosa), tanto che, per quanto acuisi (per ficcar) la vista (viso, latinismo da visus), io non distinguevo (discernea) in essa (vi) nulla (alcuna cosa). Porena fa notare che il verbo «ficcar» è «usato spesso da Dante per indicare uno sforzo di penetrare con lo sguardo».

⁵ **Or discendiam... sarai secondo:** «Ora scendiamo quaggiù, nel tenebroso (cieco, anche in senso morale) mondo <dell'Inferno>», cominciò <a dire> il poeta tutto pallido (smorto). «Io andrò avanti (sarò primo) e tu mi seguirai (sarai secondo)».

⁶ **E io... conforto:** E io, che mi ero reso conto (mi fui accorto) del < suo > pallore, dissi: «Come potrò venire, se hai paura (paventi) <perfino> tu, che di solito sei (suoli... esser) di conforto al mio timo-

re, dissi: «Come potrò venire, se hai paura (paventi) <perfino> tu, che di solito sei (suoli... esser) di conforto al mio timo-

re (**dubbiare**, infinito sostantivato)?».

7 Ed elli a me... per tema senti: *Ed egli <rispose> a me: «La sofferenza (**angoscia**) delle anime (**genti**) che sono qui sotto mi fa comparire sul volto il colore di (**nel viso mi dipigne**) quella sofferenza (**pietà**) che tu scambi (**senti**) per paura (**tema**)».* Quello di Virgilio non è timore, bensì un sentimento derivante dalla dolorosa considerazione del destino delle anime del Limbo, cui egli stesso appartiene.

8 Andiam... che l'abisso cigne: *«Andiamo, poiché il lungo cammino ci spinge (**ne sospigne**) <a partire>». Così si introdusse e così fece entrare me nel primo cerchio che circonda (**cigne**) l'abisso.* L'Inferno è costituito da nove cerchi concentrici, sempre più stretti via via che si scende, che circondano una voragine che arriva al centro della Terra.

9 Quivi, secondo... facean tremare: *In quel luogo (**Quivi**), a quel che si poteva capire con l'udito (**secondo che per ascoltare**) non vi era (**non avea**) altro pianto fuor che (**mai che**, dal latino *magis quam*) di sospiri, che facevano tremare l'aria (**aura**) eterna.* A differenza delle anime incontrate in precedenza, quelle di questo cerchio esprimono compostamente la loro sofferenza, limitandosi a sospirare.

10 ciò avvenia... di viri: *questo avveniva <a causa> del dolore privo di pene fisiche (**martiri**) che pativano (**avean**) <quelle> schiere (**turbe**: le anime del Limbo sono distinte in diversi gruppi), che erano numerose e folte, di bambini (**infanti**), di donne e di uomini (**viri**). Nel Limbo, oltre agli spiriti di cui si parlerà subito dopo, hanno sede anche le anime dei bambini non battezzati.*

11 Lo buon maestro... che tu credi: *Il buon maestro <disse> a me: «Tu non chiedi (**di mandì**) che spiriti sono quelli che stai vedendo? Ora voglio che tu sappia, prima che tu vada (**andi**: al tempo di Dante, era questa la forma regolare del congiuntivo del verbo “andare”) avanti (**più**), che essi non commissero gravi peccati (**non peccaro**); e che, se essi hanno dei meriti (**mercedi**), ciò non basta <a dare loro la salvezza>, perché non ebbero il battesimo, che dà l'accesso (**è porta**) alla fede <cristiana> alla quale tu credi».*

12 e s'e' furon... io medesmo: *«e se essi vissero (**furon**) prima del cristianesimo, non adorarono come si doveva*

Ed elli a me: «L'angoscia de le genti che son qua giù, nel viso mi dipigne quella pietà che tu per tema senti⁷. 21

Andiam, ché la via lunga ne sospigne». Così si mise e così mi fé intrare nel primo cerchio che l'abisso cigne⁸. 24

Quivi, secondo che per ascoltare, non avea pianto mai che di sospiri, che l'aura eterna facevan tremare⁹; 27

ciò avvenia di duol senza martiri ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi, d'infanti e di femmine e di viri¹⁰. 30

Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi che spiriti son questi che tu vedi? Or vo' che sappi, innanzi che più andi, 33

ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi, non basta, perché non ebber battesimo, ch'è porta de la fede che tu credi¹¹; 36

e s'e' furon dinanzi al cristianesimo, non adorar debitamente a Dio: e di questi cotai son io medesmo¹². 39

Per tai difetti, non per altro rio, semo perduti, e sol di tanto offesi, che senza speme vivemo in disio¹³». 42

Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi, però che gente di molto valore conobbi che 'n quel limbo eran sospesi¹⁴. 45

(**debitamente**) Dio: e tra questi (**di questi cotai**) ci sono io stesso». Prima della venuta di Cristo la vera fede era quella ebraica, che comportava l'attesa del Salvatore; per questo, dopo essere risorto e asceso al cielo, Cristo scese nel Limbo e trasse con sé tutti gli Ebrei meritevoli di salvezza, portandoli in Paradiso.

13 Per tai difetti... in disio: *Per queste mancanze (**difetti** indica non peccati bensì delle imperfezioni morali), non per altro peccato (**rio**, aggettivo sostantivato) siamo privati della salvezza (**perduti**), e afflitti (**offesi**) solo da questa <sofferenza> (**di tanto**), <cioè> che viviamo nel*

*desiderio <di vedere Dio> senza speranza (**speme**). La pena di queste nobili anime dell'antichità consiste soltanto nella loro aspirazione inappagata di conoscere il sommo bene.*

14 Gran duol... eran sospesi: *Un grande dolore (**duol**) mi strinse il cuore quanto lo sentii (**'ntesi**), poiché (**però che**) seppi (**conobbi**) che in quella balza (**quel limbo**: Dante mantiene il valore etimologico del sostantivo, derivato dal latino *limbum* che significa “orlo”) erano sospesi spiriti (**gente**, singolare collettivo con il verbo al plurale) di grande valore.*

[Purgatorio, canto III, vv. 31-45]

Il canto III del *Purgatorio* è ambientato ai piedi della montagna. Dante e Virgilio scorgono una schiera di anime che procedono lentamente lungo la parete rocciosa. Si tratta degli scomunicati che si pentirono in punto di morte, costretti a girare fuori dal Purgatorio vero e proprio per un tempo pari a trenta volte la durata della loro esclusione dai sacramenti. In cielo splende il sole e Dante si accorge che il corpo di Virgilio, a differenza del suo, non proietta ombra. Il poeta latino gli spiega allora che quelle dell'oltretomba non sono persone in carne ed ossa, anche se esse sentono il caldo, il freddo e la sofferenza esattamente come dei veri corpi umani. La piena conoscenza di questo fenomeno – continua il maestro – è concessa solo a Dio: la ragione umana deve arrestarsi davanti ad alcune verità, che superano la capacità di comprensione perfino degli uomini più sapienti. Ma Virgilio, nell'impartire a Dante questa spiegazione, non è semplice portavoce della verità: egli riflette anche su se stesso, sulla propria esclusione dalla conoscenza ultima come conseguenza della propria estraneità alla Rivelazione.

«A sofferir tormenti, caldi e geli
simili corpi la Virtù dispone
che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli¹⁵. 33

Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone¹⁶. 36

State contenti, umana gente, al *quia*;
ché se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria¹⁷; 39

e disiar vedeste senza frutto
tai che sarebbe lor disio quietato,
ch'eternalmente è dato lor per lutto¹⁸: 42

io dico d'Aristotile e di Plato
e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,
e più non disse, e rimase turbato¹⁹. 45

[Purgatorio, canto III, vv. 79-93]

Le anime degli scomunicati, vedendo che il corpo di Dante proietta l'ombra, si accorgono che egli è ancora vivo e si arrestano timorose. Virgilio chiede loro notizie sulla strada da percorrere e le anime, rassicurate, cominciano a muoversi lentamente, con atteggiamento simile a quello delle pecore di un gregge.

Come le pecorelle escon del chiuso
a una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso; 81

e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno²⁰; 84

¹⁵ **A sofferir... si sveli:** «La potenza dei corpi <immateriali> come questi (Virtù) <divina> predispone (dispone) (simili corpi: si sta parlando delle

anime dell'oltretomba) a patire (sofferir) tormenti, caldo e freddo, e (che, pronome relativo riferito a «Virtù») non vuole che a noi si sveli il modo in cui opera (come fa)».

¹⁶ **Matto è chi crede... tre persone:** «È folle (Matto) chi crede che la ragione umana (nostra) possa percorrer (trascorrer) la via infinita <della verità> che unisce (tiene) una sostanza in tre persone». La ragione umana non può spingersi fino a comprendere tutti i misteri della religione, come quello della Trinità.

¹⁷ **State contenti... parturir Maria:** «Accontentatevi, o gente umana, di conoscere come stanno le cose (quia indica, in questo contesto, la conoscenza dei fatti senza la comprensione delle loro cause ultime, ossia del quare) perché, se aveste potuto capire (veder) tutto, non sarebbe stato necessario (mestier non era) che Maria partorisce». La ragione umana è per Dante un potente strumento di conoscenza e di verità, ma essa ha dei limiti oltre i quali opera solo la Rivelazione resa possibile da Cristo.

¹⁸ **e disiar vedeste... per lutto:** «e <infatti> vedeste desiderare <la conoscenza> senza poterla raggiungere (sanza frutto) a degli uomini talmente virtuosi (tai) che, <se fosse stato umanamente possibile>, sarebbe stato soddisfatto (quietato) il loro desiderio, che invece è dato loro eternamente come sofferenza (per lutto; cfr. nota 13)».

¹⁹ **io dico... rimase turbato:** «io parlo (dico) di Aristotele e di Platone (Plato) e di molti altri». E a questo punto (qui) chinò il capo (la fronte, sineddoche), e non parlò più (più non disse) e restò turbato. Virgilio annovera anche se stesso tra i grandi dell'antichità che avrebbero meritato la conoscenza di Dio, se solo essa fosse stata umanamente possibile.

²⁰ **Come le pecorelle... lo 'mperché non sanno:** Come le pecorelle escono dal recinto dell'ovile (del chiuso) a una, a due, a tre <alla volta>, mentre (e) le altre stanno molto timide (timidette è diminutivo con funzione intensiva), rivolgendo a terra (atterrando) gli occhi (l'occhio, sineddoche) e il muso, e ciò che fa la prima lo fanno anche le altre (e l'altre fanno), addossandosi a lei se essa si ferma, docili (semplici) e mansuete (quete), e non sanno il perché... La lunga similitudine paragona l'atteggiamento delle anime del Purgatorio, che sarà descritto nella suc-

cessiva terzina, alla mansuetudine di un gregge.

21 **si... onesta:** *allo stesso modo vidi io allora (allotta) avanzare verso di noi (muovere a venir) la prima fila (la testa) di quella schiera di anime (mandra, metafora) destinata alla salvezza (fortunata), pudica in faccia e dignitosa (onesta) nel procedere.*

22 **Come color dinanzi... fenno altrettanto:** *Non appena coloro <che si trovavano> davanti videro la luce <del sole> interrotta (rotta) dalla parte del mio fianco (canto) destro, in modo che tra me e la roccia (grotta) <del monte> c'era l'ombra, si fermarono (restaro) e si ritrassero (trasser) un po' (alquanto) indietro, e tutti quelli che venivano dopo, non sapendo il perché, fecero (fenno) altrettanto. Dante, unico vivo tra le anime del Purgatorio, ha un vero e proprio corpo e proietta ombra; da qui lo stupore degli spiriti dell'oltretomba.*

23 **Chi crederebbe... luci sante:** *«Chi immaginerebbe mai, nel mondo soggetto al peccato (errante), che il troiano Rifeo fosse in questo cielo (tondo) la quinta delle luci sante?». L'aquila, composta dagli spiriti giusti, presenta a Dante le cinque anime luminose che costituiscono il suo ciglio. L'ultima di esse è Rifeo, un personaggio minore dell'Eneide, che Virgilio designa come «iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi» [«il più giusto che vi fu tra i Troiani e il più osservante della giustizia»] (Eneide, II, 425-426).*

24 **Ora conosce... il fondo:** *«Rifeo» conosce molto (assai) di quei misteri della grazia divina che il mondo non può vedere, anche se la sua vista (ossia quella di Rifeo) non può scorgere il fondo» (riservato solo a Dio).*

25 **Quale allodetta... diventa:** *Come un'allodola (allodetta, dal latino *alauda*) che dapprima vola (si spazia; il verbo, usato in forma riflessiva, sottolinea il volteggiare libero e felice dell'uccello) cantando in cielo, e poi tace contenta della dolcezza appena emanata (ultima dolcezza) <dal suo canto> che la appaga (sazia), tale mi sembrò l'immagine <dell'aquila, che taceva contenta> per l'impronta di Dio (eterno piacere) secondo la cui volontà (disio) ogni cosa diventa ciò che essa è. L'interpretazione puntale della terzina è assai difficile e la parafrasi è discussa.*

sì vid'io muovere a venir la testa
di quella mandra fortunata allotta,
pudica in faccia e ne l'andare onesta²¹. 87

Come color dinanzi vider rotta
la luce in terra dal mio destro canto,
sì che l'ombra era da me a la grotta, 90

restaro, e trasser sé in dietro alquanto,
e tutti li altri che venieno appresso,
non sappiendo 'l perché, fenno altrettanto²². 93

[Paradiso, canto XX, vv. 67-138]

In Paradiso, nel cielo di Giove, Dante incontra gli spiriti giusti, le cui luci sono disposte in modo da raffigurare un'aquila (simbolo, come è noto, del potere imperiale). Le anime si muovono, cantano e parlano tutte all'unisono, in modo che Dante abbia l'impressione che sia la stessa aquila a rivolgergli la parola; e l'aquila gli presenta gli spiriti di cui è composta. Cinque di essi formano il suo ciglio. Due di loro sono pagani: si tratta dell'imperatore Traiano e di Rifeo, un eroe troiano celebrato da Virgilio. La salvezza in Paradiso è dunque eccezionalmente concessa anche a chi non è stato in vita né cristiano né ebreo.

Chi crederebbe giù nel mondo errante,
che Rifeo Troiano in questo tondo
fosse la quinta de le luci sante²³? 69

Ora conosce assai di quel che 'l mondo
veder non può de la divina grazia,
ben che sua vista non discerna il fondo²⁴». 72

Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia, 75

tal mi semiò l'imgo de la 'mprinta
de l'eterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ell'è diventa²⁵. 78

E avvegna ch'io fossi al dubbiar mio
li quasi vetro a lo color ch'el veste,
tempo aspettar tacendo non patio, 81

ma de la bocca, «Che cose son queste?»,
mi pinse con la forza del suo peso:
per ch'io di coruscar vidi gran feste²⁶. 84

26 **E avvegna che... gran feste:** *E pre (veste), <tuttavia il dubbio> non sebbene (avvegna che) io fossi in sopportò (patio, perfetto arcaico) di Paradiso (li), quanto ai miei dubbi (al lasciar passare (aspettar) del tempo in dubbiar mio), <trasparente> quasi come silenzio, ma mi fece uscire (pinse) fuori un vetro rispetto al colore che esso rico- dalla bocca con la sua urgenza (peso) <le*

Poi appresso, con l'occhio più acceso,
lo benedetto segno mi rispuose
per non tenermi in ammirar sospeso²⁷: 87

«Io veggio che tu credi queste cose
perch'io le dico, ma non vedi come;
sì che, se son credute, sono ascose²⁸. 90

Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la sua quiditate
veder non può se altri non la prome²⁹. 93

Regnum celorum violenza pate
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina volontate³⁰: 96

non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
ma vince lei perché vuole esser vinta,
e, vinta, vince con sua beninanza³¹. 99

La prima vita del ciglio e la quinta
ti fa maravigliar, perché ne vedi
la region de li angeli dipinta³². 102

D'i corpi suoi non uscir, come credi,
Gentili, ma Cristiani, in ferma fede
quel d'i passuri e quel d'i passi piedi³³. 105

Ché l'una de lo 'nferno, u' non si riede
già mai a buon voler, tornò a l'ossa;
e ciò di viva spene fu mercede³⁴: 108

di viva spene, che mise la possa

parole > «Che cose sono queste?»: per cui io vidi grandi rallegramenti (**feste**) nel brillare (**coruscar**) <dei beati>. In Paradiso i pensieri di Dante sono trasparenti ai beati, che possono leggerli nella mente di Dio. Tuttavia lo stupore, di fronte all'incredibile notizia appena appresa, lo spinge a chiedere lo stesso spiegazioni. Il «coruscar» manifesta invece l'accrescersi della gioia delle anime del Paradiso.

27 Poi appresso... sospeso: In seguito, con l'occhio più luminoso (**acceso**), il benedetto simbolo (**segno**): si ricordi che l'aquila è anche simbolo dell'Impero) mi rispose per non tenermi ancora sospeso nella meraviglia (**in ammirar**).

28 Io veggio... sono ascose: «Io

vedo che tu credi a queste cose (cioè alla presenza di pagani in Paradiso) perché io le dico, ma non vedi come <siano possibili>; sicché esse, se <anche> sono credute, restano incomprensibili (**ascose**)».

29 Fai come quei... non la prome: «Ti comporti come colui che conosce bene qualcosa di nome, ma non può conoscere la sua essenza (**quiditate**, sostantivo astratto derivante dal pronome interrogativo latino *quid*, che significa «che cosa?») se un altro non la rivela (**prome**)».

30 Regnum celorum... volontate: «Il regno dei cieli (**Regnum celorum**) si lascia conquistare a forza (**violenza pate**, lett. *subisce violenza*) da amore ardente e viva speranza, che vince la

volontà divina». Il v. 94 riprende *Matteo*, XI, 12: «Regnum caelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud» [«Il regno dei cieli soffre violenza e i violenti se ne impadroniscono»].

31 non a guisa... beninanza: «<questo avviene> non alla stessa maniera in cui (**a guisa che**) un uomo sovrasta (**sobranza**, provenzalismo) un altro uomo, ma <l'amore> vince la volontà divina (**lei**) che vuole essere vinta e che, lasciandosi vincere (**vinta**), è <in realtà> la vincitrice (**vince**) per la propria bontà (**beninanza**)». La terzina, retoricamente dominata dal poliptoto e dal chiasmo («vince» - «vinta»; «vinta» - «vince») esprime il concetto che, per Dio, lasciarsi sopraffare dall'amore dell'uomo non è una sconfitta ma una vittoria.

32 La prima vita... dipinta: «La prima e la quinta anima (**vita**) del ciglio <dell'aquila> ti fanno (**ti fa**, verbo al singolare per una pluralità di soggetti) meravigliare, per il fatto che vedi la regione degli angeli (perifrasi per indicare il Paradiso) *abbellito da esse*». Traiano e Rifeo, entrambi pagani, non potrebbero apparentemente trovarsi in Paradiso: da qui lo stupore di Dante.

33 D'i corpi suoi... passi piedi: «Essi non uscirono dalle loro vite (**D'i corpi suoi**, metonimia), come tu credi, pagani (**Gentili**), ma Cristiani, con salda (**ferma**) fede, il primo (Rifeo) riguardo alla Passione futura (**d'i passuri**, dal latino *pator*, participio futuro concordato con «piedi») e l'altro (Traiano) riguardo alla Passione avvenuta (**d'i passi piedi**, lett. *riguardo ai piedi trafitti*, *sineddoche* riferita alla Crocifissione di Cristo; la forma «passi» corrisponde al participio perfetto di *pator*). Rifeo morì essendosi convertito all'Ebraismo, che costituiva la vera religione in quanto fede in Cristo venturo; Traiano invece divenne cristiano.

34 Ché l'una... mercede: «Poiché la prima (**Traiano**) tornò al proprio corpo (**a l'ossa**, *sineddoche*) dall'Inferno, da cui non si torna (**riede**) mai a volere il bene; e ciò fu ricompensa (**mercede**) di una viva speranza (**spene**)». Nel Medioevo l'imperatore Traiano era considerato un uomo straordinariamente giusto, benché pagano. Dante accoglie una leggenda secondo cui Traiano fu richiamato in vita per le preghiere di papa Gregorio Magno e poté, grazie alla

«viva speranza» di questo pontefice, convertirsi alla vera fede.

35 **di viva spene... esser mossa:** «*di una viva speranza, che mise forza (possa) nelle preghiere fatte a Dio (da Gregorio Magno) per risuscitarla, in modo che la sua volontà (voglia) potesse essere convertita (mossa)*». Per potersi convertire al «buon voler» (v. 107) era necessario che l'anima di Traiano uscisse dall'Inferno (o più precisamente dal Limbo).

36 **L'anima gloriosa... potea aiutarla:** «*L'anima gloriosa di cui (onde) si parla (Traiano), tornata in vita (ne la carne), in cui rimase (fu) per poco tempo, credette in colui (Cristo) che poteva salvarla (aiutarla)*».

37 **e credendo... a questo gioco:** «*e, divenuta credente, si accese in tanto ardore (foco) di vero amore, che al momento della seconda morte fu degna di venire a questa beatitudine (gioco, nel senso del provenzale joc)*».

38 **L'altra... redenzion futura:** «*L'altra anima (Rifeo), per dono della Grazia che nasce (stilla, metafora, lett. sgorga) da una fonte tanto profonda (Dio) che nessuna creatura poté mai spingere il suo sguardo fino all'origine di essa (prima onda: continua la metafora della «fontana»), indirizzò in terra (là giù) tutto il suo amore alla giustizia (drittura); per cui, aggiungendo grazia a grazia (di grazia in grazia), Dio gli aprì gli occhi alla nostra futura redenzione (lo convertì cioè all'Ebraismo)*».

39 **Ond'ei credette... perverse:** «*Per cui egli credette in essa (la «redenzion futura») e non tollerò (sofferse) da allora il fetore del paganesimo, e ne rimproverava gli uomini travati (le genti perverse)*».

40 **Quelle tre donne... più d'un millesmo:** «*Quelle tre donne che tu vedesti presso la ruota destra <del carro> (riferimento allegorico alle virtù teologali) tenero per lui luogo di (li fur per) battesimo, più di un millennio (millesmo) prima dell'istituzione del battesimo (dinanzi al battezzar)*». Per comprendere la terzina, occorre sapere che negli ultimi canti del *Purgatorio* Dante ha assistito a una processione allegorica incentrata intorno a un carro mistico [♣ ♢ DIV9b]. In *Purgatorio*, XXIX, 121-129, si dice che presso la ruota destra del carro danzavano tre donne, che rappresentano appunto la Fede, la Speranza e la Carità. Tali virtù sarebbero state infuse da Dio a Rifeo.

ne' prieghi fatti a Dio per suscitarla,
sì che potesse sua voglia esser mossa³⁵. 111

L'anima gloriosa onde si parla,
tornata ne la carne, in che fu poco,
credette in lui che potea aiutarla³⁶; 114

e credendo s'accese in tanto foco
di vero amor, ch'a la morte seconda
fu degna di venire a questo gioco³⁷. 117

L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino a la prima onda, 120

tutto suo amor là giù pose a drittura:
per che, di grazia in grazia, Dio li aperse
l'occhio a la nostra redenzion futura³⁸; 123

ond'ei credette in quella, e non sofferse
da indi il puzzo più del paganesmo;
e riprendiene le genti perverse³⁹. 126

Quelle tre donne li fur per battesimo
che tu vedesti da la destra rota,
dinanzi al battezzar più d'un millesmo⁴⁰. 129

O predestinazion, quanto remota
è la radice tua da quelli aspetti
che la prima cagion non veggion tota⁴¹! 132

E voi, mortali, tenetevi stretti
a giudicar; ché noi, che Dio vedemo,
non conosciamo ancor tutti li eletti⁴²; 135

ed ène dolce così fatto scemo,
perché il ben nostro in questo ben s'affina,
che quel che vole Iddio, e noi volemo⁴³. 138

41 **O predestinazione... non veggion tota:** «*O predestinazione, quanto è inavvicinabile (remota) la tua radice da quegli sguardi (aspetti, metafora che indica gli intelletti umani) che non possono vedere per intero (tota) la prima causa (Dio)!*». È opportuno precisare che il concetto di predestinazione in Dante non pregiudica il libero arbitrio dell'uomo [♣ ♢ DIV7].

42 **E voi, mortali... tutti gli eletti:** «*E voi, mortali, siate cauti (tenetevi stretti) nel giudicare; perché noi <stessi beati>, che vediamo Dio, non*

conosciamo ancora tutti i prescelti <per la salvezza> (eletti)».

43 **ed ène dolce... e noi volemo:** «*e un simile (così fatto) limite (scemo, sostantivo) ci è (enne) dolce, perché la nostra felicità (il ben nostro) si completa (affina) in questa felicità, <cioè> che quello che vuole Dio anche noi (e noi) lo vogliamo*». Il concetto per cui parte della felicità dei beati sta nel compimento del volere di Dio è espresso, con diverse sfumature, anche nei canti III e VI del *Paradiso* [♣ ♢ DIV13].

Inferno: novità del Limbo di Dante

Il IV canto dell'*Inferno* è ambientato nel Limbo: un luogo che sarà spesso evocato nel seguito del poema, dato che Virgilio è condannato a tornarvi e che la sua esclusione dalla salvezza è uno dei temi ricorrenti della *Commedia*. Per chiarire cosa sia il Limbo e in cosa consista la novità di Dante, può essere utile riassumere per grandi linee i fatti narrati in questo canto.

Prima che Cristo risorgesse da morte e salisse al cielo, nessun uomo era mai entrato in Paradiso. Fu proprio con la discesa al Limbo del Salvatore che si aprirono per l'umanità le vie della beatitudine. Cristo portò con sé Adamo, Abele, Mosè, Noè e molti uomini e donne dell'antichità ebraica meritevoli della felicità eterna. Rimasero invece nel Limbo i pagani virtuosi, quelli che, pur non avendo commesso gravi peccati, non potevano entrare nel regno dei cieli. Tra di essi Dante distingue in primo luogo quattro poeti antichi: Omero, Orazio, Ovidio e Lucano (cui va aggiunto naturalmente Virgilio). Ci sono poi, in un «nobile castello», alcuni personaggi della leggenda troiana (come Enea) e della storia di Roma (come Giulio Cesare). Un altro gruppo è costituito da numerosi autori dell'antichità classica, guidati da Aristotele, Socrate e Platone. Ma nel Limbo troviamo anche presenze inaspettate. Tra gli eroi si incontra infatti il Saladino, sultano d'Egitto dal 1174 al 1193: l'uomo che tolse Gerusalemme ai Cristiani, ma che il Medioevo celebrava per la sua giustizia e le sue virtù cavalleresche; inoltre, anche tra i filosofi ci sono degli infedeli vissuti dopo Cristo, come i due grandi commentatori di Aristotele, l'arabo Averroè e il persiano Avicenna.

L'esclusione di Virgilio dalla beatitudine celeste, abbiamo detto, è uno dei motivi più toccanti della *Commedia*. Una sensibilità moderna potrebbe esser tentata di imputare a Dante un'eccessiva rigidità dogmatica verso i non cristiani. E invece la soluzione da lui adottata dimostra un'eccezionale apertura culturale, come si può capire se la si confronta con la tradizione da cui parte. Dante è il primo a riservare ai poeti e ai filosofi vissuti prima di Cristo una posizione nettamente distinta da quella dei dannati. Sappiamo già come il sincretismo medievale avesse compiuto, a partire da Agostino, un sistematico recupero della cultura classica, superando l'originaria condanna espressa da san Girolamo [☞ ☞ DIV2a]. Ma nessuno prima di Dante si era spinto a parlare di un luogo specifico dell'oltretomba, riservato ai grandi uomini delle antiche civiltà. «I teologi scolastici - spiega Sapegno - riconoscevano un *limbus patrum*, al quale, secondo la Scrittura, Cristo discese dopo morto per trarne le anime dei patriarchi, riscattate in virtù del suo sacrificio dalla colpa originale, e da esso distinguevano il *limbus puerorum* (degli infanti morti prima di ricevere il battesimo)».

Dante è il primo a creare un Limbo per i grandi spiriti dell'antichità pagana, eroi di una tradizione culturale di cui egli stesso si sentiva parte. E va anche molto oltre: non si limita a riservare questa posizione agli «infedeli negativi» (coloro che non credettero in Cristo perché vissuti prima della sua nascita), ma apre le porte perfino agli «infedeli positivi», coloro cioè che dopo il Cristianesimo scelsero consapevolmente strade diverse da quella della Chiesa. «Dante non poteva nascondersi che uomini vissuti dopo Cristo e non ignari della fede derivata da lui, peccarono non di mancanza, ma di renitenza alla fede. Come parlare di mera infedeltà negativa [...] quando nel nobile castello stanno Dioscoride e Tolomeo, Saladino e Avicenna, Galeno e Averroè, vissuti tutti dopo Cristo e non ignari di lui, i quali peccarono, dunque, non di mancanza, ma di contrarietà di fede?» (Forti). È chiaro che in Dante il desiderio di onorare gli spiriti sapienti e giusti conosce aperture ignote al suo tempo. «L'aver fatto posto, e un posto per dir così di privilegio, tra le anime del Limbo anche ai buoni pagani, e perfino ad alcuni maomettani - sottolinea ancora Sapegno - è concetto di Dante, che non trova riscontro nei teologi medievali, e in cui si riflette la sua ripugnanza, piuttosto sentimentale che ragionata, a colpire con una troppo severa condanna quelle figure di saggi e di eroi, alle quali si rivolgeva tutta la sua ammirazione di uomo, di filosofo e di poeta».

Purgatorio: l'elegia di Virgilio

Per quanto privilegiate, però, le anime del Limbo restano escluse dalla salvezza. E la riflessione sull'infelice destino di tanta «gente di molto valore» provoca in Dante, nel IV canto dell'*Inferno*, un «gran duol»: sentimento che non andrà inteso come sorda opposizione ai decreti divini, ma piuttosto come «perplexità della ragione, che al tempo stesso avverte la sua grandezza e la sua insufficienza, allorché non l'assista il lume della Grazia, e alla fine s'arrende, sebbene riluttante, al mistero del dogma» (Sapegno). La pena per l'esclusione è, abbiamo detto, tema poetico caratterizzante il personaggio di Virgilio. Così, quando egli nel *Purgatorio* si trova a spiegare a Dante la natura immateriale e tuttavia sensibile dei «corpi» dell'oltretomba, il suo ragionamento si allarga fino a proclamare l'inaccessibilità alla ragione umana di misteri ben più profondi di questo, quale ad esempio la Trinità. Ma questo ragionamento è carico di *pathos*, perché Virgilio lo formula pensando a se stesso: anch'egli fa parte, come Aristotele e Platone, della schiera degli antichi che avrebbero meritato la conoscenza dei misteri ultimi, se solo questa fosse stata umanamente possibile.

Purgatorio: la ragione e i misteri della fede

Di fronte a Virgilio e a Dante sta una schiera di uomini destinati alla salvezza. In terra hanno peccato, sono stati scomunicati e hanno persistito a lungo nel loro presuntuoso orgoglio. Ma si sono salvati pentendosi in punto di morte e ora, in Purgatorio, assumono un ben diverso atteggiamento verso i misteri della Grazia. Abbandonando ogni ecces-

so di confidenza nella propria ragione, essi hanno appreso che si deve arretrare di fronte alle verità più imperscrutabili. La ragione umana, beninteso, non è per sua natura in contrasto con la Rivelazione; la conoscenza ottenuta con essa non può mai essere erronea (Dante, in questo senso, è discepolo di san Tommaso [🔗👉A4]). Ma essa incontra dei limiti e non può addentrarsi nella verità rivelata. E a quest'ultima l'uomo deve prestar fede, limitandosi a constatarla (stando dunque contento al *quia*) senza pretendere di conoscerne l'ultimo perché.

L'immagine del gregge, che esemplifica la mansuetudine delle anime destinate alla salvezza, non è certo nuova nella simbologia cristiana (essa indica infatti tradizionalmente i fedeli di Cristo, il buon Pastore). Ma Dante la rinnova mettendo in luce, nel comportamento di questo gregge, i tratti in cui meglio si manifesta la nuova coscienza dei limiti umani acquisita dalle anime purganti: esse infatti agiscono «non sappiendo 'l perché» dei loro gesti (v. 93), in perfetta similitudine con le pecorelle che procedono o si arrestano e «lo 'mperché non sanno» (v. 84).

Paradiso: la salvezza eccezionale

I lettori del *Purgatorio* sanno già come i disegni di salvezza di Dio trascendano le umane capacità di previsione. Nel I canto, all'ingresso del secondo regno, Dante e Virgilio hanno incontrato un pagano - e per giunta suicida - come Catone [🔗👉DIV1b]. In Paradiso, tra i personaggi prescelti per la salvezza, trovano spazio altri due pagani: il troiano Rifeo e l'imperatore Traiano; un altro "infedele negativo" vissuto molti secoli prima di Cristo, e un altro "infedele positivo" (il principe che regnò dal 98 al 117 d.C.). La salvezza di Traiano si deve alla straordinaria speranza di papa Gregorio Magno, le cui preghiere indussero Dio a risuscitarlo per convertirlo al Cristianesimo. Quanto a Rifeo, il percorso che l'ha portato alla salvezza è stato tutto interiore: per la sua straordinaria rettitudine, Dio ha deciso di illuminarlo concedendogli la fede ebraica che, come si è detto, poteva garantire un posto nel *limbus patrum* e, successivamente, in Paradiso. Il fatto che Dante accosti un personaggio assai noto a uno quasi anonimo è probabilmente significativo. Non è detto infatti che Traiano e Rifeo siano gli unici pagani accolti tra i beati. Più probabile che essi siano due esempi di virtù - illustre il primo, quasi ignoto il secondo - che testimoniano come, sia pur eccezionalmente, Dio possa concedere la propria Grazia anche a uomini che in vita non hanno ricevuto i sacramenti¹. Ma il disegno, dobbiamo riconoscerlo, risulta per noi imperscrutabile.

il Problema

DIV6A

La regola e l'eccezione

Dante ci ha offerto dunque, nel suo poema, un'idea abbastanza precisa delle regole che presiedono alla salvezza dell'umanità, pur avendo sempre cura di lasciare spazio alle eccezioni, ben sapendo che l'uomo non può certo "prendere le misure" all'infinita sapienza e bontà di Dio. Nel Limbo la regola è che, prevalentemente, alla dannazione possono sottrarsi - se moralmente meritevoli - gli "infedeli negativi" come Virgilio. Ma insieme a loro vi sono non pochi "infedeli positivi", senza che il poeta senta il bisogno di spiegarci come mai sono lì. Il *Purgatorio*, lo abbiamo accennato, comincia a contemplare - tramite la figura di Catone - impreviste possibilità di salvezza per i pagani. E queste possibilità eccezionali ci sono confermate dal XX canto del *Paradiso*, tramite i casi (rari, ma forse non unici) di Traiano e di Rifeo.

Questo continuo forzare i limiti dogmatici della salvezza, ricordando sempre che nessuna competenza umana può sostituirsi a quella di Dio, sembra rispondere a quel desiderio di unità, di inclusione, di sintesi che presiede alla composizione di tutta la *Commedia*. Dante tende sempre ad accentuare - più che la contraddizione, la discontinuità e l'esclusione - tutti gli elementi che unificano l'umanità nel comune cammino verso la verità e il bene. Egli sa che la nostra ragione non può spiegare i misteri ultimi della salvezza; ma ci suggerisce anche l'idea che i percorsi per giungere a essa siano più numerosi e meno prevedibili di quanto noi possiamo pensare². Dante pone dei limiti alla ragione umana, ma lo fa in una direzione che costituisce l'esatto contrario del dogmatismo intollerante: questa limitazione diviene per lui rispettosa disponibilità verso tutti i possibili percorsi che - ove li assista la Grazia di Dio - possono condurre al bene supremo. Ciò non si traduce affatto, beninteso, nel relativismo: la verità è una e ci è stata rivelata da Cristo; essa però è così alta da non lasciarsi rinchiudere dalle miserie della nostra intolleranza. E que-

¹ San Tommaso, discutendo la leggenda relativa a Traiano, ne ammette la verosimiglianza e afferma esplicitamente che non si tratta di un caso isolato. «De facto Traiani hoc modo potest probabiliter aestimari, quod precibus beati Gregorii ad vitam fuerit revocatus et ita gratiam consecutus sit, per quam remissionem peccatorum habuit et per consequens immunitatem a poena; sicut etiam apparet in omnibus illis qui fuerunt miraculose et mortuis suscitati, quorum plures constat idolatras et damnatos fuisse» [«Sulla vicenda di Traiano si può ritenere probabile che sia stato richiamato in vita per le preghiere di san Gregorio e che abbia così ricevuto la grazia, attraverso la quale ebbe la remissione dei peccati e di conseguenza l'immunità dalla pena; come anche si vede in tutti quelli che furono miracolosamente risuscitati dai morti, gran parte dei quali risultano essere stati idolatri e dannati»] (*Summa theologiae*, III, suppl. q. LXXI, 5).

² Lo sforzo di conciliazione e di superiore sintesi di scelte intellettuali che possono apparire tra loro contrapposte è tipico di Dante. Si pensi al destino dell'averroista Sigieri, anch'egli beato in Paradiso vicino a san Tommaso, che ne aveva avversato in vita le dottrine [🔗👉DIV5].

st'arretramento di fronte all'imperscrutabile sapienza divina non va neanche confuso con un atteggiamento rinunciataro nei confronti della ragione umana: essa è necessaria alla salvezza, anche se da sola si rivela insufficiente. Dante esalta sempre con commozione la sapienza e la cultura, senza però dimenticare che da esse potrebbe sorgere un atteggiamento di orgogliosa presunzione [👁️👁️ DIV5]. Egli ci offre sempre, quando si confronta con le vette dell'antichità classica, una poesia disposta a celebrare quanto di più grande e di più nobile l'uomo abbia compiuto, detto o pensato. Nella sua poesia non viene mai meno l'amore per la saggezza e la giustizia: sia quando, mentre ne rivendica la dignità, ne lamenta con Virgilio l'umana insufficienza; sia quando ne celebra, con Traiano o Rifeo, l'insperata adeguatezza a schiudere - sempre col decisivo apporto della Grazia - le porte della felicità eterna.

DIV 6B • Ragione, fede e salvezza: il destino di Manfredi

[Purgatorio, canto III, vv. 103-145]

Tra le anime degli scomunicati incontrate ai piedi della montagna del Purgatorio [☞ ☞ DIV6a], ce n'è una che si rivolge a Dante. Si tratta di Manfredi, capo del partito ghibellino, la cui morte in contumacia aveva alimentato la fama che si trovasse tra i dannati.

1 E un di loro... mi vedesti unque:

E uno di loro incominciò <a dire>: «Chiunque tu sia, continuando a procedere (così andando), rivolgimi <a me> lo sguardo (l'viso); cerca di ricordare (pon mente) se nel mondo (di là, rispetto al Purgatorio) mi vedesti mai (unque, latinismo)».

2 Io mi volsi... diviso: *Io mi volsi verso di lui e lo guardai attentamente (fiso): era biondo, e bello e di nobile (gentile) aspetto, ma una ferita (colpo, metonimia) aveva spaccato (diviso) uno dei <suoi> cigli. Questo ritratto richiama quello biblico di Davide: «erat autem rufus et pulcher aspectu decoraque facie» [«era dunque biondo e bello d'aspetto e di nobile volto»] (I Samuele, XVI, 12); c'è anche un richiamo al ritratto di Orlando nella Chanson de Roland: «Bels fut e forz e de grant vasselage» [«Fu bello e forte e di gran nobiltà»] (v. 2278).*

3 Quand'io mi fui... a sommo 'l petto: *Quando io ebbi negato cortesemente (mi fui umilmente disdetto) di averlo mai visto, egli disse: «Ora guarda (vedi)»; e mi mostrò una ferita (piaga) nella parte alta del (a sommo 'l) petto (cioè vicino al cuore).*

4 Poi sorridendo... imperadrice: *Poi sorridendo disse: «Io sono Manfredi, nipote dell'imperatrice Costanza <d'Altavilla>». Dante utilizza in questo canto alcune notizie storiche la cui conoscenza risulta necessaria per la comprensione del testo. L'imperatrice normanna Costanza d'Altavilla era madre di Federico II, e questi era il padre naturale di Manfredi. Pur non essendo il legittimo erede al trono (lo era infatti il fratellastro Corrado IV, morto nel 1254) Manfredi succedette di fatto a Federico e lottò, con alterne vicende, per il possesso dell'Italia meridionale, usurpando, dopo la morte di Corrado, i diritti del figlio di quest'ultimo, Corradino (di cui diffuse anche la falsa notizia della morte). Manfredi regnò dal 1258 al 1266 e, messosi a capo del partito ghibellino, fu scomunicato e poi perdonato da papa Alessandro IV. Il suc-*

E un di loro incominciò: «Chiunque tu se', così andando, volgi 'l viso: pon mente se di là mi vedesti unque¹». 105

Io mi volsi ver lui e guardai fiso: biondo era e bello e di gentile aspetto, ma l'un de' cigli un colpo avea diviso². 108

Quand'io mi fui umilmente disdetto d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»; e mostrommi una piaga a sommo 'l petto³. 111

Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi, nepote di Costanza imperadrice⁴; ond'io ti priego che, quando tu riedi, 114

vadi a mia bella figlia, genitrice de l'onor di Cicilia e d'Aragona, e dichil 'l vero a lei, s'altro si dice⁵. 117

Poscia ch'io ebbi rotta la persona di due punte mortali, io mi rendei,

cessivo papa, Clemente IV, conferì la corona di Napoli e di Sicilia a Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia. Carlo sconfisse Manfredi nel 1266 a Benevento, in una battaglia che segnò la definitiva disfatta del partito ghibellino e la morte dello stesso Manfredi. I soldati angioini resero però gli onori militari al principe svevo, seppellendolo presso un ponte e ponendo sul suo corpo un tumulo di pietre. Tuttavia papa Clemente IV, memore della scomunica, ordinò al vescovo di Cosenza di disseppellire il corpo e di abbandonarlo in terra sconsecrata. Per farsi riconoscere, Manfredi pronuncia il nome della nonna, beata nel cielo della Luna, e non quello del padre, dannato tra gli eretici.

5 ond'io ti priego... s'altro si dice: *«per cui io ti priego che, quando ritornerai (riedi, presente con valore di futuro) <nel*

mondo>, tu vada (vadi, forma del congiuntivo normale nel fiorentino del '200) dalla mia bella figlia, madre (genitrice) del re (onor, metonimia) di Sicilia e <di quello> di Aragona, e raccontil (dichi; anche questa forma di congiuntivo era normale ai tempi di Dante) a lei la verità (cioè che Manfredi è in Purgatorio e destinato alla salvezza), se si racconta altro». Manfredi vuole che siano smentite le voci sulla dannazione della sua anima (diffuse dalla pubblicistica guelfa e alimentate dalla persecuzione papale, che non lo risparmiò neanche da morto) e chiede a Dante di assicurare la sua «bella figlia» Costanza, madre di Federico re di Sicilia e di Giacomo d'Aragona. L'espressione «onor» del v. 116 indica la dignità regale in sé e non comporta un giudizio positivo su questi due re, che in altre opere Dante critica con severità.

piangendo, a quei che volontier perdona⁶. 120

Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei⁷. 123

Se 'l pastor di Cosenza, che a la caccia
di me fu messo per Clemente allora,
avesse in Dio ben letta questa faccia, 126

l'ossa del corpo mio sarieno ancora
in co del ponte presso a Benevento,
sotto la guardia de la grave mora⁸. 129

Or le bagna la pioggia e move il vento
di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde,
dov'e' le trasmutò a lume spento⁹. 132

Per lor maladizion sì non si perde,
che non possa tornar, l'eterno amore,
mentre che la speranza ha fior del verde¹⁰. 135

Vero è che quale in contumacia more
di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta,
star li convien da questa ripa in fore, 138

per ognun tempo ch'elli è stato, trenta,
in sua presunzion, se tal decreto
più corto per buon prieghi non diventa¹¹. 141

Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,
revelando a la mia buona Costanza
come m'hai visto, e anco esto divieto; 144

ché qui per quei di là molto s'avanza¹².

⁶ **Poscia ch'io ebbi... volontier perdona:** «Dopo che io ebbi il mio corpo (**la persona**) trafitto (**rotta**) da due ferite (**punte**) mortali, io mi affidai (**rende**), piangendo, a colui che è sempre pronto a perdonare (**quei che volontier perdona**, perifrasi per indicare Dio)». Dante accredita una tradizione secondo cui Manfredi si sarebbe pentito dei suoi peccati in punto di morte.

⁷ **Orribil furon... si rivolge a lei:** «I miei peccati furono orribili; ma la bontà infinita <di Dio> ha braccia così larghe (metafora) che accoglie chiunque (**ciò che**) si rivolga a lei».

⁸ **Se 'l pastor... la grave mora:** «Se

il vescovo (**pastor**) di Cosenza, che fu inviato (**messo**) da (**per**) papa Clemente IV a perseguitarmi (**a la caccia di me**), avesse allora ben compreso (**ben letta**) quest'aspetto (**faccia**) di Dio (ossia la sua infinita misericordia), le ossa del mio corpo sarebbero ancora all'estremità (**in co**) del ponte presso Benevento (il ponte sul Calore, dove Manfredi era stato seppellito dagli stessi Angioini; cfr. nota 4) sotto la custodia (**guardia**) del pesante tumulo (**de la grave mora**)». Il disegno persecutorio di papa Clemente IV fu eseguito probabilmente dal vescovo di Cosenza Bartolomeo Pignatelli. Non sempre però, in questa vicenda, si possono distinguere gli elementi storici da quelli leggendari.

⁹ **Or le bagna... a lume spento:** «Ora <invece> le bagna la pioggia e le muove il vento fuori dal Regno <di Napoli>, quasi lungo il fiume Verde, dove egli le trasportò (**trasmutò**) a lume spento». Le ossa di Manfredi vennero disseppellite e in seguito disperse presso il Verde (il fiume Liri, che segnava il confine tra regno Angioino e Stato della Chiesa). Il trasporto della salma di Manfredi seguì il rito adottato per eretici e scomunicati, che venivano accompagnati con i ceri spenti e capovolti (*sine cruce, sine luce*), per simboleggiare la maledizione di Dio.

¹⁰ **Per lor maladizion... ha fior del verde:** «Per la maledizione di costoro (**lor maladizion**, cioè l'anatema pronunciato dagli ecclesiastici) non si perde l'eterno amore <di Dio> in modo tale (**sì**) che esso non possa essere riconquistato (**tornar**), finché (**mentre che**) la speranza ha ancora un po' di (**fior del**) verde». La scomunica non ha dunque il potere di escludere definitivamente il peccatore dal perdono di Dio.

¹¹ **Vero è che... non diventa:** «È <tuttavia> vero che chi (**quale**) muore nella condizione di scomunicato (**contumacia**: il termine significa in origine ribellione) dalla Santa Chiesa, anche se (**ancor che**) si pente in fin di vita, deve stare (**star li convien**) fuori da questa montagna (**ripa**) per trenta volte il tempo in cui egli è rimasto fermo (**stato**) nella sua ostinazione (**presunzion**), a meno che questo periodo di espiatione per lui stabilito (**tal decreto**) non diventi più corto per le preghiere dei buoni (**buon prieghi**)». A prescindere dalle motivazioni non sempre nobili della scomunica, essa comporta comunque una pena a causa dell'ostinazione del peccatore. Questa pena può essere però abbreviata dalle preghiere dei vivi che siano in grazia di Dio, e che contribuiscono a pagare il "debito di carità" per le anime dei defunti.

¹² **Vedi oggimai... molto s'avanza:** «Vedi oramai (**oggimai**) se puoi allietarmi, rivelando alla mia buona <figlia> Costanza (cfr. nota 5) la condizione in cui (**come**) m'hai visto, e anche questo divieto (di entrare in Purgatorio prima che sia trascorso un tempo pari a trenta volte la durata della scomunica), poiché in Purgatorio (**qui**) si progredisce (**s'avanza**) molto grazie ai vivi (**per quei di là**)». Le preghiere dei vivi, insomma, possono accorciare di molto l'espiatione di queste anime.

il Testo

DIV6B

La salvezza dell'epicureo

Manfredi è un personaggio problematico. È un principe che ha lottato per la causa dell'Impero; ma è anche un politico che ha operato a forza di usurpazioni e che, dopo la battaglia di Montaperti (1260), era stato perfino pronto a distruggere Firenze. La sua sconfitta, d'altra parte, ha determinato la vacanza della sede imperiale e l'abbandono dell'Italia da parte dei principi tedeschi: due effetti che gridano letteralmente vendetta al cielo [🔗 📖 DIV12] e che possono in parte spiegare la benevolenza di Dante verso questo personaggio. Se il poeta poteva nutrire riserve di ordine morale circa l'operato di questo principe, ciò non significa certo che, nello scontro tra lui e Clemente IV, egli potesse mai parteggiare per il papa che consegnò l'Italia meridionale agli Angioini. E del resto, su Manfredi e sul padre Federico II, Dante esprime in almeno un caso un esplicito giudizio positivo (*De vulgari eloquentia*, I, xii, 4): «Illustres heroes Federicus Cesar et benegenitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem sue forme pandentes, donec fortuna permansit, humana secuti sunt, brutalia dedignant» [«Gli illustri eroi Federico imperatore e il suo degno figlio Manfredi, mostrando la nobiltà e la rettitudine della propria anima, finché la fortuna rimase favorevole, compiono azioni degne di uomini, sdegnando quelle degne dei bruti»]. Nondimeno, Federico II finisce all'Inferno e Manfredi si salva solo in punto di morte, rovesciando un pronostico di dannazione talmente accreditato al suo tempo da essere accolto, forse, perfino dalla sua «buona Costanza» (vv. 142-144).

Se leggiamo attentamente il giudizio espresso nel *De vulgari eloquentia*, però, la dannazione di Federico e il pericolo di dannazione corso da Manfredi non possono sorprenderci. Sappiamo infatti che Federico è citato nel X canto, tra gli epicurei; e ricordiamo che, di Manfredi, il cronista Giovanni Villani attesta che «tutta la sua vita fu epicuria, non curando quasi Iddio né santi». Federico e Manfredi appartengono dunque a una schiera di anime il cui peccato fondamentale consiste in una smodata fiducia nella ragione umana e in un rifiuto di sottomettersi a Dio; un peccato che non vieta loro di meritare un giudizio storico-politico almeno in parte positivo. Essi sono insomma parenti di Farinata e di Ulisse (sia pure, se si vuole, parenti di minor grandezza morale). Le parole con cui Dante li presenta nel *De vulgari eloquentia* appaiono in tal senso indicative: Federico e Manfredi perseguono le virtù umane («humana secuti sunt») sdegnando di vivere da bruti («brutalia dedignant»): la terminologia del trattato è quella su cui si fonderà il canto di Ulisse (si ricordi il proverbiale «fatti non foste a viver come bruti»), quella che designa - sulla scorta dell'averroista Boezio di Dacia, le cui opere furono conosciute da Dante proprio al tempo dei suoi studi linguistici - la ricerca di una virtù puramente umana, certo nobile e ammirabile, ma insufficiente per giungere alla salvezza [🔗 📖 DIV5].

Il personaggio di Manfredi, al quale un repentino pentimento in punto di morte ha assicurato oggi il Purgatorio e domani il Paradiso, si presenta in questo canto, come tutti i suoi compagni di espiazione [🔗 📖 DIV6a], con una delicatezza e un'umiltà che fanno da contrappasso alla sua protervia di peccatore. I tratti fisici con cui viene caratterizzato lo accostano al ritratto biblico di re David; l'esibizione delle ferite sembra addirittura richiamare i passi evangelici in cui Cristo compare agli Apostoli dopo la resurrezione (*Luca*, XXIV, 39; *Giovanni*, XX, 20). L'imprevista salvezza di Manfredi non è qui solo l'ennesimo monito purgatorio contro l'eccessivo orgoglio intellettuale degli uomini di cultura. Essa costituisce soprattutto un ammonimento per la Chiesa, che non ha diritto di sostituirsi a Dio - come troppo spesso pretende di fare - nel giudizio ultimo sul destino dell'anima. Men che meno, poi, Dante è disposto ad avallare una simile pretesa quando la scomunica papale miri a un nemico politico della curia romana: l'accanimento ecclesiastico contro Manfredi nasce infatti - con tutta evidenza - dalla bramosia del potere temporale e dall'odio di parte per il capo ghibellino. Motivazioni che nulla hanno a che vedere con il magistero spirituale dei successori di Pietro, come dimostra l'indegna persecuzione *post mortem* inflitta da Clemente e dai suoi emissari alle misere ossa del principe svevo.

il Problema

DIV6B

La rivincita dello scomunicato

Il tema dell'infinita bontà divina, che può elargire la beatitudine anche a fronte dei più orribili peccati, è enunciato da Manfredi in spirito d'umiltà e senza spunti polemici espliciti, anche se i toni volutamente generici con cui il penitente accenna agli ecclesiastici che l'hanno condannato («Per lor maladizion si non si perde / che non possa tornar, l'eterno amore», vv. 133-134) recano l'eco sommessa di una giusta indignazione. E lo scomunicato si prende in effetti una sottile rivincita nel momento in cui (vv. 124-129) è egli stesso a rimproverare a papa Clemente l'inammissibile sconoscenza della «faccia» misericordiosa del Signore. Questa postuma lezione di umiltà impartita da Manfredi al pontefice che l'ha maledetto appare particolarmente importante se si riflette sulla natura del Purgatorio e sul complesso di problemi teologici e morali che si addensano intorno a questo regno dell'aldilà: un regno che consente alla Chiesa di estendere la propria giurisdizione oltre il tempo della vita umana, in quanto le sue preghiere hanno il potere di abbreviare l'espiazione delle anime e i suoi anatemi possono, invece, prolungarla.

Dante e la nascita del Purgatorio

È necessario ricordare che, dei tre regni oltremondani, il Purgatorio è l'unico la cui esistenza non si desuma direttamente dalle Scritture. Nelle parole di Cristo si possono trovare accenni a una remissione dei peccati possibile nel mondo futuro; e dalla prima lettera di san Paolo ai Corinzi si ricavano spunti su una sorta di "prova del fuoco" che attende le anime nell'aldilà. Ma tali spunti vengono interpretati e inseriti in una coerente dottrina solo nella seconda metà del XIII secolo (l'atto di nascita ufficiale del Purgatorio si fa risalire a una lettera di Innocenzo IV che data al 1254). Secondo lo storico francese Jacques Le Goff, autore di un fondamentale saggio su questo tema¹, la credenza nel Purgatorio costituisce un compromesso tra etica cristiana e spirito mercantile: il borghese - figura intrinsecamente negativa in quanto l'arricchimento individuale, specie se ottenuto con il prestito e l'usura, tende sempre a configurarsi come peccato - può infatti "acquistare" la salvezza donando alla Chiesa parte dei suoi guadagni.

Dante non dava naturalmente, riguardo alle ragioni per cui la Chiesa aveva fatto "nascere" il Purgatorio, una lettura così spregiudicata. Ma egli avvertiva bene, da cristiano serio e coerente, che proprio su questo terreno poteva consumarsi il tentativo della curia papale di esercitare i propri diritti sulla salvezza dell'uomo in nome delle più riprovevoli ragioni di potere. L'autore della *Commedia* può essere considerato in un certo senso uno dei grandi teologi del Purgatorio, nel senso che egli contribuisce a crearne l'immagine e a ipotizzarne una collocazione fisica compatibile con le conoscenze geografiche del tempo (una montagna agli antipodi dell'emisfero delle terre emerse, sulla cui cima si colloca l'Eden). Ma egli, in controtendenza rispetto ai papi del suo tempo, si sforza sempre, con l'impegno etico che gli deriva dalla propria sincerità di credente e dalla propria ispirazione profetica [👁️👁️ DIV8], di preservare tale dottrina da quegli abusi che l'avrebbero poi resa tristemente nota (per noi moderni il pensiero corre alla vendita delle indulgenze, il cui scandalo fu tra le motivazioni della Riforma luterana).

Un doppio contrappasso

La serietà di intenti di Dante è illustrata in modo esemplare dal canto di Manfredi. Qui la pretesa di Clemente IV di influire, con una scomunica "politica", sulla dannazione del suo nemico si capovolge, per opera della «bontà infinita», nell'inattesa salvezza del principe epicureo e in una severa lezione morale per il papa; nel «paradosso sublime del pentimento che rende uno scomunicato giudice degli autori della sua scomunica» (Binni). Pur senza sovvertire il potere istituzionale della Chiesa e senza dunque togliere valore alla scomunica in sé - scomunica che rimane efficace, tant'è vero che da essa dipende il tempo che l'anima dovrà trascorrere ai piedi della montagna (vv. 136-141) - la soluzione dantesca rammenta a chi esercita la giurisdizione ecclesiastica che quest'ultima non ha mai il diritto di sostituirsi a quella divina. Che tale monito contro la presunzione di certa Chiesa venga proprio da un personaggio come Manfredi, da un uomo macchiatosi di orribili peccati ma pentito del suo orgoglio e convertito, *in articulo mortis*, alla santa mansuetudine, costituisce una forma di contrappasso non solo per Manfredi stesso, ma anche, e forse soprattutto, per i suoi persecutori. Persecutori che Dante costringe ora a ricevere una memorabile lezione circa la vera natura di Dio; sicché quei «falsi pastori senza amore e senza pietà» diventano quasi «i veri scomunicati di questo canto, gli esclusi dalla fruizione e della comprensione di una verità consolatrice perduta nel loro gretto legalismo, nel loro spirito feroce e fazioso» (Binni).

¹ Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard 1981, tr. it. *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982.

DIV 7 • Predestinazione, libero arbitrio, profezia

[Paradiso, canto XVII, vv. 1-99]

I canti XV-XVII del *Paradiso* sono occupati da uno degli incontri più importanti dell'intera *Commedia*: quello tra Dante e il suo trisavolo Cacciaguida, vissuto nel XII secolo in una Firenze assai diversa da quella conosciuta dal poeta, e morto durante la seconda crociata (in una data anteriore al 1148). Il canto XV è occupato, in buona parte, dalla rievocazione nostalgica della Firenze antica, che «si stava in pace, sobria e pudica». Nel canto successivo Cacciaguida fornisce a Dante altre informazioni sulla sua famiglia e sulla decadenza della nobiltà fiorentina. Nel canto XVII, infine, Dante apprende quale sarà il suo destino di esule. Egli si accosta all'antenato con atteggiamento di timorosa riverenza, ricordando le numerose profezie di sventura che gli sono state rivolte nel corso del viaggio. E Cacciaguida, confermando queste predizioni, annuncia anche le imprese mirabili del futuro signore di Verona, Cangrande Della Scala, che darà a Dante generosa ospitalità.

¹ **Qual venne a Climenè... ai figli scarsi:** *Con quello stato d'animo con cui (Qual) si recò da Climene, per avere notizie certe sulle maldicenze che aveva udito contro di sé, colui che rende ancora <oggi> i padri poco condiscendenti (scarsi) verso i (ai) figli...* La similitudine – che, come si vedrà dalla terzina successiva, descrive l'atteggiamento timoroso con cui Dante si rivolge al suo trisavolo Cacciaguida – richiama il mito di Fetonte, figlio di Apollo (identificato con il Sole) e di Climene. Costui, avendo sentito insinuare che Apollo non era il suo vero padre, si recò timoroso dalla madre per esserne rassicurato. Chiese poi conferma al padre che, per convincerlo del fatto che egli era realmente suo figlio, gli concesse addirittura il privilegio di guidare il suo carro infuocato attraverso il cielo; ma Fetonte, inesperto, finì per bruciare la terra e fu punito da Giove che lo precipitò nell'Eridano (fiume da identificare probabilmente con il Po). Da quest'episodio trarrebbe le sue origini la proverbiale riluttanza dei padri a soddisfare le richieste dei figli. Qui Dante-Fetonte – che si interroga sulle sue origini e sul suo destino – si trova insomma tra Beatrice-Climene e Cacciaguida-Apollo.

² **tal era io... mutato sito:** *simile a lui (tal, per l'atteggiamento di timorosa riverenza) ero io, e questa mia condizione era avvertita (tal era sentito, lett. tale ero considerato) sia da Beatrice, sia dalla santa luce (lampa, lett. fiaccola; si ricordi che delle anime del Paradiso è visibile solo la luminosità) che prima, a causa mia, aveva mutato di posizione (sito).* Nel canto XV Cacciaguida, accorgendosi dell'arrivo di Dante, gli si era fatto incontro abbandonando il luogo in

Qual venne a Climené, per accertarsi
di ciò ch'avea incontro a sé udito,
quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi¹; 3

tal era io, e tal era sentito
e da Beatrice e da la santa lampa
che pria per me avea mutato sito². 6

Per che mia donna «Manda fuor la vampa
del tuo disio», mi disse, «sì ch'ella esca
segnata bene de la interna stampa³; 9

non perché nostra conoscenza cresca
per tuo parlare, ma perché t'ausi
a dir la sete, sì che l'uom ti mesca⁴. 12

«O cara piota mia che sì t'insusi,
che, come veggion le terrene menti
non capere in triangol due ottusi, 15

così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti⁵; 18

cui si trovava (il braccio di una enorme croce luminosa, formata appunto dagli spiriti beati).

³ **Per che mia donna... interna stampa:** *Per cui (per che) la mia donna (Beatrice) disse: «Sfoga (Manda fuor) l'ardore (vampa, metafora) del tuo desiderio, in modo che esso esca con una forma adeguata al (segnata bene de la) sentimento interiore (interna stampa, metafora)».*

⁴ **non perché... l'uom ti mesca:** *«non <te lo chiedo> perché la conoscenza che noi <anime del Paradiso> abbiamo*

possa aumentare a causa delle tue parole (per tuo parlare), ma perché tu ti abitui (t'ausi) a esprimere il tuo desiderio (la sete, metafora), affinché esso venga esaudito (sì che l'uom ti mesca, lett. affinché ti si versi da bere; consueta forma imperpersonale affine a quella francese con on)». Le parole di Dante – superflue dal punto di vista pratico, perché i beati del Paradiso conoscono i suoi pensieri guardando in Dio – avranno dunque il carattere rituale di una preghiera.

⁵ **O cara piota... son presenti:** *«O cara*

mentre ch'io era a Virgilio congiunto
su per lo monte che l'anime cura
e discendendo nel mondo defunto, 21

dette mi fuor di mia vita futura
parole gravi, avvegna ch'io mi senta
ben tetragono ai colpi di ventura⁶; 24

per che la voglia mia saria contenta
d'intender qual fortuna mi s'appressa;
ché saetta prevista vien più lenta⁷». 27

Così diss'io a quella luce stessa
che pria m'avea parlato; e come volle
Beatrice, fu la mia voglia confessa⁸. 30

Né per ambage, in che la gente folle
già s'inviscava pria che fosse anciso
l'Agnel di Dio che le peccata tolle, 33

ma per chiare parole e con preciso
latin rispuose quello amor paterno,
chiuso e parvente del suo proprio riso⁹: 36

«La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno: 39

necessità però quindi non prende
se non come dal viso in che si specchia
nave che per torrente giù discende¹⁰. 42

Da indi, sì come viene ad orecchia

radice (**piota**, lett. *pianta del piede*) mia, che ti innalzi (**insusi** è un neologismo dantesco; si tratta di un verbo parasintetico, derivato dall'avverbio "suso" con l'aggiunta del prefisso "in-" e, naturalmente, delle desinenze verbali; Dante inventa spesso questo tipo di verbi, che si possono formare aggiungendo prefissi e suffissi, oltre che agli avverbi, anche ai nomi e agli aggettivi) *al punto che, così come le menti umane* (**terrene**) *vedono chiaramente che in un triangolo non ci possono essere* (**non capere**, latinismo lessicale e sintattico, in quanto l'uso dell'infinito ricalca quello delle proposizioni oggettive latine) *due <angoli> ottusi* (come insegna la geometria euclidea, la somma degli angoli di un triangolo è di 180°, e ogni angolo ottuso è maggiore di 90°), *altrettanto chiaramente* (**così**) *vedi*

gli eventi umani (**le cose contingenti**: l'aggettivo indica, nel lessico filosofico, le cose che esistono ma non sono necessarie; in sostanza *gli eventi che si verificano, ma potrebbero non verificarsi prima* (**anzi**) *che essi siano attuati* (**sieno in sé**), *poiché tu osservi* (**mirando**) *quel punto per il quale tutti i tempi sono presenti* (perifrasi per indicare l'intelletto divino)...». Le anime beate conoscono il futuro perché lo scorgono in Dio, per il quale il tempo non scorre come per noi mortali. Non esiste infatti, nell'eternità, differenza tra presente, passato e futuro.

⁶ **mentre ch'io era... colpi di ventura**: «mentre ero unito (**congiunto**) a Virgilio, su per il monte che purifica (**cura**) le anime (il Purgatorio) e mentre discendevo nel mondo dei dannati (**defunto**), mi furono dette sulla mia vita futura parole

che mi turbano (**gravi**), sebbene (**avvegna che**) io mi senta ben stabile (**tetragono**, metafora: il termine indica propriamente una figura geometrica con quattro angoli, come il cubo, caratterizzata appunto dalla solidità e stabilità) *di fronte ai colpi della fortuna* (**ventura**)».

⁷ **per che... vien più lenta**: «per cui il mio desiderio (**la voglia mia**) sarebbe soddisfatto di sapere quale sorte (**fortuna**, termine ovviamente da intendere come *vox media* [O ♀ DIV3]) mi si avvicina (**appressa**); poiché una freccia (**saetta**) prevista in anticipo arriva meno improvvisa (**più lenta**)». L'epifonema di quest'ultimo verso significa che una sventura, se conosciuta per tempo, può essere meglio sopportata. L'adagio deriva probabilmente da una traduzione latina delle favole di Esopo in uso nelle scuole medievali: «praevisa minus laedere tela solent» [«le frecce previste sono solite fare meno male»].

⁸ **Così diss'io... la mia voglia confessa**: *Così io dissi a quella stessa anima* (**luce**: Cacciaguida) *che mi aveva parlato prima; e, come aveva voluto Beatrice, il mio desiderio* (**voglia**) *fu espresso* (**confessa**).

⁹ **Né per ambage... proprio riso**: *Non attraverso espressioni oscure come quelle degli oracoli* (**ambage**, latinismo; Virgilio – *Eneide*, VI, 99 – usa questo termine per designare le parole della Sibilla Cumana), *nei quali la gente pagana* (**folle**, perché lontana dalla vera fede) *si invischiava* (metafora derivata dal lessico della caccia: il vischio era una sostanza appiccicosa usata per catturare gli uccelli) *un tempo* (**già**), *prima che fosse ucciso l'Agnello di Dio che toglie i peccati <del mondo>* (cfr. *Giovanni*, I, 29), *ma attraverso parole chiare e con preciso discorso* (**latin**, qui usato nel senso generico di *linguaggio*, e non per designare specificamente la lingua in cui parla Cacciaguida) *mi rispose quell'amore paterno* (metonimia che designa l'antenato), *nascosto* (**chiuso**) *e <al tempo stesso> visibile* (quanto al suo sentimento di gioia) *per la luce* (**riso**) *di cui si avvolgeva* (**suo proprio**). Il riso dei beati determina un incremento di intensità luminosa che rivela il loro stato d'animo, ma impedisce di riconoscerli per i loro tratti "fisici" come avveniva per le anime di Inferno e Purgatorio.

¹⁰ **La contingenza... giù discende**: «L'insieme degli eventi contingenti (**la contingenza**, cfr. nota 5), che non si

estende fuori dai limiti (**del quaderno**, metafora che letteralmente indica un volume di quattro fogli; in Dante il numero quattro simboleggia in genere la terra [G ♀ DIV14b]) *del vostro mondo materiale (de la vostra matera), è tutta presente (dipinta) alla vista (cospetto) eterna <di Dio>: tuttavia <questo insieme di eventi> non trae da qui (quindi, ossia appunto dalla vista di Dio che li conosce in anticipo) la necessità, più di quanto una nave che scende giù per un fiume impetuoso (torrente) <tragga necessariamente il suo corso> dallo sguardo (viso) in cui essa si riflette (specchia)». Lo scendere di una nave lungo un torrente è causato dallo scorrere dell'acqua e non è per nulla influenzato dallo sguardo dello spettatore che la osservi. Allo stesso modo, il fatto che Dio – per il quale, come si è detto, non vige la distinzione tra presente, passato e futuro – sia spettatore di tutti gli eventi del mondo contingente, e li conosca ancor prima che essi accadano, non implica che essi siano da lui necessariamente predeterminati e non elimina, di conseguenza, il libero arbitrio dell'uomo e la sua responsabilità.*

11 **Da indi... ti s'apparecchia:** «Da qui (**Da indi**, ossia dal «cospetto eterno» di Dio), così come viene all'orecchio una dolce armonia da un organo, mi viene alla vista (da intendere metaforicamente, come vista intellettuale) il tempo <futuro> che ti si prepara (**apparecchia**)». L'idea di dolcezza implicita nella similitudine non va naturalmente riferita al contenuto della visione del futuro, piena di eventi dolorosi per Dante, ma alla possibilità in sé di conoscere con chiarezza tutti i tempi, che inerte alla condizione della vita beata.

12 **Qual si partio... partir ti convene:** «Come Ippolito dovette andare in esilio (**si partio**, forma con epitesi) da Atene per colpa della matrigna (**noverca**, latinismo) spietata e perfida, altrettanto ingiustamente (**tal**) ti sarà necessario (**convene**) andare in esilio da Firenze». Ippolito, figlio di Teseo, fu calunniato dalla matrigna Fedra per non aver ceduto alle sue voglie; il v. 47 riprende l'ovidiano «sceleratae... novercae» (*Metamorfosi*, XV, 497). La similitudine, che accosta Dante a Ippolito, significa che anche le accuse che porteranno il poeta all'esilio sono infondate e caluniose. Assai probabile è l'identificazione della Chiesa di Roma con la «noverca»

dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s'apparecchia¹¹. 45

Qual si partio Ipolito d'Atene
per la spietata e perfida noverca,
tal di Fiorenza partir ti convene¹². 48

Questo si vuole e questo già si cerca,
e tosto verrà fatto a chi ciò pensa
là dove Cristo tutto di si merca¹³. 51

La colpa seguirà la parte offensa
in grido, come suol; ma la vendetta
fia testimonio al ver che la dispensa¹⁴. 54

Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio pria saetta¹⁵. 57

Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale¹⁶. 60

E quel che più ti graverà le spalle,
sarà la compagnia malvagia e scempia

Fedra: nel canto precedente, infatti, la Chiesa era accusata di essere stata «a Cesare noverca» (*Paradiso*, XVI, v. 59).

13 **Questo si vuole... tutto di si merca:** «Questo si desidera e questo già si trama (**cerca**), e presto <il progetto> sarà attuato (**verrà fatto**) da chi (**a chi**, complemento d'agente) lo prepara (**ciò pensa**) nel luogo in cui continuamente (**tutto di**) si fa mercato di (**si merca**) Gesù Cristo (ossia nella curia simoniaca del papa [G ♀ DIV9a])». Fu infatti Bonifacio VIII a favorire il rientro dei Neri a Firenze e l'esilio dei Bianchi. Già nel 1300 erano in atto le sue trame, che si sarebbero completate tra il 1301 e il 1302. Si tratta di una profezia *post eventum*.

14 **La colpa seguirà... al ver che la dispensa:** «L'accusa di colpevolezza, secondo la fama (**in grido**), sarà lanciata come al solito contro la parte offesa (Dante, vittima di ingiustizia, sarà cioè calunniato come solitamente avviene a chi cade in disgrazia; il concetto, derivato da Boezio, è già in *Convivio*, I, 3: «la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere impu-

tata» [G ♀ G23]); ma la vendetta <di Dio> sarà testimonianza alla Verità <di Dio> che la infliggerà (**che la dispensa**)». Cacciaguida predice che Dio renderà giustizia agli oppressi. Si è molto discusso, senza arrivare a conclusioni definitive, sul preciso significato di questi versi, che potrebbero riferirsi allo schiaffo di Anagni e alla morte di Bonifacio VIII (1303), o alla morte violenta di Corso Donati (1308).

15 **Tu lascerai... pria saetta:** «Tu lascerai ogni cosa amata (**diletta**, latinismo) più caramente, ed è questa quella freccia (**strale**) che l'arco dell'esilio scaglia (**saetta**) per prima (**pria**)». La metafora si può rendere con è questa la prima conseguenza dolorosa dell'esilio.

16 **Tu proverai... l'altrui scale:** «Tu proverai quanto ha sapore amaro (**si come sa di sale**, metafora; il «si» ha funzione rafforzativa) il pane mangiato alla mensa di altri (**altrui**, con riferimento all'umiliazione di chi deve mendicare il cibo), e quanto è umiliante (**duro**) cammino (**calle**, latino *callus*, strada o via) lo scendere e il salire per le scale di altri (per cercare protezione o ospitalità)».

con la qual tu cadrai in questa valle¹⁷; 63

che tutta ingrata, tutta matta ed empia
si farà contr'a te; ma, poco appresso,
ella, non tu, n'avrà rossa la tempia¹⁸. 66

Di sua bestialitate il suo processo
farà la prova; sì ch'a te fia bello
averti fatta parte per te stesso¹⁹. 69

Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello
sarà la cortesia del gran Lombardo
che 'n su la scala porta il santo uccello²⁰; 72

ch'in te avrà sì benigno riguardo,
che del fare e del chieder, tra voi due,
fia primo quel che tra li altri è più tardo²¹. 75

Con lui vedrai colui che 'mpresso fue,
nascendo, sì da questa stella forte,
che notabili fier l'opere sue²². 78

Non se ne son le genti ancora accorte
per la novella età, ché pur nove anni
son queste rote intorno di lui torte²³; 81

ma pria che 'l Guasco l'alto Arrigo inganni,
parran faville de la sua virtute

17 E quel che più... in questa valle: «E quello che più ti peserà (**graverà le spalle**, metafora) sarà la compagnia malvagia e dissennata (**scempia**) insieme alla quale tu cadrai in questo abisso <di dolore> (**valle**, metafora che indica l'esilio, con riferimento alla liturgica "valle di lacrime")». Allude alla coalizione di fuorusciti Bianchi e Ghibellini che Dante frequentò nei primi anni di esilio, ma che abbandonò nel 1304 a seguito della temeraria decisione di tentare un'irruzione violenta in città, conclusasi con la sanguinosa sconfitta della Lastra (cui allude la successiva terzina).

18 che tutta ingrata... la tempia: «<compagnia> che si dimostrerà (**si farà**) tutta ingrata, tutta folle e piena d'odio (**matta ed empia**) contro di te; ma, poco dopo (**appresso**), questa compagnia (**ella**), e non tu, avrà per questo comportamento (**ne**) la tempia arrossata <di sangue>».

19 Di sua bestialitate... per te stesso:

«Il suo modo di agire (**processo**) fornirà la prova della sua stoltezza (**bestialitate**); per cui (**si che**) sarà (**fia**) per te motivo d'onore (**bello**) aver fatto partito (**parte**) per conto tuo (**per te stesso**)».

20 Lo primo tuo refugio... il santo uccello: «Il tuo primo rifugio e la tua prima dimora ospitale (**ostello**) sarà <offerto dalla> liberalità (**cortesia**) del grande settentrionale (**gran Lombardo**) che <nel suo stemma> porta sulla scala la santa aquila (**santo uccello**; l'aggettivo si spiega con il fatto che l'aquila è simbolo dell'Impero, e quest'ultimo è direttamente voluto da Dio)». Questo personaggio è da identificare, con ogni probabilità, in Bartolomeo Della Scala, signore di Verona dal 1301 al 1304, il quale, avendo sposato Costanza d'Antiochia, pronipote di Federico II, inserì appunto l'aquila imperiale nel suo stemma araldico. Si ricordi che "lombardi", nel Medioevo, erano detti tutti gli abitanti dell'Italia settentrionale, com-

presi veneti e toscani. La permanenza di Dante a Verona è attestata con certezza negli anni 1312-1318, periodo in cui il signore di Verona era Cangrande; ma il v. 70 fa pensare che Dante abbia fatto un primo soggiorno a Verona poco dopo la rottura con i fuorusciti fiorentini, presumibilmente nel 1304, sotto Bartolomeo. Non se ne hanno però notizie sicure.

21 ch'in te... più tardo: «il quale avrà nei tuoi confronti una così benevola attenzione (**riguardo**) che, tra voi due, nel donare (**fare**) e nel richiedere, arriverà primo quello che, in genere (**negli altri**) è più lento». Mentre di solito l'esule è costretto a supplicare prima di ottenere un beneficio, in questo caso il benefattore concederà i suoi doni prima ancora che gli siano richiesti.

22 Con lui vedrai... l'opere sue: «Insieme a lui vedrai colui che, alla sua nascita, fu segnato (**'mpresso**) dall'influsso di questo pianeta (**questa stella**: si riferisce a Marte, nel cui cielo è ambientato il canto, che si credeva predisponesse gli uomini alle imprese militari) con tale forza, che le sue azioni saranno degne di nota». Il personaggio di cui si parla è Can Francesco Della Scala detto Cangrande, fratello minore di Bartolomeo, ancora giovanissimo nel 1300, ma di cui Cacciaguida profetizza mirabili imprese. Si ricordi che in questo cielo sono premiati gli spiriti che combatterono per la fede; l'influsso di Marte impresso in Cangrande lo caratterizza dunque come una figura attiva e, al tempo stesso, fedele a Cristo. Cangrande fu signore di Verona dal 1312 al 1329. Nel 1312 l'imperatore Arrigo VII lo nominò suo vicario, facendone il difensore in Italia delle residue speranze ghibelline. Nonostante le importanti imprese compiute, l'opera storicamente documentata di Cangrande non appare gloriosa al punto da giustificare l'enfasi profetica dei versi di Dante. Questi sembrano esprimere piuttosto una speranza futura e non si configurano dunque, stavolta, come profezia *post eventum*.

23 Non se ne son le genti... di lui torte: «I popoli (**le genti**) non si sono ancora accorti di lui (**ne**) a causa della giovane (**novella**) età, poiché solo per nove anni questi cieli (**rote**) hanno compiuto rotazioni (**son... torte**) intorno a lui». La perifrasi indica semplicemente che Cangrande, nato nel 1321, ha nove anni.

24 **Ma pria che 'l Guasco... d'affanni:** «*Ma prima che il <papa> guascone (Clemente V, al secolo Bertrand de Got, che portò la sede papale da Roma ad Avignone) inganni il grande (alto) Arrigo VII, saranno evidenti (parran) i segni (faville, metafora che letteralmente vale scintille) della sua virtù, <che si mostreranno> nel disprezzare (non curar) il denaro (l'argento) e nel resistere alle fatiche (d'affanni, retto ancora da «non curar»)*». Nel 1312 Clemente V, dopo avere attirato in Italia l'imperatore Arrigo VII, si rivolse contro di lui. Già prima di quell'anno, le virtù di Cangrande avevano destato grandi aspettative tra i contemporanei.

25 **Le sue magnificenze... le lingue mute:** «*Le sue manifestazioni di virtù (magnificenze) saranno allora (ancora) tanto (si) conosciute che <perfino> i suoi nemici non potranno tacerne (tener le lingue mute)*».

26 **A lui t'aspetta... ricchi e mendici:** «*Riponi speranza (t'aspetta) in lui e nei suoi benefici; per opera sua (per lui, complemento d'agente) cambierà <vita> (fia trasmutata) molta gente, poiché ricchi e poveri (mendici) invertiranno le loro condizioni*». A Cangrande sembrano qui attribuiti i poteri di distribuzione dei beni materiali tipici della Fortuna [♣ ♣ DIV3]; la giustizia delle sue azioni sembra inoltre destinata a ristabilire l'ordine dei meriti sovvertito dai papi simoniaci, che hanno agito «calcando i buoni e sollevando i pravi» (Inferno, XIX, v. 105 [♣ ♣ DIV9a]). Fonte di questi versi è il *Magnificat*, in cui Maria dice che Dio «deposuit potentes de sede et exaltavit humiles; esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes» [«ha rovesciato i potenti dai troni e

in non curar d'argento né d'affanni²⁴. 84

Le sue magnificenze conosciute saranno ancora, sì che ' suoi nemici non ne potran tener le lingue mute²⁵. 87

A lui t'aspetta e a' suoi benefici; per lui fia trasmutata molta gente, cambiando condizion ricchi e mendici²⁶; 90

e porterà'ne scritto ne la mente di lui, e nol dirai»; e disse cose incredibili a quei che fier presente²⁷. 93

Poi giunse: «Figlio, queste son le chiose di quel che ti fu detto; ecco le 'nsidie che dietro a pochi giri son nascose²⁸. 96

Non vo' però ch'a' tuoi vicini invidie, poscia che s'infutura la tua vita vie più là che 'l punir di lor perfidie²⁹». 99

ha esaltato gli umili; ha ricolmato di beni gli affamati, ha rimandato a mani vuote i ricchi] (Luca, I, 52-53).

27 **e porterà'ne... fier presente:** «*e porterai di lui (porterà'ne) <altre profezie> scolpite nella memoria (mente), e non le rivelerai»; e disse cose che appariranno incredibili <perfino> a coloro che saranno (fier) presenti <quando si realizzeranno>*». Quest'ultima profezia di Cacciaguida è piuttosto indeterminata, come necessariamente deve avvenire per le profezie ante eventum.

28 **Poi giunse... son nascose:** *Poi aggiunse (giunse): «O figlio, queste sono le spiegazioni (chiose) di quello che ti fu predetto (cioè delle «parole*

gravi» ascoltate durante il viaggio); ecco i pericoli (le 'nsidie) che ti attendono (son nascose) nel volgere di pochi anni (giri).

29 **Non vo però... lor perfidie:** *Non voglio (vo') per questo (però) che tu porti odio (invidie, verbo alla seconda persona singolare; la costruzione con il complemento di termine è ricalcata su quella latina di invideo) ai tuoi concittadini (vicini), poiché (poscia che) la tua vita è destinata a prolungarsi (s'infutura, altro verbo parasintetico; cfr. nota 5) molto più in là della punizione delle loro colpe. Cacciaguida sembra garantire a Dante che egli potrà vedere la giusta punizione dei suoi nemici.*

il Testo

Al centro del Paradiso

Pochi canti della *Commedia* lasciano risonanze durature quanto questo. In esso si concentrano alcuni dei motivi poetici fondamentali dell'opera: il tema autobiografico dell'esilio e quello etico-politico dell'innocenza offesa; la fiducia invincibile in un futuro di giustizia garantito da Dio, ma che dovrà concretamente attuarsi in questa vita; l'estraneità al meschino odio di fazione, che consente a Dante di prendere le distanze dagli esponenti più facinosi del suo partito, ma che non si traduce in una rinuncia alle proprie ragioni e in un indiscriminato (e sostanzialmente ingiusto) perdono per i colpevoli; e infine l'alto impegno etico della verità che il poeta si assumerà nei versi conclusivi del canto [♣ ♣ DIV8]. Nella memoria del lettore, poi, sono destinati a rimanere scolpiti alcuni versi di questo canto: come quello contenente la martellante allitterazione sul pane altrui che «sa di sale», o il dettaglio umiliante sulle «altrui scale» che l'esule è costretto a scendere e salire. La particolare importanza del

canto è confermata anche da un dato strutturale facilmente verificabile: esso si colloca infatti alla metà esatta del *Paradiso*.

Non si può certo pretendere, soprattutto di fronte a un momento di poesia così alta, di esaurire in questa trattazione tutte le implicazioni del passo. Il nostro intento è di soffermarci semplicemente su due questioni: il problema della prescienza divina - ossia la concezione secondo cui Dio conosce gli eventi del mondo prima ancora che essi accadano - in rapporto al problema del libero arbitrio; e la funzione della profezia in Dante, che qui affronteremo principalmente (ma non esclusivamente) considerando l'uso che il poeta ne fa come espediente narrativo.

Libero arbitrio e prescienza divina

Come è noto, le anime incontrate da Dante nell'aldilà possiedono la conoscenza del futuro. Questo privilegio, per i peccatori dell'*Inferno*, si associa alla dimenticanza del presente, sicché esso spesso si traduce per i dannati in una causa di ulteriore sofferenza. Nel *Paradiso*, invece, la conoscenza del futuro si spiega con la capacità concessa ai beati di leggere ogni cosa in Dio, e costituisce pertanto parte essenziale della loro felicità (cfr. nota 11).

Tale condizione, comunque, non è che un riflesso della conoscenza del futuro da parte di Dio. Quest'ultima ha implicazioni di enorme importanza. Dante tiene infatti a non confondere la prescienza divina con una predeterminazione necessaria degli eventi del mondo. Il concetto è illustrato in questo canto con una similitudine: se vediamo una nave scendere lungo un fiume impetuoso, nessuno potrà dire che il suo corso sia determinato dal nostro sguardo. Allo stesso modo, non è lo sguardo di Dio a determinare l'agire umano¹. Quest'ultimo è dunque libero, perlomeno nell'ambito della «contingenza», cioè di quel complesso di eventi, propri appunto del mondo terreno, che hanno possibilità di verificarsi o no. Tale libertà concessa all'uomo, anche se non può incidere sui destini ultimi stabiliti dalla provvidenza divina, implica la piena responsabilità morale di ciascuno di noi. La questione è affrontata teoricamente nel canto XVI del *Purgatorio*, in cui Marco Lombardo² discute la diffusa credenza secondo cui gli influssi astrali determinerebbero il carattere degli uomini e le azioni della loro vita.

Voi che vivete ogni cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate³.

Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto⁴.

Se le azioni umane fossero interamente determinate da un'istanza superiore alla volontà dei singoli, insomma, non sarebbe giusto premiare le azioni buone e punire quelle malvagie. Marco Lombardo non nega del tutto gli influssi astrali, ma ne ridimensiona l'effetto sostenendo che essi possono orientare i comportamenti umani, ma non possono mai deciderli. Gli uomini sono infatti dotati dell'intelletto, che consente loro di distinguere il bene dal male, e sono dotati del «libero voler». La volontà umana si inganna spesso correndo dietro finte immagini di bene; ma, se essa è ben nutrita, può giungere a riconoscere che il vero bene sta in Dio e può agire per raggiungerlo.

Questa visione non deterministica può conciliarsi con la prescienza divina - nella prospettiva adottata da Dante - solo se si riflette sul concetto di tempo. La nostra esperienza ci presenta un tempo che scorre linearmente e nel quale si distinguono un presente, un passato e un futuro. Ma nel *Paradiso* - Dante fa sua l'impostazione che al problema aveva dato san Tommaso - tale distinzione non ha senso: Dio è infatti «il punto / a cui tutti li tempi son presenti»; e «passato» e «futuro», nell'eternità, sono espressioni prive di senso. Si può dunque concludere che Dio, «più che determinare il futuro, lo constata nel presente» (Sermonetti) e che tale concezione consente di affer-

¹ Il concetto era già in Boezio, *De consolatione philosophiae*, V, 4: «Sicut scientia praesentium rerum nihil his, quae fiunt, ita praesentia futurorum nihil his quae ventura sunt, necessitatis importat» [«Come la conoscenza delle cose presenti non comporta in alcun modo la necessità delle cose che avvengono, così la prescienza del futuro non comporta la necessità delle cose che in futuro avverranno»].

² Si tratta di un'anima che espia il peccato di ira, un uomo di corte vissuto prima di Dante, sul quale però possediamo poche notizie [❏ ❏ DIV12].

³ **Voi che vivete... di necessitate:** Voi uomini (**Voi che vivete**) attribuite (**recate**) solo (**pur**) al cielo che sta in alto (**suso**) ogni causa, proprio (**pur**) come se <il cielo> facesse ruotare (**movesse**) insieme con sé (**seco**) secondo necessità (**di necessitate**) ogni cosa (**tutto**). Con l'espressione «cielo» si intendono in questo passo gli astri, che si riteneva influissero sui destini degli uomini; ma il discorso di Marco Lombardo, in quanto riguarda la libertà dell'agire umano e dunque la responsabilità, è pertinente anche alla questione che stiamo qui affrontando.

⁴ **Se così fosse... per male aver lutto:** Se fosse così (cioè se le azioni umane fossero determinate da una forza superiore) sarebbe (**fora**) distrutto in voi <uomini> il libero arbitrio, e non sarebbe cosa giusta avere gioia (**letizia**) in cambio del bene <compiuto> e pena (**lutto**) in cambio del male.

mare la prescienza divina senza escludere la libertà umana. Ma si può aggiungere che quest'equilibrio, nel pensiero filosofico cristiano, non si sarebbe sempre mantenuto. I teologi successivi infatti - che del resto trovavano in sant'Agostino spunti per un'interpretazione più restrittiva della libertà umana - continuarono a dibattere per secoli sull'argomento. E proprio la dottrina della predestinazione, come è noto, sarebbe risultata uno dei punti centrali della Riforma protestante.

Le profezie della *Commedia*

L'ultimo dei tre canti di Cacciaguida, abbiamo detto, rappresenta il momento in cui le diverse profezie disseminate nel poema vengono riepilogate e sintetizzate. È opportuno precisare che quando parliamo di profezia, nella *Commedia*, ci riferiamo ordinariamente a un semplice espediente narrativo. Dante infatti ambienta il suo immaginario viaggio nell'anno 1300, ma scrive l'opera, come è ovvio, alcuni anni dopo. Tutti gli eventi successivi al 1300 e anteriori alla stesura del poema - stesura, peraltro, protrattasi molto a lungo - sono dunque presentati, nella finzione poetica, come profezie. E tali sono per Dante personaggio, mentre si tratta, per Dante poeta, di fatti già vissuti. Si parla dunque, per questo genere di predizioni, di profezie *post eventum*. Riepiloghiamo qui, brevemente, le principali profezie della *Commedia* che abbiano attinenza con il tema dell'esilio di Dante.

Ciacco e i fatti del 1301-1302 (Inferno, VI, vv. 64-72)

Nel momento in cui è ambientato il viaggio di Dante, a Firenze sta per verificarsi una serie di importanti cambiamenti politici. Fin dal 1280 la parte guelfa era divisa in due schieramenti contrapposti, i Bianchi e i Neri. Delle due fazioni, la seconda era più vicina alla curia papale e disposta a favorirne gli interessi temporali. In un primo momento (maggio 1300), a seguito di alcuni fatti di sangue - a un certo Ricoverino dei Cerchi, di parte Bianca, venne tagliato il naso -, i Bianchi punirono i Neri cacciandoli dalla città. Ma successivamente (1301-1302) la situazione si capovoltò e fu la parte Bianca - quella cui aderiva Dante - ad essere costretta all'esilio. Questa svolta politica fu determinata dall'intervento di Bonifacio VIII. Il papa, in un primo momento, sembrava tenersi al di sopra degli schieramenti e inviò un suo emissario, Carlo di Valois, con la funzione di "paciario". Ma nel 1301 Bonifacio mise in pratica il suo progetto di spalleggiamento dei Neri. Proprio mentre un'ambasceria dei Bianchi - di cui faceva parte lo stesso Dante - si trovava a Roma per difendere le proprie ragioni davanti al pontefice, Carlo di Valois favorì il rientro armato dei Neri. Ne seguirono vendette e proscrizioni. Dante fu condannato in contumacia: gli venne inflitto l'esilio e gli venne minacciata, in caso di rientro, la morte sul rogo.

Diversi accenni a queste vicende sono contenuti nel VI canto dell'*Inferno*. Qui un goloso, Ciacco, allude a una serie di fatti che Dante poeta ha già vissuto, ma che per Dante personaggio devono ancora verificarsi. Dopo aver ricordato la «lunga tencione» che da anni divideva Bianchi e Neri, egli dice infatti le due parti «verranno al sangue» (è un accenno agli incidenti del 1300) e che i Bianchi («parte selvaggia») cacceranno gli altri «con molta offensione» (vv. 64-66). Ciacco predice poi che la parte Bianca cadrà presto (1301), e che l'altra riuscirà a prevalere con l'aiuto di un personaggio che, al momento, sembra tenersi in equilibrio tra i due schieramenti («con la forza di tal che testé piaggia», v. 69: chiara l'allusione a Bonifacio VIII). Annuncia infine che quest'assetto si manterrà a lungo: la parte Nera rimarrà al potere «lungo tempo» e schiaccerà l'altra «sotto gravi pesi» (vv. 70-71).

Farinata degli Uberti (Inferno, X, vv. 49-81)

Nel X canto dell'*Inferno* Dante narra l'incontro con Farinata degli Uberti, capo di parte ghibellina vissuto alcuni decenni prima di lui, e fieramente avversato dagli antenati di Dante. Il poeta gli rinfaccia, in un duro scambio polemico, il fatto che il partito ghibellino - definitivamente espulso da Firenze nel 1267 - non ha imparato l'«arte» di rientrare in patria dall'esilio (v. 51). E Farinata gli risponde con una profezia: prima di cinquanta mesi (e cioè entro il 1304) Dante imparerà anche lui quant'è difficile questo rientro («quanto quell'arte pesa», v. 91). Farinata allude ai tentativi dei fuorusciti fiorentini di tornare in città, conclusisi con la sanguinosa disfatta della Lastra proprio nel giugno 1304.

Brunetto Latini (Inferno, XV, vv. 61-72)

Nel canto XV dell'*Inferno*, tra i sodomiti, Dante incontra il suo maestro Brunetto Latini. Questi gli predice l'ingratitude dei fiorentini, che diverranno nemici di Dante a causa del suo «ben far» (v. 64). Ma aggiunge anche che Dante otterrà in futuro un «onore» (v. 70) che non potrà mai essere intaccato dalla depravazione di costoro.

Vanni Fucci (Inferno, XXIV, vv. 140-151)

Nel canto XXIV dell'*Inferno*, tra i ladri, Dante incontra il pistoiese Vanni Fucci. Questi anticipa, nella consueta forma della profezia *post eventum*, i fatti degli anni 1301-1306. Dapprima i Neri - con l'aiuto dei Bianchi fiorentini ancora al potere - saranno cacciati da Pistoia; in seguito i Bianchi saranno cacciati da Firenze; infine si scatenerà una terribile lotta (la guerra della Taglia Guelfa, 1302-1306) tra la Pistoia bianca e la Firenze nera, che si concluderà con la caduta definitiva dei Bianchi. «E detto l'ho - conclude impietosamente il ladro - perché doler ti debbia!» (v. 151).

Currado Malaspina (Purgatorio, VIII, vv. 121-139)

Nell'VIII canto del *Purgatorio* Dante, in una valletta nella quale si ferma a trascorrere la notte, incontra Currado

Malaspina, esponente di una famiglia della Lunigiana famosa per le sue tradizioni di cortesia e liberalità. Currado gli predice che la buona opinione che Dante ha della sua famiglia - finora semplicemente affidata al sentito dire - gli sarà confermata, prima che passino sette anni, con argomenti ben più solidi che le parole degli altri («con maggior chiovi che d'altrui sermone», v. 138). Si tratta di un'allusione a un soggiorno in Lunigiana cui l'esule Dante sarà costretto nel 1306.

Oderisi da Gubbio e Provenzan Salvani (*Purgatorio*, XI, vv. 133-142)

Il miniatore Oderisi da Gubbio, incontrato tra i superbi (*Purgatorio*, canto XI) racconta a Dante la storia di un grande signore senese, Provenzan Salvani, costretto a espiare già in vita il suo orgoglio umiliandosi e mettendosi a mendicare. Oderisi parla in modo oscuro; ma passerà poco tempo, e i fiorentini faranno sì che anche Dante possa comprendere sulla sua pelle - e possa spiegare agli altri - cosa significhi una simile umiliazione («ma poco tempo andrà, che' tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo», vv. 140-141).

Bonagiunta e Gentucca

Nel canto XXIV del *Purgatorio*, in cui incontra il poeta lucchese Bonagiunta Orbicciani, Dante - senza ben comprendere il senso delle sue parole - gli sente mormorare il nome di una donna («non so che "Gentucca"», v. 37). Si tratterebbe di una donna lucchese che ha offerto ospitalità al poeta nel corso del suo esilio.

Virgilio, Beatrice e Cacciaguida

Dante-personaggio sa già, fin dalle prime tappe del suo viaggio, che il senso di tutte queste profezie dovrà essergli rivelato in Paradiso. Quando aveva appena ascoltato le parole di Farinata (*Inferno*, X, 127-132) egli non aveva nascosto il suo turbamento. E allora Virgilio, alzando il dito, lo aveva ammonito a tenere a mente quella profezia, destinata a rivelare il suo significato solo quando egli sarebbe stato al cospetto di Beatrice («quando sarai dinanzi al dolce raggio / di quella il cui bell'occhio tutto vede / da lei saprai di tua vita il viaggio», vv. 130-132). Come apprendiamo dall'episodio di Cacciaguida, in effetti non è Beatrice in persona a chiarire a Dante quale sarà il suo «viaggio». È proprio lei però a delegare questa funzione al trisavolo di Dante, cosa che lo stesso poeta sottolinea ai vv. 29-30: «e come volle / Beatrice, fu la mia voglia confessa». Il canto XVII del *Paradiso*, dunque, costituisce il punto di arrivo di un meccanismo narrativo preparato fin dall'inizio del poema e costruito su un uso sapiente della profezia *post eventum*. E tuttavia, la funzione della profezia in questo canto non si esaurisce in questo.

il Problema

DIV7

L'altra forma della profezia

Proprio nel canto in cui convergono tutte le profezie retroattive della *Commedia*, ci troviamo di fronte a un nuovo aspetto del problema. Possiamo rendercene conto riflettendo sulla figura di Cangrande e sulle imprese future che gli sono attribuite, e che solo in parte sono riscontrabili con eventi storici avvenuti prima della stesura del poema. È vero che Dante fa più volte riferimento, parlando al futuro, a fatti storici già avvenuti (il suo esilio, la sconfitta della Lastra, l'ospitalità degli Scaligeri, l'inganno ordito da papa Clemente V contro Arrigo VII, le prime «scintille» della virtù di Cangrande). Ma è altrettanto vero che, delineando la figura di questo giovane signore, egli afferma di aver avuto notizia di mirabili imprese future che, per il momento, è necessario tacere (vv.91-93). Si tratta, stavolta, di imprese future non solo per il pellegrino che finge di aver viaggiato nel 1300, ma anche per il poeta che, parecchi anni dopo, sta scrivendo questi versi.

A questo punto dell'opera, insomma, la profezia *post eventum* si salda con la profezia *ante eventum*. Una profezia rivolta davvero al futuro e, proprio per questo, naturalmente più oscura e indeterminata. Non deve sorprendere il fatto che Dante usi il modulo della profezia anche oltre le certezze assicurategli dalla finzione narrativa. Va intanto considerato che, nella sua risentita coscienza morale, il tema del proprio esilio non ha mai avuto natura puramente individuale ma è stato presentato, fin dall'inizio, come profonda offesa della giustizia⁵; ciò attribuisce di per sé alla sua figura una dimensione che travalica quella puramente autobiografica. D'altra parte gli accenti profetici (da intendere stavolta in senso proprio) non sono infrequenti nella *Commedia*; per rendersene conto, basterà riflettere sui toni utilizzati nell'opera per trattare il tema della degenerazione della Chiesa [☞ ☞ DIV9a, ☞ DIV9b], tema peraltro storicamente connesso assai da vicino con la disgrazia personale del poeta. L'impronta profetica, infine, è presente nel poema fin dal primo canto: l'annuncio della venuta del Velto, il misterioso riformatore destinato a scacciare la lupa [☞ ☞ DIV1a], costituisce appunto a tutti gli effetti una profezia *ante eventum*.

Alcuni commentatori, anzi, hanno visto in Cangrande proprio il Velto. In effetti sulla figura del signore scaligero, che peraltro Arrigo VII avrebbe nominato suo vicario imperiale, possono ben concentrarsi le stesse aspettati-

⁵ Oltre che alla *Commedia*, si può fare riferimento in tal senso alla canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* [☞ ☞ G20] e in parte anche al *Convivio* [☞ ☞ G23].

ve di riforma morale e politica che Dante riferiva nel primo canto all'avvento dell'allegorico cane da caccia. Di più: il «non curar d'argento» di questo canto (v. 84) può richiamare il «non ciberà terra né peltro» di *Inferno*, I, 103. Ma non è possibile, proprio per la forma indeterminata di questa profezia (nonché per l'evidente distanza tra la redazione di questo canto e quella, assai più antica, del I canto dell'*Inferno*), dimostrare con certezza una simile identificazione.

Tuttavia l'esaltazione di Cangrande, che è del tutto eccezionale per la poesia dantesca, non può certo essere spiegata attribuendo al poeta un atteggiamento bassamente cortigiano. Ciò che si può affermare, al contrario, è che intorno alla figura di Cangrande si concentra la sostanza realmente profetica del poema dantesco. Non sembra certo casuale il fatto che le sue future imprese siano annunciate con le parole che, nel *Magnificat*, Maria usa per parlare del Signore (cfr. nota 26). Tale sostanza profetica consiste nella convinzione che debba esserci, già su questa terra, un futuro di restaurazione della giustizia violata; e nella parallela certezza, vissuta da Dante come un doloroso privilegio, di essere chiamato, in quanto poeta ispirato da Dio, ad annunciare questo futuro e ad aprirgli la strada tra gli uomini con l'arma profetica della parola [🔗 ♀ DIV8].

DIV 8 • Un poema ispirato da Dio

Se per noi moderni è scontato considerare la poesia di Dante come finzione, perlomeno nel suo significato letterale, per il Medioevo il rapporto tra poesia e verità si configura in maniera meno semplice. Analizziamo in questo approfondimento alcuni brani della *Commedia* da cui emerge la convinzione che dietro la poesia sia presente un'ispirazione divina di natura profetica.

[*Inferno*, canto II, vv. 37-142]

Dopo lo smarrimento nella selva oscura e l'incontro con Virgilio narrati nel canto I [ **DIV1a**], Dante si è detto pronto a iniziare il viaggio attraverso l'oltretomba. Ma, sul fare della sera, il pellegrino è assalito dai dubbi. Perché un privilegio concesso in passato solo a Enea e a san Paolo dovrebbe ora toccare a lui? Avventurarsi in un viaggio del genere non è forse un'azione temeraria [ **DIV2a**]? Ai dubbi di Dante Virgilio risponde illustrando i motivi che lo hanno indotto a muoversi in suo soccorso. È stata la Madonna a impietosirsi della sua condizione di peccatore ed a chiedere – mediante santa Lucia – l'intervento di Beatrice. Quest'ultima non ha esitato a lasciare il suo seggio celeste per scendere all'*Inferno*, o più precisamente al Limbo, luogo in cui si trovano i grandi spiriti dell'antichità pagana. In forza dell'aiuto di queste «tre donne benedette» – argomenta ora Virgilio – Dante può intraprendere il suo viaggio senza timore. Indugiare ulteriormente sarebbe anzi segno di «viltà», ossia di una colpevole sottovalutazione delle proprie forze e dell'alto compito che la provvidenza ha voluto assegnare al poeta.

E qual è quei che disvuol ciò che volle
e per novi pensier cangia proposta,
sì che dal cominciar tutto si tolle, 39

tal mi fec'io 'n quella oscura costa,
perché, pensando, consumai la 'mpresa
che fu nel cominciar cotanto tosta¹. 42

«S'i' ho ben la parola tua intesa»,
rispuose del magnanimo quell'ombra,
«l'anima tua è da viltade offesa; 45

la qual molte fiate l'omo ingombra
sì che d'onrata impresa lo rivolve,
come falso veder bestia quand'ombra². 48

Da questa tema a ciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve³. 51

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi⁴. 54

¹ **E qual è quei... cotanto tosta:** E come che voleva, e a causa di nuovi pensieri colui che smette di volere (**disvuol**) ciò cambia intenzione (**proposta**), in modo

tale che abbandona completamente (tutto si tolle) ciò che aveva intrapreso (dal cominciar), tale divenni (mi fec') io in quell'oscuro pendio (costa) per cui, nella mia mente (pensando) posi termine alla (consumai la) impresa che era stata all'inizio (nel cominciar) tanto rapida (tosta). «Come se dicesse: immaginai tutto il corso dell'impresa, previdi tutti gli ostacoli che in essa avrei incontrato e solo col rendermi conto della follia della decisione e dell'azione intrapresa con tanto frettolosa baldanza, distrussi in me stesso ogni possibilità di proseguire in essa» (Sapegno).

² **S'io ho ben... quand'ombra:** «Se io ho inteso bene il tuo discorso», rispose quello spirito (**ombra**) del magnanimo (Virgilio; l'aggettivo indica la grandezza d'animo, ed è attributo dei grandi uomini dell'antichità, indicati come «spiriti magni»; cfr. *Inferno*, IV, 119), la tua anima è indebolita (**offesa**) dalla pusillanimità (**viltade**, da intendere, in opposizione a «magnanimità», come scarsa coscienza di sé e delle proprie forze); la quale molte volte (**fiate**) ostacola (**ingombra**) l'uomo, in modo che lo distoglie (**rivolve**) da una impresa onorevole (**onrata**, forma sincopata di «onrata»), come una falsa immagine (**falso veder**) <blocca> una bestia quando si adombra (**ombra**: il verbo, che forma rima equivoca con il sostantivo del v. 44, indica la reazione paurosa di alcuni animali, come i cavalli, che si fermano di fronte a un'ombra o a un'immagine che li spaventa)».

³ **Da questa tema... mi dolve:** «Affinché tu ti liberi (**solve**) da questa paura (**tema**), ti dirò perché sono venuto e quello che mi è stato detto (**'ntesi**), nel primo momento (**punto**) in cui (**che**) ho provato dolore per te (**di te mi dolve**)».

⁴ **Io era tra color... la richiesi:** «Io ero tra coloro che non sono né beati né dannati (**che son sospesi**: riferimento agli spiriti del Limbo, esclusi dalla visione di Dio perché non furono cristiani, ma non sottoposti ad alcuna punizione perché

non peccarono) e mi chiamò una donna beata e bella (Beatrice), tanto che le chiesi di ordinarmi <ciò che voleva>».

5 Lucevan li occhi suoi... in una favella: «I suoi occhi splendevano più delle stelle (stella: l'uso della forma al singolare è una sineddoche), e comincio a dirti, in modo soave e semplice (piana, aggettivo concordato con il soggetto, ma usato in realtà con funzione avverbiale), con voce angelica, nel suo modo di parlare (favella)». Da questo momento, nel discorso diretto di Virgilio si inserisce il discorso diretto di Beatrice e l'episodio – come testimonia anche l'uso dell'aggettivo «angelica» – assume tratti tipicamente stilnovistici.

6 O anima cortese... per paura: «O nobile (cortese) anima mantovana (perifrasi per designare Virgilio, nato nei pressi di Mantova), di cui ancora nel mondo la fama dura, e durerà a lungo (lontana) quanto <durerà> il mondo, l'amico mio, e non occasionale (de la ventura, lett. della fortuna, del caso), nel pendio deserto (diserta piaggia) è talmente ostacolato (impedito sì) nel suo cammino, che si è girato indietro (volt'è) per paura». Evidente il riferimento al primo canto [G @ DIV1a] in cui Dante, di fronte alle tre fiere, fu «per ritornar più volte volto» (*Inferno*, I, 36).

7 e temo che... nel cielo udito: «e ho paura che (temo che non, costruzione ricalcata su quella dei *verba timendi* latini) sia già talmente smarrito, che io mi sia mossa (levata) <troppo> tardi per soccorrerlo, per ciò che ho udito di lui nel cielo»; Beatrice, come si vedrà dai vv. 103-108, ha «udito» della condizione di Dante dalle parole di santa Lucia.

8 Or movi... consolata: «Ora vai (movi) e, con la tua parola elegante (ornata) e con ciò che è utile (ha mestieri) alla sua salvezza (al suo campare), aiutato in modo (sì) che io ne sia consolata».

9 I' son Beatrice... parlare: «Io che ti spingo ad andare sono Beatrice; vengo dal (del) luogo al quale desidero (disio) ritornare (perifrasi per indicare il Paradiso); mi ha spinto a venire qui l'amore, che mi induce a parlare».

10 Quando sarò... comincia' io: «Quando mi troverò davanti al mio Signore (Dio), ti loderò (di te mi loderò) spesso (sovente) presso di (a) lui». «Allora tacque, e poi cominciai a parlare io». Dopo aver riferito a Dante le paro-

Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella⁵: 57

“O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana, 60

l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che vòlt'è per paura⁶; 63

e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'ì' ho di lui nel cielo udito⁷. 66

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò ch'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'ì' ne sia consolata⁸. 69

I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare⁹. 72

Quando sarò dinanzi al signor mio,
di te mi loderò sovente a lui”.
Tacette allora, e poi comincia' io¹⁰: 75

“O donna di virtù sola per cui
l'umana spezie eccede ogni contento
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui, 78

tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento¹¹. 81

Ma dimmi la cagion che non ti guardi

le di Beatrice, Virgilio riporta da qui in poi la propria risposta.

11 O donna di virtù... il tuo talento: «O signora (donna, nel significato del latino *domina*) della virtù grazie alla quale soltanto (sola per cui) il genere umano (l'umana spezie) supera (eccede) tutto ciò che è contenuto (ogni contento) dal cielo che ha le sue rotazioni (cerchi) più piccole (minor: si riferisce al cielo della Luna, che contiene tutto il mondo materiale, e a partire dal quale comincia il Paradiso), il tuo comandamento mi è talmente gradito (m'aggrada) che l'obbe-

dire ad esso, se anche l'avessi già fatto (se già fosse) mi apparirebbe troppo lento (m'è tardi; la frase sottolinea iperbolicamente la sollecitudine di Virgilio, impaziente di obbedire a Beatrice); non ti è più necessario nient'altro che (più non t'è uo' ch'); «uo'» è troncamento di «uopo»; la forma deriva dal latino *opus est* manifestarmi (aprirmi) la tua volontà (talento)». Difficile stabilire con certezza in cosa vada identificata in questo contesto la «virtù» di cui Beatrice è *domina*. L'espressione è comunque già nella *Vita nuova*, dove Beatrice è detta

de lo scender qua giuso in questo centro
de l'ampio loco ove tornar tu ardi¹²". 84

“Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,
dirotti brevemente”, mi rispuose,
“perch’io non temo di venir qua entro¹³”. 87

Temer si dee di sole quelle cose
c’hanno potenza di fare altrui male;
de l’altre no, ché non sono paurose¹⁴. 90

I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d’esto ’ncendio non m’assale¹⁵. 93

Donna è gentil nel ciel che si compianghe
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange¹⁶. 96

Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: – Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando¹⁷ – 99

Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov’io era,
che mi sedea con l’antica Rachele¹⁸. 102

Disse: – Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t’amò tanto,
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che ’l combatte
su la fiumana ove ’l mar non ha vanto¹⁹? – 108

Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,
com’io, dopo cotai parole fatte, 111

«regina de le virtùdi» (X, 2).

12 **Ma dimmi la cagion... tu ardi:** “Ma dimmi il motivo per cui tu non hai timore (**non ti guardi**) di scendere qui sotto, in questo centro <della terra> (l’Inferno), dal luogo infinito (**ampio**) dove desideri ardentemente (**ardi**) ritornare (ancora una perifrasi per indicare il Paradiso)”. Da questo momento, e fino al v. 114, Virgilio riporterà le parole di Beatrice; da notare che, all’interno del discorso di Beatrice, saranno a loro volta contenute

le parole precedentemente rivolte da santa Lucia (vv. 103-108) e quelle dette, ancor prima, dalla Madonna a Lucia (vv. 98-99).

13 **Da che tu vuo’... qua entro:** “Poiché tu vuoi conoscere <la cosa> tanto a fondo (**cotanto a dentro**), ti dirò brevemente”, mi rispose, “perché non ho paura di venire qua dentro (ossia all’Inferno)”.

14 **Temer si dee... non sono paurose:** “Si deve avere timore soltanto di quelle

cose che hanno la capacità (**potenza**, termine tecnico della filosofia aristotelica) di fare a noi (**altrui**) del male; delle altre no, perché non sono tali da far paura (**ché non sono paurose**)”.

15 **I’ son fatta... non m’assale:** “Io sono stata fatta da Dio, per sua grazia (**sua mercé**), tale che la vostra miseria non mi tocca (**tange**) né la fiamma di codesto inferno mi intacca (**non m’assale**; l’avverbio di negazione «non» è pleonastico)”.

16 **Donna è gentil... là sù frange:** “Nel cielo c’è una donna d’animo nobile (**gentil**) che prova compassione (**si compianghe**) per questa impossibilità di procedere (**’mpedimento**, riferito alla condizione di Dante nella selva oscura) a causa del quale io ti do l’incarico di andare (**ond’io ti mando**), sicché addolcisce (**frange**) in cielo (**là sù**) il severo (**duro**) giudizio <di Dio>”. Dante personaggio, per i suoi peccati, meriterebbe la dannazione, ma la Madonna viene in suo aiuto.

17 **Questa chiese Lucia... lo raccomando:** “Questa (la Madonna) chiamò (**chiese**) Lucia con la sua autorità (**in suo dimando**) e disse: – Ora il tuo devoto (**fedele**, ossia Dante) ha bisogno di te, e io lo raccomando a te –”. La devozione di Dante per la martire siracusana Lucia era forse dovuta a una malattia agli occhi di cui si parla nel *Convivio* (infatti Lucia è venerata come protettrice della vista).

18 **Lucia, nimica... con l’antica Rachele:** “Lucia, nemica di ogni crudeltà (**crudele** è forma neutra sostantivata dell’aggettivo) si mosse e venne al luogo dove mi trovavo io, che sedeva con l’antica Rachele”. Rachele, moglie di Giacobbe, rappresentava per i medievali la vita contemplativa.

19 **Disse: – Beatrice... non ha vanto:** “<Lucia> disse: – O Beatrice, <creatura> lodando la quale si loda veramente Dio (**loda di Dio vera** [**☞** **G13b**]), perché non soccorri colui che ti amò tanto che, a causa tua, si distinse dal volgo (**volgare schiera**)? Non senti tu forse l’angoscia (**pieta**) del suo pianto? Non vedi tu forse la morte (ossia la dannazione dell’anima) che cerca di vincerlo (**’l combatte**), sul fiume sul quale il mare non prevale (**non ha vanto**)?”. La metafora della fiumana e del mare – che certamente allude alla condizione disperata di Dante personaggio – ha dato luogo a una questione interpretativa che non può essere analizzata in questo approfondimento. Si conclude con queste

parole il discorso di Lucia a Beatrice; nei versi che seguono, Beatrice continuerà a rivolgersi a Virgilio.

20 **Al mondo non fur mai... l'hanno:**

«Al mondo non vi furono mai persone veloci (**ratte**) a fare una cosa utile a sé (**lor pro**) o a sfuggire a un pericolo (**lor danno**) quanto io, una volta pronunciate <da Lucia> queste parole (**dopo cotai parole fatte**) discesi quà giù (all'Inferno) dal mio seggio in Paradiso (**beato scanno**), fidandomi della tua dignitosa eloquenza (**parlare onesto**) che onora te e coloro che l'hanno udita».

Si conclude qui il discorso di Beatrice e riprende la narrazione dei fatti da parte di Virgilio.

21 **Poscia che m'ebbe... più presto:**

«Dopo che mi ebbe detto (**ragionato**) questo, rivolse <verso di me> gli occhi lucenti e lacrimanti (**lacrimando**, gerundio con funzione di participio presente), per cui (**per che**) mi rese <ancora> più pronto (**presto**) nel (**del**) venire».

22 **E venni a te... ti tolse:** «E venni da te, così come ella volle (**volse**, forma toscana, in rima equivoca con il v. 116); ti allontanai (**levai**) dal cospetto di (**dinanzi a**) quella fiera (la lupa) che ti impedì (**tolse**) la rapida salita (**corto andar**) del bel monte (il colle di cui si parla nel I canto dell'Inferno)».

23 **Dunque che è... ti promette:** «Dunque che succede? Perché, perché esiti (**restai**)? Perché accogli (**allette**) nel cuore tanta pusillanimità (**viltà**)? Perché non hai coraggio (**ardire**) e sicurezza (**franchezza**), dato che tali tre donne benedette hanno cura di te nel Paradiso (**ne la corte del cielo**) e le mie parole (riferimento a Inferno, I, vv. 112-129 [**☞** **DIV1a**]) ti promettono tanto bene?». Si conclude con questi incalzanti interrogativi il lungo discorso di Virgilio.

24 **Quali fioretti... come persona franca:** Come i fiori, resi avvizziti (**chinati**) e costretti a chiudersi dal gelo della notte, quando il sole li illumina (**'mbianca**) si alzano (**drizzan**) tutti aperti nel loro stelo, tale divenni io quanto alla mia forza di volontà (**virtude**) <fino ad allora> debole (**stanca**), e tanto buon coraggio (**ardire**) mi giunse al cuore che cominciai, come una persona sicura (**franca**; cfr. v. 123).

25 **Oh pietosa... porse:** «Oh caritatevole (**pietosa**) colei che mi soccorse! E nobile d'animo (**cortese**) tu che obbedisti subito (**tosto**) alle parole ispirate alla

venni qua giù del mio beato scanno, fidandomi del tuo parlare onesto, ch'onora te e quei ch'udito l'hanno²⁰». 114

Poscia che m'ebbe ragionato questo, li occhi lucenti lagrimando volse, per che mi fece del venir più presto²¹. 117

E venni a te così com'ella volse: d'inanzi a quella fiera ti levai che del bel monte il corto andar ti tolse²². 120

Dunque che è? perché, perché restai, perché tanta viltà nel core allette, perché ardire e franchezza non hai, 123

poscia che tai tre donne benedette curan di te ne la corte del cielo, e 'l mio parlar tanto ben ti promette?²³. 126

Quali fioretti dal notturno gelo chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca, si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129

tal mi fec'io di mia virtude stanca, e tanto buono ardire al cor mi corse, ch'i' cominciai come persona franca²⁴: 132

«Oh pietosa colei che mi soccorse! e te cortese ch'ubidisti tosto a le vere parole che ti porse²⁵! 135

Tu m'hai con disiderio il cor disposto sì al venir con le parole tue, ch'i' son tornato nel primo proposto²⁶. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambidue: tu duca, tu signore e tu maestro». Così li dissi; e poi che mosso fue, 141

intrai per lo cammino alto e silvestro²⁷.

verità che lei ti rivolse (**porse**)!».

26 **Tu m'hai con disiderio... primo proposto:** «Tu, con le tue parole, mi hai disposto talmente il cuore al desiderio di questo viaggio (**del venire**) che io sono tornato nel proposito iniziale (**primo proposto**)». I dubbi di Dante sono stati definitivamente dissolti.

27 **Or va... alto e silvestro:** «Ora vai avanti, perché una volontà comune (**un sol volere**) c'è in entrambi; tu sarai guida (**duca**), tu signore e tu maestro». Così gli dissi, e dopo che si fu avviato (**mosso fue**; l'ausiliare presenta epitesi) entrai per il cammino arduo (**alto**) e selvaggio (**silvestro**).

[Paradiso, canto XVII, vv. 100-142]

Quella che segue è la conclusione del canto XVII, di cui abbiamo riportato la prima parte nel precedente approfondimento [❏ ❏ DIV7].

Cacciaguیدا, rispondendo ai dubbi di Dante circa l'opportunità di scrivere tutto ciò che ha appreso nel corso del suo viaggio, lo invita a non nascondere nulla di quanto gli è stato mostrato. La sua «visione» dovrà essere a tutti «manifesta» perché la verità, anche se può essere sgradita, si impone come un dovere morale. Del resto, non a caso a Dante è stata offerta questa visione, e non a caso il cielo ha voluto che gli fossero mostrati solo personaggi noti: tutto risponde a un disegno provvidenziale, in cui l'opera poetica di Dante dovrà servire a correggere i peccati dell'umanità travolta. Il compito che Cacciaguیدا impone a Dante è dunque un altro indizio dell'ispirazione divina della sua opera.

Poi che, tacendo, si mostrò spedita
l'anima santa di metter la trama
in quella tela ch'io le porsi ordita, 102

io cominciai, come colui che brama,
dubitando, consiglio da persona
che vede e vuol dirittamente e ama²⁸: 105

«Ben veggio, padre mio, sì come sprona
lo tempo verso me, per colpo darmi
tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona; 108

per che di provedenza è buon ch'io m'armi,
sì che, se loco m'è tolto più caro,
io non perdessi li altri per miei carmi²⁹. 111

Giù per lo mondo senza fine amaro,
e per lo monte del cui bel cacume
li occhi de la mia donna mi levaro, 114

e poscia per lo ciel, di lume in lume,
ho io appreso quel che s'io ridico,
a molti fia sapor di forte agrume³⁰; 117

e s'io al vero son timido amico,
temo di perder viver tra coloro
che questo tempo chiameranno antico³¹». 120

La luce in che rideva il mio tesoro
ch'io trovai lì, si fé prima corusca,
quale a raggio di sole specchio d'oro³²; 123

indi rispuose: «Coscienza fusca
o de la propria o de l'altrui vergogna

28 **Poi che, tacendo... e ama:** Dopo preoccupazione (**spedita**, latinismo da *che, tacendo, l'anima santa <di expeditus che significa libero, sciolto) di Cacciaguیدا> si mostrò libera dalla mettere la trama in quella tela di cui io*

*gli avevo porto l'ordito (cioè di completare le mie conoscenze sul futuro, così come un tessuto viene completato sovrapponendo la trama all'ordito), io cominciai <a parlare> come chi, avendo timore (**dubitando**) desidera (**brama**) un consiglio da una persona che ha conoscenza e volontà e amore improntati alla rettitudine (**dirittamente**): l'avverbio si riferisce ai verbi «vede», «vuol» e «ama»).*

29 **Ben veggio... per miei carmi:** «Io vedo bene, o mio antenato (**padre**), come il tempo corre in modo ostile (**sprona**, lett. *corre a cavallo*) contro di me, per infliggermi un colpo tale, che è più terribile (**grave**) per chi meno sa resistere (**più s'abbandona**); per cui è bene (**buon**) che io mi armi di prudenza (**providenza**), in modo che, se mi verrà tolto il luogo più caro (Firenze), io non perda anche altri luoghi a causa dei miei versi (**carmi**)». Dante teme che la sua poesia ispirata alla verità possa alienargli il favore di persone che potrebbero ospitarlo.

30 **Giù per lo mondo... forte agrume:** «Giù nel mondo amaro senza fine (l'Inferno) e attraverso il monte (del Purgatorio) dalla cui bella cima (**cacume**, latinismo) mi sollevarono gli occhi della mia donna, e poi attraverso il cielo, di pianeta in pianeta (**di lume in lume**), io ho appreso ciò che, se io lo ripeto, avrà per molti un sapore molto aspro (**di forte agrume**)». Nel medioevo si indicavano con «agrume» gli ortaggi di sapore forte e acuto, come ad esempio l'aglio o la cipolla.

31 **e s'io al vero... chiameranno antico:** «e <d'altra parte> se io dimostro di amare poco la verità (**al vero son timido amico**), temo di perdere la fama (**viver**, infinito sostantivato, nel senso di sopravvivenza nel ricordo) tra coloro che chiameranno il mio (**questo**) tempo «antico»» (perifrasi per designare i posteri).

32 **La luce... specchio d'oro:** La luce di cui risplendeva (**rideva**) il mio bene prezioso (**tesoro**; nei canti XV-XVII Cacciaguیدا è più volte designato come «gemma» o «topazio») che io avevo trovato in quel cielo (**li**) divenne dapprima lampeggiante (**corusca**) come uno specchio dorato esposto a un raggio di sole. Allegoricamente, il «raggio di sole» può indicare l'amore di Dio e lo «specchio d'oro» l'amore del beato in cui esso si riflette.

33 **indi rispuose... parola brusca:** *quindi rispose: «Una coscienza sporca (**fusca**), per vergogna delle azioni proprie o di quelle di persone vicine (**altrui**), certamente (**pur**) considererò (**sentirà**) la tua parola troppo aspra (**brusca**, complemento predicativo dell'oggetto)».*

34 **Ma nondimen... dov'è la rogn:** *«Ma nonostante ciò, tolta di mezzo ogni finzione (**menzogna**), rendi evidente (**fa manifesta**) tutta la tua visione; e lascia pure che chi ha la rogn si gratti (metafora che si può rendere come lascia che chi ha la coscienza sporca si dispiaccia pure della tua opera)». Il verso costituisce un'imprevista, e perciò ancor più efficace, escursione verso il registro comico. Questi abbandoni temporanei della solennità di tono propria della cantica non sono rari nel *Paradiso*; si veda, ad esempio, l'invettiva di san Pietro contro la Chiesa corrotta [♣ ♪ DIV9b].*

3 **Ché se la voce... quando sarà digesta:** *«Poiché, se la tua parola (**voce**) al primo assaggio (**gusto**) sarà sgradita (**molesta**), poi, quando sarà ben digerita (**digesta**) lascerà un nutrimento vitale». La metafora significa che la verità, anche se scomoda, va sempre detta perché da essa non può nascere che il bene.*

36 **Questo tuo grido... poco argomento:** *«Questa tua coraggiosa poesia (**grido**) farà come il vento, che percuore più intensamente le cime più alte <degli alberi> (metaforicamente identificate con gli uomini più potenti), e ciò (ossia il coraggio di parlare in faccia ai potenti) è un motivo (**argomento**) non piccolo di onore». La designazione della poesia come «grido» sembra richiamare l'espressione «vox clamantis in deserto» [«voce di colui che grida nel deserto»] con cui gli evangelisti si riferiscono a san Giovanni Battista (*Matteo*, III, 3; *Marco*, I, 3; *Luca*, III, 4; *Giovanni*, I, 23).*

37 **Però ti son mostrate... che non paia:** *«Ti sono state mostrate in questi cieli (**rote**), nel monte (il Purgatorio) e nell'abisso (**valle**) doloroso (l'Inferno) soltanto (**pur**) le anime che sono note per la loro fama, proprio per questo (**Però**, in funzione prolettica), che l'animo dell'ascoltatore (**di quel ch'ode**, perifrasi) non si appaga (**non posa**) né si lascia convincere (**presta fede**) da un esempio che abbia un fondamento storico (**radice**) poco noto (**incognita**) o nascosto, né da altro argomento che non sia evidente (**non paia**)».*

pur sentirà la tua parola brusca³³. 126

Ma nondimen, rimossa ogni menzogna,
tutta tua vision fa manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rogn³⁴. 129

Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nodrimento
lascerà poi, quando sarà digesta³⁵. 132

Questo tuo grido farà come vento,
che le più alte cime più percuote;
e ciò non fa d'onor poco argomento³⁶. 135

Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note, 138

che l'animo di quel ch'ode, non posa
né ferma fede per essempro ch'aia
la sua radice incognita e ascosa, 141

né per altro argomento che non paia³⁷».

[Purgatorio, canto XXIV, vv. 49-63]

Nel girone dei golosi del Purgatorio, Dante incontra un poeta duecentesco, Bonagiunta Orbicciani da Lucca, esponente della scuola siculo-toscana. Nel colloquio tra i due rimatori, Bonagiunta descrive le caratteristiche della poesia dantesca, in versi destinati a divenire famosi perché in essi si incontra per la prima volta l'espressione «dolce stil novo». Ma il breve brano che riportiamo – come vedremo in sede di approfondimento – è anche suscettibile di un'interpretazione meno immediata.

«Ma di s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch'avete intelletto d'amore'³⁸. 51

E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando»³⁹. 54

«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne

38 **Ma di s'i' veggio... d'amore:** *«Ma dimmi se io vedo <veramente> qui colui che creò (**fore trasse**, lett. tirò fuori) il nuovo stile poetico (**le nove rime**) cominciando <la canzone> "Donne ch'avete intelletto d'amore"». Bonagiunta crede di riconoscere Dante e, per accertarsene, gli chiede se colui che ha davanti sia pro-*

prio l'autore di quella canzone con cui, nella *Vita nuova*, si dà inizio alla poetica della lode [♣ ♪ G8b].

39 **E io a lui... vo significando:** *Ed io <risposi> a lui: «Io sono uno (**mi son un**); il pronome personale «mi» è pleonastico) che, quando Amore mi ispira, scrivo (**noto**), e vado esprimendomi*

di qua dal dolce stil novo ch'i' odo⁴⁰ 57

Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne⁴¹; 60

e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo»;
e, quasi contentato, si tacette⁴². 63

(**significando**) a quel modo che egli interiormente mi impone (**ch'e' ditta dentro**)».

⁴⁰ **O frate, issa vegg'io... ch'i' odo:** «O fratello, adesso (**issa**) io vedo», disse

egli, «l'impedimento (**il nodo**) che trattene Jacopo da Lentini (**'l Notaro**) e Guittone e me al di qua del dolce stil novo di cui <ti> sento <parlare>!». I rimatori qui citati sono il siciliano

Jacopo da Lentini detto il Notaro e il siculo-toscano Guittone d'Arezzo, caposcuola della corrente cui appartene lo stesso Bonagiunta.

⁴¹ **Io veggio ben... certo non avvenne:** «Io vedo bene come la vostra scrittura poetica (**le vostre penne**, metonimia) segue da vicino (**sen vanno strette**) colui che le ispira (**di retro al dittator**, cioè Amore), cosa che certo non avvenne della nostra». La assoluta fedeltà ad Amore appare dunque come l'elemento distintivo del «dolce stil novo».

⁴² **e qual più... si tacette:** «e chiunque si mette a procedere (**gradir**) oltre <alla ricerca di altre differenze> non distingue più (**non vede più**) tra l'uno e l'altro stile». E, quasi appagato, tacque.

il Testo

DIV8

Una questione (apparentemente) semplice

I brani dell'*Inferno* e del *Paradiso* presentati in quest'approfondimento enunciano in maniera assai esplicita la finalità provvidenziale del viaggio di Dante. Tanto nel racconto di Virgilio quanto nelle parole di Cacciaguida, si sottolinea come la visione offerta al pellegrino risponda a un preciso disegno divino. Sembra dunque discenderne l'affermazione di un'investitura soprannaturale, che conferisce alla poesia di Dante i caratteri della profezia.

Dalla Madonna a Virgilio

Tale affermazione è assai trasparente nel II canto dell'*Inferno*. Dante ha appena protestato la sua inadeguatezza alla missione che gli è stata proposta da Virgilio, dicendosi indegno di compiere un'impresa simile a quella di Enea o a quella di san Paolo [❖ ❖ DIV2a]. Per confutare quest'assunto - che il poeta latino attribuisce alla «viltà» di Dante, ossia a una sua colpevole sottovalutazione delle proprie forze e del proprio compito - Virgilio ricorre a un lungo flashback, costruito incastrando un discorso diretto dentro l'altro. Dante poeta, narratore dell'opera, cede la parola - come spesso avviene - al personaggio di Virgilio. E nel racconto di quest'ultimo, dopo un'ampia introduzione (vv. 43-57), sono inserite le parole che in precedenza gli sono state dette da Beatrice (vv. 58-74; vv. 85-114) nonché le risposte e le domande che il poeta latino ha rivolto alla donna (vv. 76-84). Nel discorso di Beatrice sono inoltre inserite le parole di santa Lucia (vv. 103-108) e quelle precedentemente rivolte dalla Madonna alla stessa Lucia (vv. 98-99).

L'episodio ha suscitato, naturalmente, un ampio dibattito critico volto a ricostruirne il senso allegorico. Come è noto, si ritiene che Virgilio rappresenti la ragione e Beatrice la teologia; ma in questo caso l'interpretazione deve necessariamente essere più sottile. Tra le ipotesi più accreditate, c'è quella che vede nelle tre «donne benedette» tre diversi aspetti della Grazia; la Vergine rappresenterebbe la grazia preveniente, che Dio dona all'uomo a prescindere dai suoi meriti (nell'ultimo canto del *Paradiso*, infatti, Dante dirà che Maria «liberamente al dimandar precorre»; *Paradiso*, XXXIII, v. 18 [❖ ❖ DIV14a]); Lucia sarebbe la Grazia illuminante, che infonde nell'uomo virtù benefiche; e Beatrice la Grazia cooperante, che guida l'uomo a compiere il bene.

Quale che sia l'esatto significato allegorico di queste figure (di cui al lettore, peraltro, rimarrà comunque impressa soprattutto la viva e affettuosa sollecitudine per la sventura del protagonista), è chiaro il senso di questo prologo in cielo: esso vale a conferire al viaggio di Dante un significato universale, garantito dall'intervento celeste, e alle sue parole di poeta un'autorità che non poteva discendere dalle sue limitate forze umane.

Cacciaguida, Beatrice, san Pietro

La conclusione del colloquio con Cacciaguida confermerà la funzione attribuita dalla provvidenza al viaggio dantesco. Il trisavolo del poeta precisa che tutti gli incontri fino a quel momento capitati a Dante rispondevano a una precisa strategia: quella di farlo parlare con persone note, al fine di attirare l'animo dei lettori e convincerli a prestar fede alle verità contenute nel libro.

Nel testo di Dante quest'intento didascalico è enunciato con uno straordinario calore di poesia. Il brano del XVII del *Paradiso* tocca a fondo il lettore perché chiama in causa la dimensione etica della letteratura, il suo configurarsi come impegno di verità e la necessità, per ogni uomo degno della propria natura, di combattere per la giusti-

zia e pagare il prezzo della propria battaglia. In questo senso, il canto di Cacciaguida ci parla un linguaggio attuale, e può comunicarci un messaggio di impegno etico anche a prescindere dall'orizzonte di cultura e di pensiero in cui esso è nato.

Rimanendo però nell'ambito del nostro approfondimento - un ambito necessariamente circoscritto - è il caso di ricordare che anche in altri passi del *Paradiso* si ribadisce il disegno provvidenziale che sta dietro la scrittura della *Commedia*. Quando Beatrice, in cima alla montagna del Purgatorio, prepara Dante ad assistere alla vicenda allegorica del carro [🔗 📖 DIV9b], la donna gli rivolge parole che confermano la funzione profetica del suo viaggio:

Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrivi¹.

E sarà addirittura san Pietro, al termine della sua celebre invettiva contro la degenerazione morale della Chiesa, a ricordare a Dante l'obbligo della verità e ad invitarlo a non nascondere nulla di quanto gli è stato rivelato [🔗 📖 DIV9a].

📖 il Problema

DIV8

Finzione o realtà?

Ma i passi che abbiamo citato - per quanto esplicita sia la dichiarazione, in essi contenuta, circa le ragioni per cui Dio ha voluto che Dante scrivesse quest'opera - non sciolgono ancora un interrogativo fondamentale. Posto che un'opera di poesia è una finzione - e questo Dante lo sapeva benissimo, tant'è vero che utilizzava con somma maestria la profezia come espediente narrativo [🔗 📖 DIV7] - non dovremo considerare finzione anche l'investitura divina di Dante? O ci sono invece ragioni per prendere sul serio queste sue affermazioni sulla propria ispirazione profetica?

Si potrebbe osservare, a sostegno di quest'ultima tesi, che l'ispirazione divina che accomuna poeti e profeti è stata secondo Dante concessa ai grandi poeti precristiani [🔗 📖 DIV2a] i quali non avrebbero potuto altrimenti prevedere la nascita di Cristo alcuni decenni prima che essa avvenisse [🔗 📖 DIV2b]. Ma l'osservazione, se schiude la giusta prospettiva sull'orizzonte di pensiero in cui va collocata l'opera dantesca (evidenziando quantomeno la possibilità che poesia e profezia siano in esso davvero accomunate), non risponde ancora alla domanda fondamentale: Dante era davvero convinto che la *Commedia* fosse un poema ispirato da Dio? La questione ha implicazioni di intuibile importanza e si collega tra l'altro strettamente al problema della vera natura dell'allegoria dantesca. Richiamiamo quindi, per provare a rispondere, le considerazioni che abbiamo già svolto trattando tale questione; considerazioni che proveremo a integrare discutendo il brano del *Purgatorio* inserito nel presente approfondimento.

L'allegoria dei teologi

Come sappiamo, Dante - nell'*Epistola a Cangrande* [🔗 📖 G36] - invita a leggere la sua opera secondo l'allegoria dei teologi, ossia secondo un tipo di interpretazione che *ne presuppone la verità letterale*. Da questo, come abbiamo detto in altra sede [🔗 📖 DIV1c], non deve però dedursi «che Dante abbia creduto davvero di aver fatto il viaggio in oltretomba in corpo ed anima, oppure che abbia voluto far sì che il lettore credesse alla realtà di esso viaggio»². Nella *Commedia* infatti è possibile distinguere due momenti: quello "oggettivo" (la rappresentazione dell'oltretomba, dei dannati e dei beati, dei castighi e dei premi, ecc.) e quello "soggettivo" (il *viaggio* che Dante narra di aver compiuto). Un'attenta interpretazione dell'*Epistola a Cangrande* ci consente di concludere che la lettura secondo l'*allegoria dei teologi* - che presuppone la verità del senso letterale - vada applicata solo alla componente oggettiva dell'opera, ossia alla rappresentazione dello «stato delle anime dopo la morte». Insomma, Dante vuole che noi crediamo - in quanto egli stesso ci crede - alla verità letterale di tutto ciò che ci racconta di aver visto. Non vuole invece che crediamo alla lettera all'esperienza d'eccezione del suo viaggio, che va invece considerata un'allegoria poetica, una bella finzione che rappresenta il percorso di conoscenza e purificazione che è possibile e necessario per ogni uomo.

Non è da poco, però, l'affermazione che - analogamente a quanto avviene per i testi sacri - nella *Commedia* vada considerato vero alla lettera tutto ciò che riguarda l'oggetto dell'apprendimento di Dante. Ciò significa che Dante credeva davvero di aver vissuto, in qualche modo, un'esperienza eccezionale; di aver ricevuto da una divina ispirazione quella conoscenza dello «stato delle anime dopo la morte» che costituisce l'oggetto del suo poema.

¹ **Però, in pro... fa che tu scrivi:** Perciò (**Però**), per il bene (**in pro**) del mondo che vive nel peccato (**che mal vive**), ora tieni gli occhi al carro e, una volta ritornato in terra (**di là**) fa' in modo di scrivere quello che vedi <qui> (*Purgatorio* XXXII, vv. 103-105).

² Nicolò Mineo, *Dante*, in *Letteratura italiana Laterza*, diretta da Carlo Muscetta, Bari, Laterza, 1980, pp. 184-186.

«Se è “finzione” - riprendiamo ancora le considerazioni di Mineo - la condizione di visione corporale del mondo di là, non può essere “finzione” (per la gravità che non potevano non assumere indicazioni siffatte nel medioevo) l’indicazione in sé di una eccezionalità di condizione. Si deve dunque dedurre che l’itinerario interiore si è svolto in condizioni di divina illuminazione, quando non anche di visione divinamente spirata. Dalla verità dell’illuminazione divina discende la verità dell’apprendimento di Dante, cioè dei fatti, delle nozioni e delle profezie che egli dovrà comunicare, insomma la verità del messaggio profetico». Dante era dunque convinto di aver ricevuto una divina ispirazione a comporre la propria opera. Il fatto che noi moderni possiamo sentirci distanti da quella cultura, che metteva poesia e profezia quasi sullo stesso piano, non ci esime, nell’interpretare l’opera, dall’obbligo di prendere sul serio questa sua convinzione.

La *Commedia* come “visione”

Nel canto di Cacciaguida, il trisavolo invita Dante a rendere manifesta la sua «vision» (v. 128). Vi sono diversi indizi che autorizzano l’interpretazione di questo termine in senso propriamente mistico. «Non sembra autorizzato - osserva ancora Mineo - supporre che un cristiano del Trecento rappresentasse situazioni di elezione, visione, rapimento, servendosi solo come di metafore di comuni esperienze intellettuali. In assoluta convinzione Dante poteva credere che certe idee ricorrenti, certe immagini, certe speranze, certe nozioni e certe sicurezze dottrinali potevano essergli state comunicate per gratuita illuminazione»³. In questa direzione, un indizio di grande interesse ci è fornito proprio dal passo del *Purgatorio* che abbiamo qui antologizzato, e che potrebbe apparire a prima vista del tutto estraneo alla questione.

Da Bonagiunta allo Spirito santo

A prima vista si tratta, come è noto, di una semplice questione di storia letteraria. Il siculo-toscano Bonagiunta Orbicciani da Lucca definisce i caratteri della scuola a lui successiva (il «dolce stil novo», che proprio da questi versi prenderà il proprio nome) e li identifica nella totale aderenza dei nuovi poeti all’ispirazione amorosa. Secondo la proposta interpretativa di Mineo, però, il passo può essere letto in maniera assai più sottile: «Il termine “spira” era usato sia per indicare l’ispirazione poetica che quella profetica e mistica. Il termine “dittare” si riferisce sia alla composizione di opere poetiche di alto stile sia all’atto dell’ispirazione divina. Anche il termine “notare” può aver riferimento all’atto dell’accoglimento di un messaggio divino. Colui che ispira è Amore, che può essere sia il sentimento d’ordine religioso-morale ipostatizzato nella *Vita Nuova* sia l’Amor divino, lo Spirito santo». Ed è proprio quest’ultima l’interpretazione suggerita dal critico: un’interpretazione che sembra provata dal fatto che «nello stesso canto, colui che “ditta” è chiamato “dittatore” e questo è un termine adoperato da Dante quest’unica volta in volgare; pure una sola volta egli ha adoperato, nella *Monarchia* (III, iv, 11), il corrispondente termine latino, *dictator*, e in questo caso come predicato di Dio e alludendo all’ispirazione della sacra scrittura. Si può vedere in tutto ciò una dichiarazione, in forma velata, dell’ispirazione divina della propria poesia»⁴.

Possiamo aggiungere, a queste considerazioni, un’ulteriore notazione: nel discorso di Bonagiunta, il nuovo stile creato da Dante viene fatto cominciare dalla canzone *Donne ch’avete intelletto d’amore*. Proprio questa canzone, nella *Vita nuova*, è presentata come frutto di un’ispirazione in cui la lingua del poeta ha per la prima volta parlato «quasi come per se stessa mossa», in una sorta di *raptus* mistico in cui egli appare posseduto da una forza superiore. Rimandiamo all’analisi della canzone [G8b] e della prosa che la introduce [G8a] per un più puntuale chiarimento della questione. In questa sede ci sembra importante sottolineare il fatto che la citazione messa in bocca a Bonagiunta ci riconduce a un testo giovanile di Dante che viene dallo stesso autore presentato come frutto di ispirazione profetica: difficile pensare che il riferimento possa essere casuale.

Dante stesso (*Paradiso*, XXV, vv. 1-2) definisce la sua opera «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra». È probabile che il poeta, con estrema semplicità, abbia voluto dire con queste parole esattamente quello che ha detto. Componendo la *Commedia*, Dante era convinto che un “dittatore” celeste scrivesse per mano sua. Ciò non gli impediva di costruire con arte il suo poema né di intesserlo, come è giusto che accada di un’opera poetica, di molte bellezze fittizie. Gli garantiva però la possibilità di credere che, nell’atto del suo scrivere, si stesse rivelando (a lui stesso e, per suo tramite, all’umanità traviata) una verità superiore. Una verità che poteva mostrarsi soltanto con la forza della parola; e che, anche per questa ragione, andava gridata ancor più forte.

³ *Ivi*, p. 163

⁴ *Ivi*, pp. 195-196.

9A • Contro la Chiesa corrotta: le invettive

Il rigoroso atteggiamento morale di Dante nei confronti della Chiesa del suo tempo, e in particolare di Bonifacio VIII, è testimoniato da numerosi passi non solo dell'*Inferno*, ma anche dello stesso *Paradiso*, la cui poesia filosofica non disdegna di assumere talora i toni aspri dell'*indignatio*.

¹ **O Simon mago... state:** *O Simon mago, o miserabili <tuoi> seguaci che, o avari (e voi rapaci; la congiunzione «e» è paraipotattica: essa sembra introdurre una coordinata, ma il verbo e i complementi che la seguono fanno parte della relativa introdotta dal primo «che» del v. 2; il pronome «voi» è inoltre pleonastico), prostitute (avolterate) per oro e per argento le cariche spirituali (le cose di Dio), che devono <invece> essere congiunte (spose, metafora) alla carità (bontate), ora è necessario (convien) che per voi suoni la <mia> tromba (cioè che la mia opera si occupi di voi, con riferimento alla tromba dei banditori, ma probabilmente anche alle trombe del Giudizio universale), poiché state nella terza bolgia. Simon Mago è un personaggio citato negli Atti degli Apostoli (8, 9-24): un mago samaritano che pretendeva di comprare dal primo papa, san Pietro, la facoltà di comunicare lo Spirito Santo ai battezzati imponendo loro le mani. Da lui viene il nome di simoniaci, attribuito a coloro che facevano mercato degli uffici ecclesiastici. Il problema della simonia era molto sentito nel Medioevo, sia perché suscitava scandalo nelle coscienze, sia perché era connesso con le grandi questioni politiche (ad esempio la lotta per le investiture).*

² **Già eravamo... piomba:** *Già eravamo, <una volta giunti> alla bolgia (tomba) successiva (seguinte, rispetto alla seconda bolgia in cui si era concluso il precedente canto), saliti (montati) in quella parte del ponte (scoglio: le bolge sono collegate tra loro da ponti di pietra), che sovrasta perpendicolarmente (piomba) proprio (a punto) la metà del fosso. Percorrendo il ponte che scende dalla seconda alla terza bolgia, Dante e Virgilio possono dunque osservare dall'alto la condizione dei peccatori.*

³ **O somma sapienza... comparte:** *O altissima (somma) sapienza <di Dio>, quanto è grande la forza creativa*

[Inferno, canto XIX, vv. 1-57]

L'ottavo girone dell'*Inferno* è occupato dalle anime dei fraudolenti. I loro peccati sono i più gravi in assoluto, poiché consistono in un uso distorto dell'intelligenza che Dio ha donato all'uomo. Una particolare categoria di fraudolenti occuperà anche il successivo e ultimo girone dell'*Inferno*, il nono: si tratta di quanti hanno tradito chi più si fidava di loro (i parenti, la patria, gli ospiti, i benefattori).

L'ottavo girone è diviso in dieci bolge (Malebolge): nella prima sono puniti ruffiani e seduttori; nella seconda gli adulatori; nella terza i simoniaci; nella quarta gli indovini; nella quinta i barattieri; nella sesta gli ipocriti; nella settima i ladri; nell'ottava i consiglieri fraudolenti (tra cui Ulisse [♣ ♠ DIV5]); nella nona i seminatori di discordie; nella decima i falsari. Le bolge formano un sistema di dieci cerchi concentrici. Ciascuna di esse ha due pareti rocciose collegate da un ponte; la parete esterna è più ripida di quella interna. Attraversando il ponte, per poter affrontare la discesa dal lato più agevole, Dante e Virgilio possono osservare dall'alto la condizione dei dannati. In seguito, scendendo lungo la parete interna, essi hanno la possibilità di avvicinarsi e di parlare con loro.

Il XIX canto è ambientato nella terza bolgia. Qui sono puniti i simoniaci, ossia coloro che fecero mercato dei benefici ecclesiastici. Tra di essi ci sono numerosi papi. Protagonista dell'episodio è Niccolò III (che fu pontefice dal 1277 al 1280); ma Dante, attraverso un brillante espediente narrativo, trova il modo di annunciare la dannazione di Bonifacio VIII, non ancora morto nel momento in cui è ambientato il poema.

O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci 3

per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state¹. 6

Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
ch'a punto sovra mezzo 'l fosso piomba². 9

O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte³! 12

Io vidi per le coste e per lo fondo

(arte) che mostri in cielo, in terra e tivo in funzione avverbale) la tua
nell'inferno (nel mal mondo), e con potenza (virtù) distribuisce
quanta giustizia (quanto giusto, agget- (comparte) <premi e castighi>!

piena la pietra livida di fòri,
d'un largo tutti e ciascun era tondo⁴. 15

Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per loco d'i battezzatori; 18

l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
rupp'io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni⁵. 21

Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava⁶. 24

Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe⁷. 27

Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era li dai calcagni a le punte⁸. 30

«Chi è colui, maestro, che si cruccia
guizzando più che li altri suoi consorti»,
diss'io, «e cui più roggia fiamma succia⁹?». 33

Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'i' ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sé e de' suoi torti»¹⁰. 36

E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' signore, e sai ch'i' non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si tace»¹¹. 39

⁴ **Io vidi... era tondo:** *Io vidi la pietra di colore grigio scuro (livida), sulle pareti (per le coste) e sul fondo, piena di fori, tutti di una stessa larghezza (d'un largo), e ciascuno di essi era rotondo.*

⁵ **Non mi parean... ogn'omo sganni:** *Non mi sembravano né più piccoli (men ampi) né più grandi (maggiori) di quei <fori> che ci sono nel mio bel <battistero di> San Giovanni, scavati come luogo dei pozzetti battesimali (battezzatori); dei quali <pozzetti battesimali>, non molti anni fa (ancor non è molt'anni) ne ruppi uno a causa di un uomo che vi stava soffocando (v'annegava) dentro; e questa sia la vera versione dei fatti (suggel) che disinganni (sganni) tutti*

(ogn'uomo). I fori nel terreno della terza bolgia sono paragonati a quelli allora presenti nel battistero fiorentino di San Giovanni, nei quali – almeno secondo una delle possibili interpretazioni di questo passo – venivano immersi i bambini per battezzarli. Va detto che però la parte del Battistero in cui si trovavano questi fori fu demolita nel XVI secolo, per cui è impossibile ricostruirne con certezza la struttura. L'episodio autobiografico citato da Dante può essere così ricostruito: non molti anni prima di scrivere il poema – probabilmente nel 1300, quando rivestiva la carica di Priore – Dante aveva fatto rompere un pozzetto per salvare un uomo che vi si era incastrato dentro.

L'episodio, anche per via delle vicissitudini politiche di Dante, aveva dato luogo a infondate maldicenze circa un suo presunto intento sacrilego.

⁶ **Fuor de la bocca... dentro stava:** *Fuori dall'apertura (de la bocca) di ciascun <foro> uscivano (soperchiava, verbo al singolare per una pluralità di soggetti) i piedi e <la parte inferiore> delle gambe, fino alle cosce (infino al grosso) di un peccatore, e il resto del corpo (l'altro) restava sottoterra (dentro).*

⁷ **Le piante... e strambe:** *Le piante dei piedi erano entrambe infiammate a tutti <i peccatori>; per cui le articolazioni (giunte) guizzavano con tanta forza, che avrebbero spezzato funi di vimini (ritorte) e corde d'erba (strambe).*

⁸ **Qual suole... a le punte:** *Come il fuoco acceso sulle (fiammeggiar de le) cose unte è solito muoversi soltanto (pur) lambendo la superficie esterna (su per la strema buccia), lo stesso accadeva sui piedi (tal era li) dai talloni alle punte.*

⁹ **Chi è... succia?** *«Chi è, maestro, quello che manifesta afflizione (si cruccia) muovendosi a scatti (guizzando) più degli altri condannati alla sua stessa pena (suoi consorti)», dissi io, «e che (cui, complemento oggetto) una fiamma più rossa (roggia) sta bruciando (succia, perché la fiamma si alimenta della pelle, quasi succhiandone gli umori)?». Dante ha individuato un dannato la cui pena appare più tormentosa di quella degli altri. Virgilio non gli rivelerà subito la sua identità, che emergerà solo ai vv. 67-72 (qui non riportati). Si tratta di papa Niccolò III, al secolo Giovanni Gaetano Orsini, che tenne il seggio pontificio dal 1277 al 1280 e si caratterizzò per un atteggiamento simoniaco e nepotistico.*

¹⁰ **Ed elli a me... de' suoi torti:** *Ed egli <rispose> a me: «Se tu vuoi che io ti conduca là sotto, lungo quel pendio (ripa) che è meno scosceso (che più giace), sarai informato da lui della sua identità (di sé) e dei suoi peccati (torti)».*

¹¹ **E io... quel che si tace:** *E io <risposi>: «A me piace (m'è bel) tutto quello (Tanto) che (quanto) piace a te: tu sei il mio signore, e sai che non mi allontanano (parto) dalla tua volontà, e sai <anche> quello che io non dico (quel che si tace, cioè il mio pensiero)».*

12 **Allor venimmo... e arto:** *Allora giungemmo sull'argine che divide la terza bolgia dalla quarta (argine quarto: finito di attraversare il ponte, Dante e Virgilio giungono infatti dalla parte opposta, dove il pendio è meno scosceso; cfr. nota 10); ci girammo e discendemmo alla nostra sinistra (a mano stanca: forma popolare, derivata dal fatto che la sinistra è solitamente meno abile della destra) lì sotto, nel fondo foracchiato e stretto (arto, dal latino artus).*

13 **Lo buon maestro... con la zanca:** *Il buon maestro non mi fece ancora scendere (dipuose) dal suo fianco (de la sua anca: Virgilio stringe Dante a sé tenendolo sollevato) finché (sì, usato spesso nel '200 e '300 in funzione di congiunzione temporale) mi condusse (giunse) al foro (al rotto) di colui che mostrava la sua disperazione (si piangeva) attraverso il polpaccio (zanca è voce di origine orientale; in francese indicava il gambale e successivamente, per metonimia, il polpaccio; in alcune parlate regionali italiane l'etimo sopravvive nella forma cianca).*

14 **O qual che se'... fa motto:** *«O chiunque tu sia, che tieni la parte superiore ('l di su, ossia la testa) rivolta verso il basso (di sotto), o anima malvagia (trista) conficcata in terra (commessa) come un palo», io cominciai a dire, «se ci riesci parla (fa motto)». L'inciso «se puoi» sottolinea beffardamente la condizione di questi peccatori, che trovandosi con la testa sottoterra non possono parlare facilmente.*

15 **Io stava... la morte cessa:** *Io stavo <chino> come il frate che confessa il perfido assassino che, dopo che è stato conficcato (fitto) <nella terra>, lo richiama perché <in questo modo> ritarda (cessa) la morte. Dante si china per udire le parole che Niccolò griderà da sottoterra. La similitudine fa riferimento al supplizio della propagginazione, con cui si punivano gli omicidi: essi venivano conficcati a testa in giù in una buca, che veniva progressivamente riempita di sabbia in modo che soffocassero. Prolungando la confessione, il condannato poteva dunque differire di un po' la morte. Il termine «assessin» proviene dal plurale arabo hashashin, che designava una setta di ismailiti che commettevano delitti sotto l'effetto disinibente dell'hashish.*

16 **Ed el gridò... lo scritto:** *Ed egli*

Allor venimmo in su l'argine quarto:
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto¹². 42

Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca¹³. 45

«O qual che se' che 'l di sù tien di sotto,
anima trista come pal commessa»,
comincia' io a dir, «se puoi, fa motto¹⁴». 48

Io stava come 'l frate che confessa
lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
richiama lui, per che la morte cessa¹⁵. 51

Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto¹⁶. 54

Se' tu sì tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?¹⁷» 57

[Paradiso, canto XXVII, vv. 10-66]

Nell'ottavo cielo del Paradiso tutti i beati cantano un inno liturgico. Dante si trova al cospetto di quattro grandi santi, tra i quali san Pietro. A un tratto la luce che avvolge quest'ultimo (il quale, come tutte le anime di questa cantica, non ha aspetto corporeo) si colora di rosso. All'improvviso il coro tace e lo stesso san Pietro rivolge una durissima invettiva contro la Chiesa corrotta.

gridò: «Sei proprio (ritto, con valore avverbiale) tu già qui (costì), sei proprio tu già qui, o Bonifacio? La profezia (lo scritto) si sbagliò (mi mentì) di parecchi anni». L'azione della *Commedia* è ambientata nel 1300, mentre Bonifacio VIII morì nel 1303. Ma Niccolò III, non potendo vedere il volto della persona che si avvicina, cade in un equivoco e crede che sia giunto nella bolgia proprio Bonifacio, di cui ha già appreso in anticipo la sicura dannazione. Attraverso quest'espedito narrativo Dante riesce dunque a mandare all'Inferno il personaggio-simbolo della degenerazione della Chiesa, aggirando l'ostacolo costituito dalla data in cui egli immagina di aver compiuto il viaggio. Secondo quanto Niccolò III spiegherà nella parte successiva del canto, all'arrivo del prossimo papa simoniacò egli scivolerà più in

basso e sarà sommerso per intero sottoterra. Lo stesso Bonifacio, d'altra parte, non è destinato a rimanere a lungo con i piedi fuori dalla fossa: infatti dopo di lui arriverà il papa francese Clemente V.

17 **Sei tu sì tosto... farne strazio:** *«Ti sei saziato così presto (tosto) di quella ricchezza (aver) per la quale non avesti pudore di (non temesti) sposare (tòrre) con l'inganno la bella donna (ossia la Chiesa) e poi di prostituirla (farne strazio)?». Si riprende la metafora matrimoniale dei vv. 2-4; ma in questo caso la donna è identificata con la Chiesa (tradicionalmente indicata come sposa di Cristo); il suo matrimonio con il papa (che, in quanto vicario di Cristo, deve esserne il marito) appare come frutto di un inganno. Probabile il riferimento alle trame con cui Bonifacio indusse ad abdicare il suo predecessore, Celestino V.*

Dinanzi a li occhi miei le quattro face
stavano accese, e quella che pria venne
incominciò a farsi più vivace, 12

e tal ne la sembianza sua divenne,
qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte
fossero augelli e cambiassersi penne¹⁸. 15

La provedenza, che quivi comparte
vice e officio, nel beato coro
silenzio posto avea da ogne parte, 18

quand'io udi'¹⁹: «Se io mi trascoloro,
non ti maravigliar, ché, dicend'io,
vedrai trascolorar tutti costoro²⁰. 21

Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio, che vaca
ne la presenza del Figliuol di Dio, 24

fatt'ha del cimitero mio cloaca
del sangue e de la puzza; onde 'l perverso
che cadde di qua sù, là giù si placa²¹» 27

Di quel color che per lo sole avverso
nube dipigne da sera e da mane,
vid'io allora tutto 'l ciel cosperso²². 30

E come donna onesta che permane
di sé sicura, e per l'altrui fallanza,
pur ascoltando, timida si fane, 33

così Beatrice trasmutò sembianza;
e tale eclissi credo che 'n ciel fue,
quando patì la suprema possanza²³. 36

Poi procedetter le parole sue

¹⁸ **Dinanzi a li occhi... cambiassersi penne:** *Dinanzi ai miei occhi le quattro luci (face: si tratta di Adamo e dei tre apostoli Pietro, Iacopo e Giovanni) stavano accese, e quella che era giunta prima (san Pietro) incominciò a divenire (farsi) di colore più acceso (più vivace) e diventò nel suo aspetto (sembianza) tale quale diventerebbe Giove, se esso e Marte fossero uccelli e se potessero scambiarsi le penne. La complessa, e un po' tortuosa, similitudine paragona in via ipotetica i pianeti agli*

uccelli, in quanto questi ultimi possono perdere le penne che li rivestono, e immagina ancora che due uccelli si scambino vicendevolmente le penne, invertendo così i loro colori. Si ricordi che Giove appare di colore bianco e Marte di colore rosso; ed è proprio questa – dal bianco al rosso – la mutazione cromatica che segnala l'indignazione di san Pietro.

¹⁹ **La provedenza... udi':** *La provvidenza, che in quel luogo (quivi, ossia in Paradiso) distribuisce (comparte) il*

turno (vice) e il compito (officio), aveva fatto fare (posto) silenzio da ogni parte del coro dei beati, quando io udii <queste parole>.

²⁰ **Se io mi trascoloro... tutti costoro:** *«Se io cambio colore (i santi sono visibili sotto forma di luce, e quella di san Pietro è divenuta rossa) non meravigliarti; perché, mentre io parlerò (dicend'io), vedrai cambiare colore a tutti questi (gli altri santi)».*

²¹ **Quell' ch'usurpa... là giù si placa:** *«Colui che usurpa in terra il mio ufficio (il luogo mio), il mio ufficio, il mio ufficio che è vacante (vaca) agli occhi del Figlio di Dio, ha trasformato la sede del mio martirio (cimitero mio) in una fogna (cloaca) <piena> di violenza (sangue, metonimia) e di scandalo (puzza, metafora); per cui il perverso (Satana) che cadde dal cielo (di qua sù), si rallegra (si placa) all'Inferno (là giù)».* San Pietro – che ricalcando il linguaggio delle profezie bibliche ripete per tre volte il sintagma «il luogo mio» – sottolinea qui l'indegnità morale di Bonifacio VIII: egli certamente riveste l'ufficio di papa, ma procura infamia al Vaticano, luogo del martirio del santo. Dunque, di fronte al giudizio di Dio, è come se il soglio pontificio fosse vacante.

²² **Di quel color... cosperso:** *Io vidi allora tutto il cielo cosperso (cosperso) di quel colore <rosso vivo> che tinge (dipigne) la nuvola al tramonto (da sera) e all'alba (da mane), a causa del sole che si trova di fronte (avverso). Il rosseggiare delle nuvole all'alba e al tramonto si spiega con il fatto che i raggi del sole, basso sull'orizzonte, le investono frontalmente. L'espressione «sole avverso» è ripresa da Ovidio: «adversi solis ab ictu» [«per l'impatto del sole di fronte»] (*Metamorfosi*, III, 183).*

²³ **E come donna... possanza:** *E come una donna virtuosa che rimane consapevole della sua innocenza (sicura) riguardo alle proprie azioni (di sé), e tuttavia, ascoltando, si vergogna (timida si fane; il verbo presenta epitesi) per il peccato (fallanza) altrui, così Beatrice mutò aspetto; e credo che in cielo vi sia stata una simile eclissi, quando la suprema potenza (Cristo) patì <la morte>. Lo spegnersi della luminosità nel volto di Beatrice viene paragonato all'eclissi che oscurò il mondo alla morte del Salvatore.*

24 **Poi procedetter... non si mutò più:** *Poi le sue parole continuarono (procedetter) con una voce tanto alterata (trasmutata) rispetto a quella di prima (da sé) che l'aspetto non cambiò più (più, forma con epitesi).*

25 **Non fu la sposa... molto fleto:** *«La Chiesa (sposa di Cristo, metafora) non fu fondata (allevata) con il mio sangue, quello di Lino, quello di Anacleto (i papi del I secolo d.C., tutti martirizzati) per essere utilizzata come mezzo di arricchimento (ad acquisto d'oro); ma, al fine di acquistare questa vita beata (esto viver lieto) <del Paradiso> Sisto, Pio, Callisto e Urbano (papi dei secoli II e III, che anch'essi patirono il martirio) versarono il loro sangue dopo molto pianto (fleto, latinismo)».*

26 **Non fu nostra intenzion... disfavillo:** *«Non fu nostra intenzione che parte del popolo cristiano sedesse alla destra dei nostri successori (che una fazione avesse, cioè, il favore dei papi; probabile riferimento ai Guelfi) e un'altra parte <sedesse> dal lato opposto (che la fazione opposta – quella dei Ghibellini – fosse avversata dai papi: la collocazione dei cristiani a destra e a sinistra dei papi costituisce una tragica parodia del Giudizio universale); né <fu nostra intenzione> che le chiavi (simbolo del potere papale) che mi furono concesse <da Cristo> diventassero emblema (signaculo) in una bandiera (vessillo) che combattesse contro altri cristiani (battezzati; si riferisce a qualcuna delle numerose imprese guerresche del papato: contro i Colonesi, contro Manfredi, contro fra' Dolcino, contro i Ghibellini romagnoli ecc.); né <fu nostra intenzione> che io divenissi l'immagine di un sigillo (quello utilizzato nei documenti ufficiali della Chiesa) apposto su benefici (privilegi) venduti <con la simonia> e <di conseguenza> falsi (mendaci), cosa di cui (ond') io spesso arrossisco <di vergogna> e mi infiammo <di indignazione> (disfavillo)».*

27 **In vesta di pastor... perché pur giaci:** *«Sotto l'aspetto (in vesta) di pastori si vedono lupi rapaci qua e là per tutti i pascoli (paschi: indica metaforicamente le chiese assegnate agli indegni pastori); o aiuto di Dio, perché ancora (pur) sembri dormire (giaci)»?* La metafora dei lupi si rifà a Matteo, VII, 15: «intrinsicus autem sunt lupi rapaces» [«ma interiormente sono lupi rapaci»] e naturalmente richiama la

con voce tanto da sé trasmutata,
che la sembianza non si mutò più²⁴: 39

«Non fu la sposa di Cristo allevata
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,
per essere ad acquisto d'oro usata; 42

ma per acquisto d'esto viver lieto
e Sisto e Pio e Calisto e Urbano
sparser lo sangue dopo molto fleto²⁵. 45

Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
d'i nostri successor parte sedesse,
parte da l'altra del popol cristiano; 48

né che le chiavi che mi fuor concesse,
divenisser signaculo in vessillo
che contra battezzati combattesse; 51

né ch'io fossi figura di sigillo
a privilegi venduti e mendaci,
ond'io sovente arrosso e disfavillo²⁶. 54

In vesta di pastor lupi rapaci
si veggion di qua sù per tutti i paschi:
o difesa di Dio, perché pur giaci?²⁷ 57

Del sangue nostro Caorsini e Guaschi
s'apparecchian di bere: o buon principio,
a che vil fine convien che tu caschi²⁸! 60

Ma l'alta provedenza, che con Scipio
difese a Roma la gloria del mondo,
soccorrà tosto, sì com'io concipio²⁹; 63

lupa del primo canto del poema; l'implorazione finale richiama l'«Exsurge, quare obdormis, Domine?» [«Alzati, Signore, perché dormi?»] di *Salmi*, 43, 23.

28 **Del sangue nostro... tu caschi:** *«I Caorsini (Cahors era la città da cui proveniva Giovanni XXII, papa dal 1316 al 1334) e i Guasconi (ossia i conterranei di Clemente V, papa dal 1305 al 1314) si preparano a bere il nostro sangue (cioè a fare strazio della Chiesa costruita grazie al sacrificio dei martiri): o istituzione nata bene (buon principio), a quale brutta (vil) fine è necessario (convien) che tu arrivi (caschi)! »* Essendo il viaggio di Dante ambientato nel 1300,

quella di san Pietro su «Caorsini e Guaschi» è una profezia *post eventum* e consente di datare con sicurezza a dopo il 1316 la composizione di questo canto.

29 **Ma l'alta provedenza... sì com'io concipio:** *«Ma la provvidenza divina (alta), che attraverso Scipione (l'Africano, vincitore di Annibale) difese a Roma la supremazia (gloria) sul mondo, interverrà (soccorrà) presto (tosto), come io prevedo (concipio, latinismo). »* I riferimenti di san Pietro alla storia romana fanno pensare a un prossimo intervento del potere imperiale. Si tratta in questo caso di una profezia *ante eventum*, che non avrebbe trovato realizzazione nella storia successiva.

e tu, figliuol, che per lo mortal pondo
ancor giù tornerai, apri la bocca,
e non asconder quel ch'io non ascondo³⁰». 66

30 **e tu, figliuol... non ascondo:** «e tu, umano (**mortal pondo**, lett. peso mortale) tornerai di nuovo (**ancor**) sulla terra

(**giù**), *scrivi queste cose (apri la bocca) e non nascondere ciò che io non nascondo*. L'invettiva si chiude con la solenne investitura di Dante come portavoce delle verità rivelate da san Pietro; la poesia dantesca si carica dunque di una vera e propria funzione profetica.

il Testo

DIV9A

I brani sopra presentati si inseriscono in due contesti profondamente diversi. Il primo appartiene al basso Inferno e descrive una delle schiere dei dannati di Malebolge, luogo in cui è punito l'uso distorto e malvagio dell'intelletto umano. In questa cornice non sorprende la scelta di un registro stilistico "comico", atto a sottolineare la degradazione dei peccatori rappresentandoli in una situazione ridicola, che appare tanto più grottesca se la si mette a confronto con l'altissima dignità di cui essi furono rivestiti in terra. Dante dà fondo, in questo primo episodio, a tutte le risorse del suo sarcasmo. Si può dire che nei suoi versi confluiscono «sdegno di parte, odio, vendetta di vinto», ma occorre ricordare che questi sentimenti sono sempre «coincidenti con la causa del bene e del giusto»; e ciò gli offre «la possibilità felice e inebriante di vendicarsi pur giudicando in nome di Dio, di cantare le note del suo sdegno mentre pur canta le note dello sdegno divino» (Petronio). In questo quadro si inserisce l'espedito narrativo, di insolita perfidia, che qui Dante inventa e che gli consente di dannare Bonifacio VIII prima ancora che egli sia morto. Se è chiaro infatti che la composizione di questo canto è successiva alla morte del pontefice, ciò che conta per il poeta è il fatto che l'azione sia ambientata nel 1300, anno in cui il papa era ancora in vita ed era dunque impossibile collocarlo all'Inferno. Dante, tuttavia, approfittando della grottesca postura da lui attribuita ai simoniaci e ricordando che le anime dell'Inferno conoscono il futuro, fa in modo che Niccolò III incappi in un ben congegnato malinteso: il papa da poco dannato crede di avere già vicino il suo successore; e si stupisce non già per la sua condanna eterna - cosa che egli già attende, avendola letta nell'infalibile libro del futuro - quanto per il fatto che Bonifacio sia giunto all'Inferno con qualche anticipo sulle previsioni.

Ma in Dante, si è detto, sdegno ed avversione personale non sono mai disgiunti da un serio e profondo impegno etico: perciò l'episodio infernale non si limita all'uso del registro comico: già all'inizio il tono è solenne e il riferimento alla «tromba» che suona per i peccatori ha il carattere, per questi ultimi, di un sinistro e apocalittico presagio. Nei versi successivi - come meglio vedremo nel prossimo approfondimento [🔗🔗 DIV9b] - il poeta farà diretto ricorso all'*Apocalisse* per esprimere la sua condanna contro la Chiesa corrotta.

Assai diverso è il contesto in cui si inquadra il brano del *Paradiso*, nel quale l'invettiva non sembra inserirsi con naturalezza tra ciò che precede e ciò che segue, ma costituisce un inciso che richiede un'attenta modulazione per poter essere incastonato tra le musiche celestiali. Quando san Pietro inizia a parlare, le anime hanno appena smesso di intonare un canto di gloria rivolto a Dio. La luce che avvolge il Santo si colora di rosso, ed egli prorompe in una requisitoria che all'inizio utilizza - per usare l'espressione di Grabher - «parole che hanno il carnale peso del male e della nausea» («fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza»; vv. 25-26), per acquisire poi progressivamente una biblica solennità, come sottolinea la tessitura retorica del discorso. Balza subito all'occhio, in tal senso, il ricorso enfatico alle anafore. Nel brano sopra riportato, ben quattro versi cominciano con delle negazioni («non», «né»), e due con la congiunzione avversativa «ma». Ma sono anche metafore, enumerazioni, iterazioni, apostrofi a conferire al passo un tono retoricamente sostenuto. Questa sostenutezza serve, ancora una volta, a bollare di eterna infamia i papi avversati da Dante; e salda ancor di più i motivi personali del suo risentimento con la forza di un giudizio morale pronunciato senza mezzi termini in nome di Dio.

il Problema

DIV9A

Nonostante la profonda diversità di collocazione e di tono, i due brani presentano alcune analogie di fondo. Entrambi sono strutturati intorno a uno schema logico segnato da forti opposizioni, dal lacerante contrasto tra termini inconciliabili che si esprime talora sotto la forma retorica dell'antitesi, e che comunque domina e struttura la rappresentazione anche a un livello più profondo.

La prima di queste opposizioni binarie è riscontrabile già all'inizio del XIX canto dell'*Inferno*. Da una parte infatti si afferma che le «cose di Dio» devono essere «spose» della bontà; dall'altra si accusano i simoniaci di *prostituirlle* in cambio di denaro («per oro e per argento avolterate»). Si delinea dunque l'opposizione di fondo tra la Chiesa quale dovrebbe essere - secondo il messaggio cristiano - e la Chiesa quale è divenuta, dopo che il malcostume del clero e la simonia dei papi l'hanno trasformata in una struttura di potere lontanissima dai suoi valori più autentici.

La logica dell'opposizione, del contrasto, del capovolgimento domina l'episodio anche a livello figurativo. Essa è

icasticamente sintetizzata nella rappresentazione di questi papi, messi letteralmente a gambe all'aria ed eternamente fissati in questa innaturale posizione. Quella che era stata, in vita, la solennità dei gesti propri della loro dignità si rovescia adesso nella ridicola impotenza di un paio di polpacci che scalciano l'aria infernale. D'altronde, il capovolgimento fisico rientra nella legge del contrappasso: «il simoniacò - come scrive Francesco D'Ovidio - ebbe l'animo rivolto ai beni della terra anziché alle cose celesti, ed è conficcato nella terra [...]. Capovolsse l'ufficio suo traendo vantaggi materiali per l'appunto dalle cose spirituali [...] ed è capovolto». A questa stessa logica del capovolgimento va riferito anche il fatto che una fiamma bruci i piedi di questi peccatori, senza peraltro consumarli. Niccolò, come molti altri papi della stessa risma, «avrebbe dovuto aspirare all'aureola del santo, e un nimbo di fuoco gli succia i piedi: un'aureola a rovescio»¹. Perfino la similitudine tra la bolgia piena di fori e il battistero di san Giovanni non sembra un semplice pretesto per una precisazione autobiografica: il luogo in cui sono confitti i papi simoniaci assomiglia - ancora una volta, in forma capovolta - a un luogo sacro della cristianità, al più sacro anzi per Dante, che proprio lì ebbe il battesimo. E capovolta, di nuovo, appare la situazione quando Dante, chino verso terra per ascoltare le parole del peccatore, si paragona al frate che confessa l'assassino (invertendo i ruoli e quasi conferendo a se stesso quella dignità ecclesiastica che in vita il papa usurpava).

Un comico capovolgimento, infine, si può leggere nelle parole di papa Niccolò. Appena pensa di aver davanti Bonifacio VIII, la sua rabbia prende i toni di una predica stizzosa ma ipocrita, in cui il vecchio papa simoniacò sembra fare la morale al nuovo, rimproverandogli quei peccati dei quali egli stesso aveva dato esempio illustre.

Non c'è molto spazio, in mezzo a quest'umanità stravolta da basso Inferno, per ricordare ciò che la Chiesa avrebbe dovuto essere. La sua funzione ideale è appena accennata all'inizio del canto, ai vv. 2-3, dalle parole di Dante poeta. Il XXVII canto del *Paradiso* distribuisce invece con maggiore equilibrio gli elementi positivi e quelli negativi, articolando la logica contrappositiva sull'alternanza di due serie di temi: quelli con i quali san Pietro richiama la vera finalità della Chiesa e quelli con i quali ne denuncia l'attuale corruzione (anche se l'intento polemico e l'attenzione per il reale porta alla prevalenza dei temi negativi). È naturale che quest'articolazione logica si rispecchi, a livello formale, in una significativa ricorrenza dell'antitesi. Nelle prime due terzine del discorso di san Pietro, l'elemento negativo e quello positivo si alternano con perfetto equilibrio: la Chiesa, sposa di Cristo, «non fu» allevata con il *sangue* di Cristo «per essere ad *acquisto* d'oro usata», «*ma* per *acquisto* d'esto viver lieto» i primi papi sparsero il loro «*sangue*». Segue un'elencazione di esempi di degenerazione, prima introdotti dalla congiunzione «non» (v. 46), poi per due volte dal «né» (v. 49, v. 52), quindi inseriti in periodi autonomi disposti ciascuno in una terzina (vv. 55-60). La tensione accumulata da questa serie prorompe finalmente nel «*ma*» del v. 61, in cui si annuncia (sotto forma di profezia *ante eventum*) la rigenerazione del mondo - prossima, necessaria e tuttavia dai contorni ancora incerti - garantita dalla bontà divina.

Se l'antitesi presiede alla strutturazione dei blocchi che costituiscono nel suo complesso l'invettiva di san Pietro, essa non manca nemmeno all'interno di essi. La ritroviamo infatti ai vv. 46-48, in cui si vede «parte» del popolo cristiano sedere «a destra mano» dei papi, e «parte da l'altra»; o al v. 55, dove i «lupi rapaci» sono contrapposti ai «pastor» (pur presentandosi con le loro vesti); e, da ultimo, nella contrapposizione tra il «buon principio» della Chiesa e il «vil fine» cui essa è pervenuta.

L'antitesi più ricca di implicazioni, presente in entrambi i brani qui esaminati, è però quella tra matrimonio e adulterio. Di un matrimonio (quello tra le «cose di Dio» e la «bontate») parla infatti Dante poeta all'inizio del XIX dell'*Inferno*; della Chiesa come «sposa di Cristo» parla san Pietro nel XXVII del *Paradiso*. La metafora della Chiesa come sposa di Cristo ha nella *Commedia* uno sviluppo assai significativo, che trova uno dei suoi momenti principali nel canto XI del *Paradiso*: quello in cui, raccontando la vita di san Francesco, Dante tratta il tema delle nozze tra Cristo e la Chiesa ponendo il lettore di fronte a una serie di circostanze concatenate in modo assai convincente: Cristo fu sposo della Chiesa, ma fu anche sposo della Povertà; e quest'ultima, rimasta vedova per oltre undici secoli, trovò nuovamente marito solo ai tempi di Francesco. È il caso di riflettere sul fatto che, con riferimento a Cristo, nell'XI del *Paradiso* si parli solo in apparenza di due spose diverse. Qui Dante non insinua, è ovvio, un'impensabile bigamia di Nostro Signore: il complesso di metafore del canto conduce, viceversa, ad affermare che la Chiesa e la povertà sono e devono rimanere, se si vuol restare fedeli a Cristo, *esattamente la stessa cosa* [🔗 ♡ DIV10]. E si tratta di un assunto assai impegnativo.

Si può dunque comprendere - e lo si comprende ancor meglio se si rimane dentro la metafora amorosa - di quanta corruzione sia capace l'intrusione della ricchezza all'interno della Chiesa di Cristo: per causa sua, il casto amore matrimoniale si degrada a prostituzione, ad adulterio. Questi tre temi (le nozze, l'adulterio, il denaro) ricorrono infatti nei momenti-chiave dei brani che abbiamo letto: all'inizio del XIX dell'*Inferno* («O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontate / deon essere *spose*, e voi rapaci / per oro e per argento *avolterate*»); e all'inizio del discorso di san Pietro («Non fu *la sposa di Cristo* allevata / del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto, / per essere *ad acquisto d'oro usata*»). E la rappresentazione della degradazione della Chiesa sotto forma di prostituzione sarà al centro di altri passi del poema. Ci riferiamo alla conclusione dello stesso XIX dell'*Inferno* e al canto XXXII del *Purgatorio*, accomunati a loro volta dall'esplicita citazione dell'*Apocalisse*; e da una interpretazione di quest'ultima che collega il pensiero di Dante alla linea più rigorosamente pauperistica dello schieramento francescano [🔗 ♡ DIV9b].

¹ Francesco D'Ovidio, *Studi sulla Divina Commedia*, Milano-Palermo, Sandron, 1901, p. 365.

Contro la Chiesa corrotta: la rilettura dell'Apocalisse

Analizziamo in questo approfondimento l'uso che Dante, in due cantiche diverse e con diverse sfumature interpretative, fa del libro dell'Apocalisse, letto in chiave fortemente polemica nei confronti della Curia Romana.

[*Inferno*, canto XIX, vv. 88-120]

Nel canto XIX dell'*Inferno*, tra i papi simoniaci, Dante ha incontrato Niccolò III Orsini. Questi ha la testa e gran parte del corpo infilati sottoterra e tiene fuori solo le gambe, dai polpacci in giù [🔍 ♀ **DIV9a**]. Il papa simoniaco lascia intendere che il suo stesso destino toccherà a Bonifacio VIII e a Clemente V. A questo punto Dante prende la parola rivolgendosi al suo interlocutore con un'invettiva che, partendo da un tono sarcastico coerente con il canto, assume poi, nella parte finale, accenti assai più gravi. Dante si rifà infatti all'*Apocalisse* di san Giovanni, descrivendo la Chiesa come una prostituta (mentre essa avrebbe dovuto essere, come sappiamo, la sposa di Cristo). Dopo la conclusione dell'invettiva dantesca, il canto riprende il suo tono "comico" attraverso la descrizione del papa che, ascoltando questo discorso, manifesta il suo dolore scalcando l'aria con entrambi i piedi.

Io non so s'i' mi fui qui troppo folle,
ch'i' pur rispuosi lui a questo metro¹:
«Deh, or mi di: quanto tesoro volle 90

Nostro Signore in prima da san Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non "Viemmi retro"². 93

Né Pier né li altri tolsero a Matia
oro od argento, quando fu sortito
al loco che perdé l'anima ria³. 96

Però ti sta, ché tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito⁴. 99

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza delle somme chiavi
che tu tenesti ne la vita lieta, 102

io userei parole ancor più gravi;
ché la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi⁵. 105

¹ **Io non so... a questo metro:** *Io non so se io fui qui troppo temerario (folle), poiché io risposi proprio (pur) con questo tono (a questo metro).* Nella parte del canto qui non riportata, Niccolò III ha predetto che nella sua bolgia arriveranno altri papi simoniaci; ciò fornisce a Dante l'occasione per una fortissima invettiva

contro la corruzione della Chiesa.

² **Deh, or mi di... "Viemmi retro":** «Su (Deh), ora dimmi: quanto denaro (tesoro) volle nostro Signore <Gesù Cristo> da San Pietro prima che egli ponesse le chiavi (ossia il governo della Chiesa) in suo potere (balia)? Certamente non disse (chiese) altro che "Vienimi dietro"». Il

riferimento è a due passi dei Vangeli: «Tibi dabo claves regni caelorum» [«Ti darò lo chiavi del regno dei cieli»] (*Matteo*, 16, 19); e «Venite post me» [«Venite dietro di me»], parole rivolte da Gesù a Pietro e al fratello Andrea (*Matteo* 4, 19 e *Marco*, 1, 17). L'interrogativa retorica, che presuppone risposta negativa, sottolinea sarcasticamente il rapporto antitetico tra la purezza della Chiesa originaria e la sua attuale corruzione.

³ **Né Pier... l'anima ria:** *Né san Pietro né gli altri <apostoli> presero (tolsero) oro o argento da (a) Mattia, quando fu scelto per sorteggio (sortito) per il posto che perdette l'anima maledetta (ria) di Giuda. Mattia fu cooptato tra gli apostoli dopo il tradimento e il suicidio di Giuda Iscariota; cfr. Atti degli Apostoli, I, 24-26.*

⁴ **Però ti sta... ardito:** *Perciò (Però) rimani al tuo posto (ti sta), poiché tu sei punito giustamente; e conserva (guarda) bene il denaro (moneta) guadagnato disonestamente (mal tolta) che ti rese (esser ti fece) arrogante (ardito) contro Carlo d'Angiò. Non è chiaro se con la «mal tolta moneta» Dante intendesse alludere all'oro che, secondo una leggenda, Niccolò III avrebbe ricevuto da Giovanni da Procida per appoggiare una congiura contro Carlo (che sarebbe poi sfociata nei Vespri Siciliani), o se si riferisse genericamente al denaro accumulato mediante la simonia. Storicamente accertata, in ogni caso, è l'inimicizia tra Niccolò III e Carlo d'Angiò, al quale il papa tolse il titolo di senatore romano e la carica di vicario imperiale in Toscana.*

⁵ **E se non fosse... sollevando i pravi:** *E se non fosse per il fatto che me lo impedisce ancora il rispetto (reverenza) per l'istituzione del papato (le somme chiavi) sono, come al v. 92, simbolo del comando sulla Chiesa) che tu occupasti nella vita terrena (lieta, a confronto con l'infelicità eterna della dannazione), io userei parole ancor più dure (gravi); poiché la vostra avarizia corrompe (attrista) il mondo, calpestando (calcando) i buoni ed elevando alle cariche più*

alte (**sollevando**) i malvagi (**pravi**). Dante sottolinea la propria devozione alla Chiesa come istituzione per evidenziare ancor di più la severità della sua condanna morale.

⁶ **Di voi pastor... fu vista:** *A voi papi (Di voi pastor) pensò (s'accorse) <san Giovanni> Evangelista, quando colei che siede sopra le acque fu da lui (a lui, complemento d'agente) vista prostituirsi (puttaneggiar) con i re. Nell'Apocalisse (XVII, 1-2), uno dei sette angeli mostra all'Evangelista «la condanna della grande prostituta che siede presso le grandi acque» dicendo che «con lei si sono prostituiti i re della terra». Qui Dante considera la prostituta (tradizionalmente identificata con Roma) come una rappresentazione della Chiesa corrotta, e interpreta il suo «puttaneggiar» con i re come immagine fortemente realistica del temporalismo dei papi.*

⁷ **quella che con le sette... al suo marito piacque:** *quella (riferito alla Chiesa) che nacque con le sette teste ed ebbe forza (argomento) dalle dieci corna, fino a quando al suo sposo (marito, ossia il papa) piacque la virtù. Riferimento al passo immediatamente successivo dell'Apocalisse, in cui si parla di una «bestia scarlatta, coperta di nomi blasfemi, con sette teste e dieci corna». Nell'Apocalisse però la prostituta siede su una bestia con sette teste e dieci corna, che nell'interpretazione tradizionale veniva accostata alla Roma imperiale. Dante invece non differenzia la prostituta dalla bestia, identificandole entrambe con la Chiesa, e vede nelle sette teste e nelle dieci corna l'allegoria dei sacramenti (o dei doni dello Spirito Santo) e dei comandamenti.*

⁸ **Fatto v'avete Dio... ne orate cento:** *Vi siete fatti un Dio d'oro e d'argento; e che differenza c'è (che altro è) tra (da) voi e gli idolatri, se non il fatto che essi <ne pregano> uno, e voi ne pregate (orate) cento? La corruzione della Chiesa è paragonata all'idolatria; il v. 112 richiama il biblico «argentum suum et aurum suum fecerunt sibi idola ut interirent» [«con il loro argento e il loro oro si sono fatti idoli, ma per la loro rovina»] (Osea, 8, 4).*

⁹ **Ahi, Costantin... ricco padre:** *Ahi, Costantino, di quanto male fu origine (matre) non la tua conversione, ma quella ricchezza (dote) che prese da te il primo papa (patre) che divenne ricco! Nel Medioevo si riteneva che il potere*

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista⁶; 108

quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque⁷. 111

Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento;
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento⁸? 114

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre⁹!». 117

E mentr'io li cantava cotai note,
o ira o coscienza che 'l mordesse,
forte spingava con ambo le piote¹⁰. 120

[Purgatorio, canto XXXII, vv. 142-160]

La parte conclusiva del *Purgatorio* è ambientata in cima alla montagna, e precisamente nel Paradiso terrestre, luogo negato all'umanità dai tempi di Adamo ed Eva. Qui Dante assiste a una complessa scena allegorica, che si protrae per diversi canti. Al centro di essa c'è un carro che rappresenta la Chiesa. Nel canto XXXII viene raffigurata la storia dei rapporti tra la Chiesa e il potere imperiale, e più in generale la storia dei primi secoli del cristianesimo. In un primo momento, sul carro piomba l'aquila romana (che qui simboleggia le prime persecuzioni contro i cristiani). In seguito, sotto di esso si rifugia una volpe (che rappresenta l'eresia), che viene però cacciata da Beatrice (la teologia). Allora l'aquila imperiale torna a scendere sul carro, cospargendolo delle sue piume: l'immagine rappresenta la donazione di Costantino, che conferì alla Chiesa un potere estraneo alla sua natura. In seguito, la terra si apre tra le ruote del carro e ne esce un drago, che conficca la sua coda in esso, danneggiandolo: l'immagine rappresenta gli scismi. Quel che rimane del carro viene nuovamente coperto di piume d'aquila: ciò significa, allegoricamente, che la corruzione determinata dal potere temporale si diffonde sempre di più.

Comincia a questo punto – è l'oggetto del brano di seguito riportato – la trasformazione del carro nella bestia dell'*Apocalisse*. Dalla parte del timone

temporale della Chiesa – all'origine, secondo Dante, di tutti i suoi mali – discendesse da una donazione fatta, dopo la conversione, dall'imperatore Costantino al papa Silvestro. Dante non ha elementi per denunciare la falsità del documento (che sarà dimostrata filologicamente nel Quattrocento da Lorenzo Valla), ma contesta la legittimità della donazione, pur riconoscendo le buone intenzioni dell'imperatore (tra l'altro collocato in Paradiso nel cielo di Giove, tra gli spiriti giusti). L'argomento è discusso in *De monarchia*, III, 10

[G G34].

¹⁰ **E mentr'io... con ambo le piote:** *E mentre io gli cantavo questa canzone (cotai note, metafora), sia che lo mordesse l'ira, sia che lo mordesse la coscienza, <Niccolò III> scalciaava (spingava, metaplasmo) forte con entrambe le piante dei piedi (piote, sineddoche). L'invettiva di Dante si chiude con il comico primo piano sul suo destinatario, costretto a manifestare il proprio dolore in forma tanto più ridicola quanto più solenne era stata la funzione da lui rivestita.*

spuntano tre teste, ciascuna delle quali ha due corna. In ognuno dei quattro lati spunta un'altra testa, questa volta con un solo corno. Il carro-Chiesa è dunque divenuto una bestia con sette teste e dieci corna. Su di esso siede una meretrice che amoreggia con un gigante. Quest'ultimo la frusta e la rapisce: è qui raffigurato il destino recente della Chiesa che, al termine del suo processo di corruzione, vedrà la sua sede trasferita in Francia per volontà di Filippo il Bello.

Trasformato così 'l dificio santo
mise fuor teste per le parti sue,
tre sopra 'l temo e una in ciascun canto¹¹. 144

Le prime eran cornute come bue,
ma le quattro un sol corno avean per fronte:
simile mostro visto ancor non fue¹². 147

Sicura, quasi rocca in alto monte,
seder sovresso una puttana sciolta
m'apparve con le ciglia intorno pronte¹³; 150

e come perché non li fosse tolta,
vidi di costa a lei dritto un gigante;
e baciavansi insieme alcuna volta¹⁴. 153

Ma perché l'occhio cupido e vagante
a me rivolse, quel feroce drudo
la flagellò dal capo infin le piante¹⁵; 156

poi, di sospetto pieno e d'ira crudo,
disciolse il mostro, e trassel per la selva,
tanto che sol di lei mi fece scudo 159

a la puttana e a la nova belva¹⁶.

11 **Trasformato così... in ciascun canto:** *Trasformato in questo modo (cioè ricoperto di piume d'aquila: si veda l'introduzione al brano) il santo arnese ('dificio santo, ossia il carro che rappresenta la Chiesa) fece spuntare teste da tutte le parti, tre sopra il timone (temo) e una in ciascun lato (canto: dunque quattro teste, che si sommano alle tre precedenti per un totale di sette).*

12 **Le prime eran cornute... non fue:** *Le prime <tre teste> (quelle spuntate sul timone) erano cornute come <quelle di un> bue (avevano cioè due corna ciascuno); le <altre> quattro avevano solo un corno ciascuna; un mostro simile non fu mai (ancor) visto. In totale, il mostro così raffigurato – nato dalla degenerazione del carro, ossia della Chiesa – ha sette teste e dieci corna, come la bestia*

dell'Apocalisse.

13 **Sicura... intorno pronte:** *Ben salda (Sicura), simile a una fortezza (rocca) su un alto monte, mi fu visibile (m'apparve) una puttana dissoluta (sciolta) che sedeva (seder: il verbo all'infinito, che dipende da «apparve», ricalca il costrutto delle proposizioni soggettive latine) su di esso (sovresso) con le ciglia pronte <ad occhieggiare> tutt'intorno.*

14 **e come perché... alcuna volta:** *e, come per impedire che gli fosse portata via, vidi un gigante dritto accanto (di costa) a lei; e si scambiavano baci ripetutamente (alcuna volta). Il gigante raffigura il re di Francia Filippo il Bello.*

15 **Ma perché... infin le piante:** *Ma, poiché <la puttana> aveva rivolto verso di me l'occhio lascivo (cupido) e vagante, quel feroce amante (drudo) la frustò (flagellò) dalla testa ai piedi (piante). La manifestazione di gelosia del gigante non va legata al fatto che la prostituta abbia rivolto lo sguardo specificamente a Dante, ma semplicemente al fatto che essa abbia distolto gli occhi da lui guardando altrove. La flagellazione della Chiesa-prostituta rappresenta l'episodio dello "schiaffo di Anagni": nel settembre 1303 Bonifacio VIII fu tenuto prigioniero, all'interno del suo palazzo di Anagni, dagli emissari di Filippo il Bello, Guglielmo di Nogaret e Giacomo Sciarra Colonna.*

16 **poi, di sospetto... a la nova belva:** *poi, pieno di gelosia (sospetto) e reso feroce (crudo) dall'ira, slegò (disciolse) il mostro (il carro trasformato in bestia) e lo trascinò (trassel) attraverso la selva, facendo sì che solo questa (lei, riferito alla selva) mi fosse di impedimento (scudo) <alla vista> sia della puttana che della strana bestia (nova belva). Il rapimento della «puttana» rappresenta il trasferimento della sede papale ad Avignone che avvenne, sempre nell'interesse di Filippo il Bello, nel 1305, quando era pontefice il francese Clemente V.*

tro Niccolò (vv. 97-99), il poeta si lancia quindi in una dura reprimenda, nella quale i riferimenti personali al papa Orsini sfumano nella complessiva condanna di un diffuso malcostume (si passa quindi dal singolare al plurale: la «vostra avarizia», v. 104). È sempre parlando al plurale, e rivolgendosi dunque ai molti papi che - come Niccolò e i suoi successori - hanno trascinato la Chiesa alla corruzione, che Dante richiama nella *Commedia* le pagine dell'*Apocalisse*, anticipando subito la propria interpretazione del passo: quando san Giovanni parlava di una meretrice e di una bestia con sette teste e dieci corna, egli intendeva, appunto, profetizzare i destini della Chiesa.

Anche il brano del *Purgatorio*, che si inserisce in una complessa e articolata raffigurazione allegorica, richiama evidentemente lo stesso passo dell'*Apocalisse*. È dunque opportuno, per meglio comprendere questi due brani, aver presente il capitolo in questione (*Apocalisse*, XVII):

[1] Allora uno dei sette angeli che hanno le sette coppe mi si avvicinò e parlò con me: «Vieni, ti farò vedere la condanna della grande prostituta che siede presso le grandi acque. [2] Con lei si sono prostituiti i re della terra e gli abitanti della terra si sono inebriati del vino della sua prostituzione». [3] L'angelo mi trasportò in spirito nel deserto. Là vidi una donna seduta sopra una bestia scarlatta, coperta di nomi blasfemi, con sette teste e dieci corna. [4] La donna era ammantata di porpora e di scarlatta, adorna d'oro, di pietre preziose e di perle, teneva in mano una coppa d'oro, colma degli abomini e delle immondezze della sua prostituzione. [5] Sulla fronte aveva scritto un nome misterioso: «Babilonia la grande, la madre delle prostitute e degli abomini della terra». [6] E vidi che quella donna era ebbra del sangue dei santi e del sangue dei martiri di Gesù. Al vederla, fui preso da grande stupore.

Immediatamente dopo la visione, nell'*Apocalisse* l'angelo fornisce all'Evangelista la spiegazione di quanto gli ha appena mostrato.

[7] Ma l'angelo mi disse: «Perché ti meravigli? Io ti spiegherò il mistero della donna e della bestia che la porta, con sette teste e dieci corna». [8] La bestia che hai visto era ma non è più, salirà dall'Abisso, ma per andare in perdizione. E gli abitanti della terra, il cui nome non è scritto nel libro della vita fin dalla fondazione del mondo, stupiranno al vedere che la bestia era e non è più, ma riapparirà. [9] Qui ci vuole una mente che abbia saggezza. Le sette teste sono i sette colli sui quali è seduta la donna; e sono anche sette re. [10] I primi cinque sono caduti, ne resta uno ancora in vita, l'altro non è ancora venuto e quando sarà venuto, dovrà rimanere per poco. [11] Quanto alla bestia che era e non è più, è ad un tempo l'ottavo re e uno dei sette, ma va in perdizione. [12] Le dieci corna che hai viste sono dieci re, i quali non hanno ancora ricevuto un regno, ma riceveranno potere regale, per un'ora soltanto insieme con la bestia. [13] Questi hanno un unico intento: consegnare la loro forza e il loro potere alla bestia. [14] Essi combatteranno contro l'Agnello, ma l'Agnello li vincerà, perché è il Signore dei signori e il Re dei re e quelli con lui sono i chiamati, gli eletti e i fedeli». [15] Poi l'angelo mi disse: «Le acque che hai viste, presso le quali siede la prostituta, simboleggiano popoli, moltitudini, genti e lingue. [16] Le dieci corna che hai viste e la bestia odieranno la prostituta, la spoglieranno e la lasceranno nuda, ne mangeranno le carni e la bruceranno col fuoco. [17] Dio infatti ha messo loro in cuore di realizzare il suo disegno e di accordarsi per affidare il loro regno alla bestia, finché si realizzino le parole di Dio. [18] La donna che hai vista simboleggia la città grande, che regna su tutti i re della terra»¹.

il Problema

DIV9B

Senza entrare nel merito di ciascuna delle singole immagini, non si può dubitare del fatto che, nel testo

¹ Citiamo dalla traduzione *La sacra Bibbia*, Cei, Roma, 1974. Questo il testo latino: «[1] Et venit unus de septem angelis, qui habebant septem phialas, et locutus est mecum dicens: "Veni, ostendam tibi damnationem meretricis magna, quae sedet super aquas multas, [2] cum qua fornicati sunt reges terrae, et inebriati sunt, qui inhabitant terram, de vino prostitutionis eius". [3] Et abstulit me in desertum in spiritu. Et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam, plenam nominibus blasphemiae, habentem capita septem et cornua decem. [4] Et mulier erat circumdata purpura et coccino, et inaurata auro et lapide pretioso et margaritis, habens poculum aureum in manu sua plenum abominationibus et immunditiis fornicationis eius; [5] et in fronte eius nomen scriptum, mysterium: "Babylon magna, mater fornicationum et abominationum terrae". [6] Et vidi mulierem ebriam de sanguine sanctorum et de sanguine martyrum Iesu. Et miratus sum, cum vidissem illam, admiratione magna. [7] Et dixit mihi angelus. "Quare miraris? Ego tibi dicam mysterium mulieris et bestiae, quae portat eam, quae habet capita septem et decem cornua: [8] bestia, quam vidisti, fuit et non est, et ascensura est de abyssu et in interitum ibit. Et mirabuntur inhabitantes terram, quorum non sunt scripta nomina in libro vitae a constitutione mundi, videntes bestiam, quia erat et non est et aderit. [9] Hic est sensus, qui habet sapientiam. Septem capita, septem montes sunt, super quos mulier sedet. Et reges septem sunt: [10] quinque ceciderunt, unus est, alius nondum venit; et, cum venerit, oportet illum breve tempus manere. [11] Et bestia, quae erat et non est, et is octavus est et de septem est et in interitum vadit. [12] Et decem cornua, quae vidisti, decem reges sunt, qui regnum nondum acceperunt, sed potestatem tamquam reges una hora accipiunt cum bestia. [13] Hi unum consilium habent et virtutem et potestatem suam bestiae tradunt. [14] Hi cum Agno pugnabunt; et Agnus vincet illos, quoniam Dominus dominorum est et Rex regum, et qui cum illo sunt vocati et electi et fideles". [15] Et dicit mihi: "Aquae, quas vidisti, ubi meretrix sedet, populi et turbae sunt et gentes et linguae. [16] Et decem cornua, quae vidisti, et bestia, hi odient fornicariam et desolatam facient illam et nudam, et carnes eius manducabunt et ipsam igne concremabunt; [17] Deus enim dedit in corda eorum, ut faciant, quod illi placitum est, et faciant unum consilium et dent regnum suum bestiae, donec consummentur verba Dei. [18] Et mulier, quam vidisti, est civitas magna, quae habet regnum super reges terrae"».

dell'*Apocalisse*, l'intera raffigurazione abbia per oggetto la Roma imperiale. Sono visibili, infatti, i riferimenti ai sette colli e ai sette re, anche se l'identificazione dei «dieci re» rappresentati dalle dieci corna non appare altrettanto semplice.

Dante, pur non eliminando il riferimento a Roma, ne cambia tuttavia il significato, trasformando la città allegorizzata nell'*Apocalisse* da sede dell'Impero in sede del Papato. *Inferno* e *Purgatorio*, però, presentano differenze significative. L'episodio di Malebolge, in particolare, si discosta notevolmente dal testo dell'Evangelista, al punto che nel poema dantesco la prostituta che siede sopra le acque non si distingue più dalla bestia. Le sette teste e le dieci corna diventano addirittura attribuiti, connotati in senso positivo, che questa creatura possedeva *fin dalla nascita*, e possono essere agevolmente identificati con i sette sacramenti (o i sette doni dello Spirito Santo) e con i dieci Comandamenti.

La situazione cambia nel *Purgatorio* in cui, con maggiore aderenza all'*Apocalisse*, la prostituta si distingue nettamente dalla bestia, sulla quale essa siede. I suoi mostruosi attributi compaiono stavolta a seguito della degenerazione indotta dalla nascita del potere temporale.

È assai difficile rendere conto del motivo per cui Dante dia due interpretazioni così diverse dello stesso testo. Ciò che sembra accomunare i due passi danteschi, facendoli apparire a prima vista assai lontani dal modello di san Giovanni, rimane comunque l'identificazione della *magna meretrix* nella Roma papale. Non si deve comunque pensare a una autonoma invenzione del poeta, magari semplicemente motivata dalla posizione politica filoimperiale. In realtà «esisteva tutta una letteratura, nel medioevo, di eretici o semieretici o anche di cattolici desiderosi di una profonda riforma ecclesiastica (gioachimiti e francescani spirituali), che identificava la *magna meretrix* con la Chiesa corrotta» (Sapegno).

L'interpretazione dell'*Apocalisse*, nel corso del Medioevo, ha infatti seguito due linee di sviluppo. La prima (i cui maggiori esponenti furono Riccardo da san Vittore e Alberto Magno) tendeva a spiegare letteralmente il testo ed a chiarirne il senso *morale*. La seconda invece cercava in esso l'anticipazione *profetica* della storia della Chiesa e si rifaceva spesso al pensiero di Gioacchino da Fiore. Secondo quest'ultimo, la storia della Chiesa si articola in sette età. «La prima è quella della Chiesa primitiva e degli apostoli; la seconda è quella dei martiri; la terza è quella degli eretici e dei grandi padri della Chiesa; la quarta è quella della fondazione dei grandi ordini monastici e in specie di san Benedetto; la quinta, che è anche quella in cui Gioacchino stesso scrive, è l'età culminante sia per la perfezione dei santi, sia per la cattiveria dei malvagi: si hanno perciò, l'una contro l'altra, l'*Ecclesia generalis*, santa, rappresentata da Gerusalemme, minacciata dall'*Ecclesia malignitatum*, simboleggiata in *Babylon*». A queste cinque età ne seguiranno una sesta «in cui i malvagi saranno puniti», e una settima «che segnerà l'avvento dell'età dello Spirito Santo, momento della rivelazione divina ed epoca di inebriante felice salmodia» (Manselli).

L'articolazione in sette età della storia della Chiesa trovava un possibile riscontro nella struttura dell'*Apocalisse*, articolata in sette lettere che Giovanni scrive a ciascuna delle sette Chiese dell'Asia. L'interpretazione ispirata a Gioacchino - che ebbe come massimo esponente Pietro di Giovanni Olivi - collegava appunto, in modo assai complesso, brani tratti dalle sette lettere a ciascuna delle sette epoche della storia della Chiesa.

In definitiva, la forzatura del testo operata da Dante - che consiste proprio nel leggere in filigrana, dietro l'*Apocalisse*, una trama di riferimenti profetici *alla storia della Chiesa* - si innesta in una pratica interpretativa assai diffusa all'epoca. Una pratica che si collegava a un'attesa di rinnovamento estremamente sentita negli ambienti francescani. A questi ambienti, del resto, Dante era assai vicino dal punto di vista etico (pur mantenendosi al di sopra delle parti, rispetto alle lotte che dividevano l'ordine al suo interno²). Per verificarlo, sarà opportuno approfondire la riflessione, soffermandosi sulla pagina del *Paradiso* che il poeta dedica alla figura di san Francesco [🔗👉 DIV10].

² Non si deve infatti accostare il pensiero di Dante a quello di Gioacchino da Fiore fino al punto di perdere di vista la piena ortodossia del poeta: «Se sul piano della dottrina Dante è perfettamente cattolico e crede nella fine del mondo e nel giudizio universale (mentre per Gioacchino non vi sarà fine del mondo ma un rinnovamento preparatore dell'ultima età che sarà eterna), Dante è, invece, molto vicino a Gioacchino per quanto riguarda gli atteggiamenti morali e il sentire religioso» (Piromalli).

🔍 DIV 10 • Cristo, Francesco e Povertà

[Paradiso, canto XI, vv. 28-75]

Nei canti XI e XII del *Paradiso*, ambientati nel quarto cielo (quello del Sole, occupato dagli spiriti sapienti) sono celebrate le figure di san Francesco e san Domenico. Questi santi, nei primi decenni del '200, fondarono due ordini religiosi che ai tempi di Dante erano spesso contrapposti in campo politico e dottrinario. Entrambi gli ordini però, nel disegno della provvidenza, dovevano cooperare al rafforzamento della Chiesa, difendendola dalle eresie e riportandola alla sua purezza originaria. I due grandi santi, protagonisti della narrazione di questi canti, non compaiono direttamente. A prendere la parola sono invece due loro illustri seguaci. Nel canto XI è un domenicano (san Tommaso d'Aquino, il filosofo commentatore di Aristotele) a pronunciare il panegirico di san Francesco (ossia del fondatore dell'ordine "rivale") e a criticare la degenerazione del proprio ordine, i cui esponenti sono ormai quasi tutti lontani dallo spirito del fondatore. Lo stesso schema si ripete, a parti invertite, nel canto XII [🔍 📖 DIV11]: qui è un francescano (il mistico san Bonaventura da Bagnoregio) a pronunciare l'elogio di san Domenico per poi lamentare la degenerazione del proprio ordine, lacerato dalle lotte tra Conventuali e Spirituali.

Ci soffermiamo, in quest'approfondimento, sulla figura di Francesco.

¹ **La provvidenza... per guida:** *La provvidenza, che regola il mondo con quella sapienza (consiglio, latinismo) rispetto alla quale ogni intelligenza (aspetto, latinismo che letteralmente significa vista) di creatura umana (creato) si rivela impotente (è vinto) prima che riesca a scrutare fino in fondo (pria che vada al fondo), affinché (però che) la sposa (metafora per indicare la Chiesa) di colui che, tra alte grida <di dolore>, la sposò con il suo sangue benedetto (perifrasi per designare Cristo) andasse verso (ver?) il suo amato (diletto; i vv. 31-33, in sintesi, significano affinché la Chiesa andasse verso Cristo) solida (sicura) al suo interno e ancor più fedele (fida) a lui, prescelse (ordinò) due capi (principi) in favore di essa (ossia della Chiesa), che le facessero da guida da una parte (quinci) e dall'altra (quindi).* Francesco e Domenico sono figure diverse ma complementari: la loro predicazione risponde a un medesimo disegno provvidenziale, finalizzato a rafforzare la Chiesa riportandola alle sue vere radici cristiane. Le perifrasi di queste terzine richiamano numerosi passi scritturali. Le «alte grida» del v. 32 provengono dal «clamans voce magna» dei Vangeli (*Matteo*, XXVII, 50; *Marco*, XV, 37; *Luca*, XXIII, 46); il v. 33 richiama invece l'espressione degli *Atti degli apostoli* «adquisivit sanguine suo» (XX, 28).

² **L'un... uno splendore:** *Il primo (L'un, cioè Francesco) fu molto simile a un serafino (tutto serafico) per la sua carità (in ardore); il secondo (l'altro,*

La provvidenza, che governa il mondo
con quel consiglio nel quale ogni aspetto
creato è vinto pria che vada al fondo, 30

però che andasse ver' lo suo diletto
la sposa di colui ch'ad alte grida
disposò lei col sangue benedetto, 33

in sé sicura e anche a lui più fida,
due principi ordinò in suo favore,
che quinci e quindi le fosser per guida¹. 36

L'un fu tutto serafico in ardore;
l'altro per sapienza in terra fue
di cherubica luce uno splendore². 39

De l'un dirò, però che d'amendue
si dice l'un pregiando, qual ch'om prende,
perch'ad un fine fur l'opere sue³. 42

Intra Tupino e l'acqua che discende
del colle eletto dal beato Ubaldo,
fertile costa d'alto monte pende, 45

Domenico), per la sua sapienza <teologica>, risplendette in terra come la luce dei cherubini. Le schiere angeliche dei Serafini e dei Cherubini sono caratterizzate, rispettivamente, dalla carità e dalla sapienza.

³ **De l'un dirò... l'opere sue:** *Parlerò <solo> del primo (De l'un, cioè di*

Francesco), poiché (però che), elogiando (pregiando) uno di essi (l'un), qualunque si scelga (qual ch'om prende, costruzione impersonale che richiama quella francese introdotta da on), si parla (si dice) di entrambi (d'amendue), perché le loro (sue) opere furono rivolte a un unico fine.

onde Perugia sente freddo e caldo
da Porta Sole; e di dietro le piange
per grave giogo Nocera con Gualdo⁴. 48

Di questa costa, là dov'ella frange
più sua rattezza, nacque al mondo un sole,
come fa questo tal volta di Gange⁵. 51

Però chi d'esso loco fa parole,
non dica Ascesi, ché direbbe corto,
ma Oriente, se proprio dir vuole⁶. 54

Non era ancor molto lontan da l'orto,
ch'el cominciò a far sentir la terra
de la sua gran virtute alcun conforto⁷; 57

ché per tal donna, giovinetto, in guerra
del padre corse, a cui, come a la morte,
la porta del piacer nessun diserra⁸; 60

e dinanzi a la sua spirital corte
et coram patre le si fece unito;
poscia di di in di l'amò più forte⁹. 63

⁴ **Intra Tupino... con Gualdo:** Tra il <fiume> Tupino e il fiume <Chiascio> (**l'acqua**), che scende dal colle <di Gubbio>, prescelto (**eletto**) <per il suo romitaggio> dal beato Ubaldo Baldassini (vescovo di Gubbio dal 1129 al 1160), un fertile pendio (**costa**) pende da un alto monte (il massiccio del Subasio), a causa del quale (**onde**, riferito a «monte») i perugini (**Perugia**, metonimia) sentono <arrivare> il freddo e il caldo dalla porta Sole (che era collocata nella parte est della città); e dalla parte opposta (**di dietro**) al pendio (**le**, lett. ad essa, riferito a «costa») soffrono (**piange**, verbo al singolare per una pluralità di soggetti), a causa della pesante oppressione (**giogo**) <del monte>, Nocera e Gualdo Tadino. Le due terzine individuano con esattezza i luoghi in cui si svolgerà la vicenda narrata nei versi successivi: ci troviamo in Umbria, dalla parte occidentale del monte Subasio (ai cui piedi si trova Assisi). Rispetto a questo monte, Perugia è collocata ad ovest: la presenza della massa calcarea del Subasio determina un riscaldamento della temperatura in estate; d'inverno, invece, la neve che cade su di esso raf-

fredda la città. Nocera e Gualdo si trovano invece ad est del monte: il loro «pian- to» può spiegarsi con il fatto che, nel pomeriggio, la massa del Subasio («grave giogo») sottrae a queste città qualche ora di sole.

⁵ **Di questa costa... di Gange:** Da questa pendice <occidentale> del monte, nel punto in cui (**là dove**) essa diventa meno ripida (**frange più sua rattezza**, lett. attenua di più la sua ripidezza), nacque per il mondo un sole, come fa il vero sole (**questo**: si ricordi che l'azione dei canti XI e XII è ambientata proprio nel cielo del Sole) talvolta dal Gange. Il sole, secondo la geografia medievale, nasce dalle parti del Gange nell'equinozio di primavera, momento in cui gli astri sono particolarmente propizi all'umanità [**❧ ❧ DIV1b**]. La nascita di Francesco viene allegoricamente indicata come nascita di un sole, utilizzando un'immagine diffusa nell'agiografia francescana («Quasi sol oriens mundo, beatus Franciscus vita, doctrina et miraculis claruit») [«Come un sole che sorge nel mondo, il beato Francesco splendette per vita, dottrina, miracoli»]; Bernardo da Bessa, *Liber de laudibus*. Si ricordi inol-

tre che l'immagine del Sole richiama costantemente in Dante l'idea della luce di Dio [**❧ ❧ DIV1a**]: si può dunque comprendere la particolare importanza che Dante attribuisce alla figura di Francesco.

⁶ **Però... dir vuole:** Perciò (**Però**) chi parla (**fa parole**) di questo luogo, non lo chiami Assisi (**Ascesi**: nella forma medievale, il luogo d'origine di Francesco racchiudeva già nel suo nome l'idea del percorso ascensionale compiuto dal sole nascente), perché si esprimerebbe (**direbbe**) in modo incompleto (**corto**), ma <lo chiami> Oriente, se vuole esprimersi (**dir**) propriamente (**proprio**).

⁷ **Non era ancor... alcun conforto:** <Il sole-Francesco> non era ancora molto lontano dalla nascita (**orto**, dal latino *orior* che significa appunto *sorgere*) quando (**ch'**) egli incominciò a far sì che la terra sentisse qualche (**alcun**) beneficio (**conforto**) della sua grande potenza (**virtute**). Il senso letterale (il sole appena sorto vivifica la terra con la sua luce) si fonde perfettamente con quello metaforico (Francesco, giovanissimo, vivifica la terra con la sua virtù di carità).

⁸ **ché per tal donna... nessun diserra:** poiché (**ché**), ancora giovinetto, affrontò l'ira del padre (**in guerra del padre corse**) per <amore di> una donna tale che a lei, come alla morte, nessuno vuole aprire (**diserra**) la porta del piacere. Si tratta di un episodio assai noto: nel 1207, all'età di venticinque anni, Francesco donò i guadagni di un affare commerciale affinché con essi venisse restaurata la chiesetta di san Damiano. Il padre, per questo, lo citò in giudizio davanti al vescovo di Assisi. Qui Francesco rinunciò all'eredità paterna e, in presenza del vescovo, si spogliò di tutti i suoi vestiti. Dante collega quest'episodio con il tema, assai diffuso nell'agiografia francescana, delle «nozze mistiche» tra il santo e la Povertà (che viene perciò rappresentata come una donna). Il verso «la porta del piacer nessun diserra» può significare semplicemente che nessuno apre volentieri la porta alla Povertà; secondo Auerbach invece la «porta» va intesa come realistica metafora sessuale.

⁹ **e dinanzi... più forte:** e davanti alla curia episcopale <di Assisi> (**sua spirital corte**, lett. la sua corte spirituale) e in presenza del padre (**coram patre**, formula latina frequente negli atti notarili) si unì (**si fece unito**) a lei (**le**); poi di gior-

no in giorno l'amò <sempre> più intensamente (**forte**).

10 **Questa... senza invito:** Costei (**Questa**, la Povertà), divenuta vedova (**privata**) del primo marito (cioè Cristo) rimase (**si stette**) disprezzata e dimenticata (**dispetta e scura**) per più di mille e cento anni, fino al tempo di Francesco (**fino a costui**), senza che nessuno la cercasse (**senza invito**). La vicenda della Povertà – che aveva sposato Cristo e, dopo la sua morte, non aveva più avuto altro marito – allude evidentemente alla degenerazione della Chiesa, che ha dimenticato per undici secoli – cioè appunto dalla sua fondazione al tempo di Francesco – questa fondamentale regola di vita cristiana.

11 **né valse udir... fe' paura:** né servi (**valse**) <a renderla più desiderabile> sentir raccontare (**udir**) che colui che fece paura a tutto il mondo (perifrasi per indicare Giulio Cesare) la trovò tranquilla (**sicura**) insieme ad Amiclate, quando fece sentire la sua voce. Ci si riferisce qui a un episodio narrato nel *Bellum civile* di Lucano: durante le feroci scorribande delle truppe cesariane e pompeiane, che si combattevano nella guerra civile, Cesare giunse davanti a una capanna che aveva l'uscio spalancato. Il pescatore Amiclate, che la abitava, non aveva infatti nulla da temere da guerre e saccheggi proprio a causa della sua completa povertà.

12 **né valse esser... in su la croce:** né

Questa, privata del primo marito, millecent'anni e più dispetta e scura fino a costui si stette senza invito¹⁰; 66

né valse udir che la trovò sicura con Amiclate, al suon de la sua voce, colui ch'a tutto 'l mondo fé paura¹¹; 69

né valse esser costante né feroce, sì che, dove Maria rimase giuso, ella con Cristo pianse in su la croce¹². 72

Ma perch'io non proceda troppo chiuso, Francesco e Povertà per questi amanti prendi oramai nel mio parlar diffuso¹³. 75

servi (**valse**) <a renderla più desiderabile> il suo essere costante ed eroicamente fedele (**feroce**) a Cristo, al punto che (**si che**), quando (**dove**) Maria rimase ai piedi della croce (**giuso**) essa (la Povertà) pianse insieme a Cristo sulla croce stessa. Anche il racconto secondo cui la Povertà salì sulla croce, per soffrire fino all'ultimo insieme a Cristo, proviene a Dante dall'agiografia francescana, in particolare dal *Sacrum commercium beati Francisci cum domina Paupertate*, il più significativo testo che tratta il tema delle "nozze mistiche": «Non reliquisti eum usque ad mortem, mortem autem crucis.

Et in ipsa cruce, denudato iam corpore, extensis brachiis, manibus et pedibus confixis, secum patiebaris» [«Non lo lasciasti fino alla morte, proprio alla morte in croce. E sulla stessa croce, denudato il corpo, distese le braccia, mani e piedi inchiodati, soffrivi insieme a lui»].

13 **Ma perch'io... parlar diffuso:** Ma, affinché io non proceda in modo troppo oscuro (**chiuso**), identifica (**prendi**) oramai Francesco e la Povertà in (**per**) questi amanti, all'interno del mio lungo discorso (**parlar diffuso**). San Tommaso chiarisce esplicitamente la metafora che presiede all'intero episodio.

il Testo

Francescani e domenicani

Il brano trattato in questo approfondimento costituisce la parte iniziale del racconto agiografico sulla vita di Francesco, presentato dal domenicano Tommaso d'Aquino con lo scopo di promuovere la doverosa concordia di due ordini religiosi che, nella realtà storica del tempo di Dante, erano spesso in conflitto sul piano politico e dottrinario. L'introduzione all'episodio (vv. 21-42) intende proprio proclamare l'unità tra i due ordini all'interno di uno stesso disegno provvidenziale. Quest'esigenza di unità è sottolineata anche dalla costruzione parallela che unisce questo canto del *Paradiso* al successivo. Qui è un domenicano a pronunciare l'elogio di Francesco (ed egli stesso, nei versi finali che non abbiamo riportato, condannerà gli esponenti degenerati del proprio ordine). Lo stesso schema si ripresenterà, a parti invertite, nel canto successivo: sarà infatti un francescano (san Bonaventura) a pronunciare l'elogio di san Domenico e a rimproverare con severità i francescani che tradiscono il significato originario della regola. Questo schema riflette un cerimoniale diffuso nella tradizione liturgica del tempo, inteso anch'esso a promuovere la concordia tra i due ordini: in occasione della festa di san Francesco (4 ottobre) si era soliti affidare la predica a un domenicano, mentre era di norma un francescano a salire sul pulpito per la festa di san Domenico (7 agosto).

L'attenzione che Dante dedica alla costruzione simmetrica dei due canti non è certamente casuale. Essa risponde a un'esigenza di sintesi, alla ricerca di un'interpretazione unitaria della realtà che ne superi e ne trascenda, in una prospettiva superiore, i contrasti e le lacerazioni. La rivalità che divideva i due ordini non aveva per Dante ragione di esistere, solo che essi fossero ricondotti al vero spirito dei loro fondatori: entrambi gli ordini, infatti, dovevano perseguire con mezzi diversi il fine di rafforzare la Chiesa. I domenicani furono particolarmente attivi nella lotta alle eresie e nel consolidamento della dottrina, mentre i francescani contribuirono a richiamare la Chiesa a quello

spirito di povertà che essa era andata progressivamente perdendo in poco più di undici secoli di vita. La predicazione francescana e la pratica della povertà avevano un'intrinseca carica contestativa e antiborghese, e potevano anche creare scandalo presso quanti puntavano a una comoda conciliazione tra fede cristiana, da una parte, e ricchezza e potere dall'altra. Ma Francesco si mantenne sempre nell'alveo della Chiesa, ricevendo l'approvazione papale e incanalando il proprio slancio di rinnovamento nei limiti di obbedienza imposti dall'ortodossia.

Nonostante l'equilibrio che Dante persegue nella costruzione dei due canti, la figura di san Francesco finisce per acquistare un risalto morale e profetico del tutto eccezionale. A conferirle tale risalto è soprattutto il tema delle nozze mistiche con la Povertà. Quest'ultima diviene nel canto XI un vero e proprio personaggio, che conferisce all'intero episodio una forte carica contestativa verso una società eticamente corrotta dal denaro e verso una Chiesa ormai lontana dallo spirito delle sue origini. Fin dall'inizio del suo viaggio, attraverso l'allegoria della lupa, Dante aveva chiarito come l'ordine sociale borghese-mercantile costituisse la minaccia più insidiosa per il futuro dalla cristianità. Adesso, nella vicenda "matrimoniale" della Povertà, egli racchiude un duro atto d'accusa contro la degenerazione di una Chiesa che, di quest'ordine sociale, si è resa ormai interessata succube¹.

il Problema

DIV10

La metafora nuziale: due spose, anzi una

Nell'illustrare le finalità provvidenziali per le quali sono stati inviati sulla terra i due «principi», san Tommaso definisce la chiesa come «sposa» di Cristo; per meglio dire, egli la designa perifrasticamente come «la sposa di colui ch'ad alte grida / dispose lei col sangue benedetto» (vv. 31-33). Il tema del sangue richiama gli *Atti degli Apostoli*, dove però è detto soltanto che Cristo ha «acquistato» la Chiesa con il suo sangue («acquisivit sanguine suo»; XX, 28). La designazione metaforica della chiesa come sposa di Cristo era invece presente nella Patristica (per esempio in Agostino) e trovava il suo fondamento nell'interpretazione di alcuni passi dei Vangeli e delle Lettere di san Paolo. La scelta di quest'immagine, in Dante, non appare affatto casuale. Il tema nuziale ricorre infatti frequentemente in questi versi e il suo vero significato può apparire chiaro solo se si mettono in rapporto tra loro tutti i passi in cui la metafora ritorna.

Sempre con riferimento a Cristo, la metafora ricompare poco più avanti, in una terzina di importanza fondamentale. Protagonista femminile non è stavolta la Chiesa ma la Povertà, descritta come una donna vecchia e ripugnante. Ai vv. 63-66 si afferma infatti che essa, «privata del primo marito», fu da tutti abbandonata e disprezzata per oltre mille e cento anni. Non può esserci dubbio sul fatto che il primo marito della Povertà fosse proprio Gesù Cristo: l'abbandono della vedova dura infatti dall'anno 33 (ossia dalla Passione e morte di Gesù) fino al 1207 (anno a cui si possono datare le nuove "nozze" con Francesco). La Povertà, del resto, ha mostrato a Cristo tutta la sua eroica fedeltà: a lei sola fu dato piangere sulla croce, quando perfino la Vergine «rimase giusto» (vv. 71-72).

Sembra evidente, a questo punto, il rapporto che deve istituirsi tra questa metafora matrimoniale e quella, di pochi versi precedente, che indica la Chiesa come sposa di Cristo: siamo obbligati a concludere che la Chiesa e la Povertà, nella prospettiva di Dante, siano perfettamente identificate l'una con l'altra.

San Francesco, *alter Christus*

Si può dunque intuire l'importanza del fatto che Francesco sia presentato, dopo Gesù, come il secondo marito della Povertà. Il santo di Assisi viene direttamente accostato a Cristo, di cui appare come il più perfetto imitatore. Questa perfezione è confermata da almeno altri due elementi. In primo luogo, quando si tratta della nascita del santo, questi viene designato come «un sole» (v. 50); sappiamo bene che il Sole, metaforicamente o allegoricamente, si identifica in altri luoghi della *Commedia* con Dio stesso [☉ ♀ DIV1a]; e sappiamo che nel *Cantico* di san Francesco esso porta «significatione» dell'Altissimo [☉ ☿ C1]. Al momento della morte, inoltre, la figura del santo si arricchisce di un ulteriore significativo segno. Dante si rifà al racconto tramandato dall'agiografia francescana, secondo la quale fu lo stesso Gesù Cristo, apparsogli in figura di Serafino, a recargli le Stimate (ossia i segni delle piaghe della crocifissione impressi nelle mani, nei piedi e nel costato); la narrazione di Dante riprende questo racconto in forma essenziale, sacrificando i dettagli aneddotici al significato profondo dell'episodio:

nel crudo sasso intra Tevero e Arno
da Cristo prese l'ultimo sigillo,
che le sue membra due anni portarno² (vv. 106-108).

¹⁴ Ciò non implica, lo ripetiamo, che Dante esprima preferenza o prenda posizione all'interno delle dispute che dividevano i due ordini. È giusto ricordare che il precetto della povertà riveste notevole importanza anche all'interno dell'ordine domenicano, che è anch'esso un ordine mendicante, in quanto trae il suo sostentamento solo dalle offerte dei fedeli, senza sfruttare proprietà fondiari o esercitare diritti feudali.

¹⁵ nel crudo sasso... portarno: nell'aspro colle tra Tevere e Arno (il colle della Verna, presso Bibbiena) ricevette da Cristo l'ultimo segno (sigillo, ossia le stimate), che le sue membra portarono per due anni.

In sintesi, i tre momenti decisivi dell'esistenza di Francesco (la nascita, le "nozze" e la morte) sono scanditi da segni che ne propongono una somiglianza straordinaria con Cristo. Si è visto prima come Dante, nei canti XI e XII del *Paradiso*, abbia cura di non contrapporre mai francescani e domenicani, anzi presenti costantemente entrambi gli ordini come cooperanti all'interno di un unico disegno provvidenziale. E occorre anche ricordare che proprio l'aristotelismo di san Tommaso (dunque di un domenicano) costituisce una parte essenziale dell'intelaiatura filosofica della *Commedia*. Nondimeno, se la cherubica sapienza di Domenico definisce con rigore i contorni teologici entro i quali può muoversi il cristianesimo di Dante - tenendone al riparo l'ansia di rinnovamento da ogni deviazione eretica -, è soprattutto il serafico ardore di Francesco a indicare con assoluta evidenza la via del rinnovamento morale ed esistenziale da lui auspicato. Solo l'imitazione di Cristo da parte di ogni credente può ricondurre la Chiesa alla purezza della propria missione e salvare il mondo dalla "lupa". E solo nell'esempio scandaloso di Francesco, nel gesto contestativo dell'ordine borghese implicito nelle sue nozze con la Povertà, Dante scorge la possibilità di un altro ordine possibile: un ordine da costruire a partire da scelte di vita coraggiose e radicali, senza mai rifugiarsi dietro soluzioni di comodo che prospettino un'inammissibile conciliazione tra Dio e Mammona.

🔍 DIV 11 • Nomina e res

[Paradiso, canto XII, vv. 46-81]

Il canto XII del *Paradiso* ha come protagonista san Domenico. Analogamente a quanto avviene nel canto precedente, dedicato a san Francesco [🔍 📖 DIV10], il santo non prende direttamente la parola: la sua esistenza viene ripercorsa in un panegirico affidato a un esponente dell'ordine "concorrente". Mentre nel canto XI san Francesco era stato elogiato dal domenicano Tommaso d'Aquino, qui sarà il francescano Bonaventura da Bagnoregio a tessere le lodi di san Domenico.

Prima di presentare l'elogio, Bonaventura ricorda che entrambi gli ordini mendicanti fondati nel '200 sono stati voluti da Dio per risollevare la Chiesa in difficoltà; e, come già aveva fatto Tommaso nel canto precedente, egli concluderà il suo discorso con una riflessione critica, deplorando la decadenza dell'ordine francescano al quale egli stesso appartiene.

Il brano riportato in quest'approfondimento ripercorre un preciso momento della vita di san Domenico: la nascita e la prima infanzia, cui è dedicata una parte rilevante dell'elogio. In questi versi, il poeta si sofferma sul valore simbolico profeticamente inscritto nel nome di Domenico e in quelli dei suoi genitori.

In quella parte ove surge ad aprire
Zefiro dolce le novelle fronde
di che si vede Europa rivestire, 48

non molto lungi al percuoter de l'onde
dietro a le quali, per la lunga foga,
lo sol talvolta ad ogni uom si nasconde, 51

siede la fortunata Calaroga
sotto la protezion del grande scudo
in che soggiace il leone e soggioga¹: 54

dentro vi nacque l'amoroso drudo
de la fede cristiana, il santo atleta
benigno a' suoi e a' nemici crudo; 57

e come fu creata, fu repleta
sì la sua mente di viva vertute,
che, ne la madre, lei fece profeta². 60

¹ **In quella parte... e soggioga:** In quella parte (l'occidente) dalla quale Zefiro (vento primaverile che proviene da ovest) nasce (**surge**) per fecondare (**aprire**) la vegetazione nascente (**le novelle fronde**) di cui si vede rivestire l'Europa, non molto lontano dalla costa su cui si infrangono le onde (**al percuoter de l'onde**, metonimia) <dell'Oceano Atlantico> dietro le quali, <affaticato> per la lunga corsa affannosa (**foga**; si ricordi che durante l'estate i giorni sono più lunghi), talvolta (cioè nel solstizio d'estate) il sole si nasconde ad ogni

uomo, siede la fortunata Calaroga (città della Castiglia, detta «fortunata» proprio perché diede i natali a san Domenico), sotto la protezione del grande stemma (**scudo**) <dei re di Castiglia>, nel quale il leone si trova nella parte inferiore (**soggiace**) e in quella superiore (**soggioga**). Le tre terzine sono dominate dalla perifrasi. San Bonaventura introduce l'elogio di Domenico – in analogia con quanto aveva fatto san Tommaso nel canto precedente [🔍 📖 DIV10] – partendo da una minuziosa individuazione dei luoghi in cui è ambientato il raccon-

to. Mentre per Francesco s'era parlato di Oriente, qui il luogo è collocato all'estremo occidente del mondo conosciuto, presso le sponde dell'Atlantico. La perifrasi che indica tale luogo utilizza (come già in *Paradiso*, XI, vv. 50-51) precise nozioni astronomiche circa il corso che compie il sole in determinati periodi dell'anno («talvolta»). La perifrasi araldica sullo scudo di Castiglia si chiarisce invece osservando che esso era diviso in quattro quadranti: due di essi (disposti in diagonale) ripetevano la raffigurazione di un leone d'argento; gli altri due, sempre disposti in diagonale, rappresentavano ciascuno una torre. Pertanto ognuna delle due figure era presente sia nella parte superiore dello scudo che in quella inferiore.

² **dentro vi nacque... lei fece profeta:** dentro <Calaroga> nacque il devoto amante (**drudo**) della fede cristiana, il santo campione (**atleta**, termine spesso utilizzato nell'agiografia) benefico con i cristiani (**a' suoi**) e duro (**crudo**) con gli eretici (**a' nemici**); e non appena (**come**) la sua anima (**mente**) fu creata, essa fu tanto (**si**) piena (**repleta**, latinismo) di potente (**viva**) virtù che, <mentre egli era ancora> in grembo alla (**ne la**) madre, conferì a lei il dono della profetia. La madre di Domenico, infatti, sognò di partorire un cane bianco e nero, con in bocca una fiaccola che avrebbe incendiato il mondo. I colori del cane prefigurano quelli dell'abito dei domenicani, mentre la fiaccola simboleggia l'ardore con cui la predicazione di Domenico infiammerà i cristiani.

3 Poi che le sponzalizie... de le rede:

Dopo che al sacro fonte <battesimale> fu celebrato il matrimonio (**le sponzalizie**) tra lui e la fede, dove (**u'**, dal latino *ubi*, riferito a «fonte») essi si portarono in dono (**dotar di**) la reciproca salvezza (**mutua salute**), la donna che diede il consenso per lui (ossia la madrina che, nel rito del battesimo, risponde per conto del bambino alle domande del sacerdote) vide in sogno il miracoloso effetto (**frutto**) che doveva uscire da lui e dai suoi seguaci (**de le rede**, lett. dagli eredi). Come nella vita di san Francesco, anche in quella di san Domenico c'è un matrimonio simbolico: egli sposa infatti la fede, ricevendo da essa la salvezza (come ogni cristiano), ma anche donando salvezza ad essa (perché destinato a preservarla dalle eresie). Secondo il racconto agiografico, Domenico apparve in sogno alla madrina con una stella in fronte, che simboleggiava la missione assegnata a lui e ai suoi seguaci di guidare i cristiani verso la vera fede.

4 e perché... di cui era tutto: ed affinché egli fosse anche nel nome (**costrutto**, cioè vocabolo) ciò che era <nella realtà>, da qui (**quinci**, cioè dal cielo) discese (**si mosse**) un'ispirazione divina (**spirito**) affinché fosse chiamato (**a nomarlo**) con l'aggettivo possessivo <riferito a colui> al quale egli apparteneva interamente (**di cui era tutto**). L'aggettivo *dominicus* era classificato dai grammatici medievali come "possessivo" (secondo una terminologia diversa da quella in uso oggi), in quanto indica ciò che appartiene al *dominus* (in questo caso al Signore). Il nome di Domenico riflette dunque perfettamente la vera natura del santo e la sua completa dedizione a Dio.

5 Domenico fu detto... per aiutarlo: Fu chiamato Domenico, e io ne parlo come dell'agricoltore (**agricola**, latinismo) che Cristo prescelse per il suo giardino (**orto**) per farlo prosperare (**aiutarlo**).

6 Ben parve messo... che diè Cristo: Ben manifestò la sua natura (**parve**) di inviato (**messo**) e servo (**famigliar**) di Cristo; perché il primo sentimento (**amor**) che si manifestò in lui fu <rivolto> al primo precepto (**consiglio**) che diede Cristo (ossia

Poi che le sponzalizie fuor compiute
al sacro fonte intra lui e la Fede,
u' si dotar di mutua salute, 63

la donna che per lui l'assenso diede,
vide nel sonno il mirabile frutto
ch'uscir dovea di lui e de le rede³; 66

e perché fosse qual era in costrutto,
quinci si mosse spirito a nomarlo
del possessivo di cui era tutto⁴. 69

Domenico fu detto; e io ne parlo
sì come de l'agricola che Cristo
ellesse a l'orto suo per aiutarlo⁵. 72

Ben parve messo e famigliar di Cristo:
che 'l primo amor che 'n lui fu manifestò,
fu al primo consiglio che diè Cristo⁶. 75

Spesse fiata fu tacito e desto
trovato in terra da la sua nutrice,
come dicesse: "Io son venuto a questo"⁷. 78

Oh padre suo veramente Felice!
oh madre sua veramente Giovanna,
se, interpretata, val come si dice⁸! 81

alla povertà). L'ordine domenicano era accomunato a quello francescano dalla sua natura di ordine mendicante, in quanto traeva sostentamento solo dalle offerte dei fedeli, senza sfruttare proprietà fondiarie o esercitare diritti feudali. Si noti che il nome «Cristo», nella *Commedia*, può rimare solo con se stesso (rima identica).

7 Spesse fiata... a questo: Spesse volte (**fiata**) fu trovato sulla nuda terra dalla sua nutrice silenzioso (**tacito**) e sveglio (**desto**), come se dicesse: "Io sono venuto per questo". L'istintivo desiderio di ingiunocchiarsi per terra rifiutando ogni comodità signorile, manifestato da Domenico fin da bambino, richiama per analogia – all'interno dell'architettura dei canti XI e XII – la decisione di san Francesco che, al

momento di morire, volle essere deposto sulla nuda terra (cfr. *Paradiso*, XI, vv. 115-117).

8 O padre suo... come si dice: Oh padre suo veramente <degno di essere chiamato> Felice! O madre sua veramente <degnata di essere chiamata> Giovanna, se <questo nome>, interpretato, significa (**val**) quello che si dice! Oltre al nome di Domenico, anche quelli dei genitori assumono un significato simbolico. Quello del nome Felice è evidente. Il nome Giovanna, risalendo alla sua origine ebraica (*Yôchanan*), veniva invece interpretato come "Grazia di Dio" o come "Dio ha fatto la grazia"; in tal senso, la madre di Domenico meritava veramente tale nome.

santo assistiate, invero, giungeva a Dante corredata da una serie di affascinanti particolari biografici, tra i quali assumevano la massima importanza alcuni episodi della gioventù e dell'età adulta: la rottura con il mondo mercantile simboleggiata dalle nozze con la Povertà; la ricerca dell'approvazione papale per la Regola; il viaggio in Terrasanta; il dono delle stimmate; la morte in povertà. La vita di Domenico, invece, appariva sotto questo profilo assai più scarna; ciò spiega perché il panegirico si concentra sul momento della nascita e su quello della prima infanzia, che vengono presentati come decisivi, come se in essi fosse già scritta, per divina predestinazione, tutta la futura esistenza del santo.

Anche nel caso di Francesco la nascita (indicata metaforicamente come il sorgere di un «sole») si caricava dei segni di una missione provvidenziale. Ma quest'evento occupava appena due terzine (*Paradiso*, XI, vv. 49-54) e cedeva subito il posto al fondamentale tema delle nozze mistiche con la Povertà. Nel caso di Domenico invece il tema della nascita è svolto per ben nove terzine (vv. 55-80) e si articola in diversi momenti: l'enunciazione del tema (vv. 55-57); i primi segni dell'eccezionalità del nascituro, che si manifestano già quando la madre è incinta di lui (vv. 58-60); gli ulteriori segni di predestinazione divina legati al battesimo, presentato metaforicamente come uno sposalizio tra Domenico e la fede (vv. 61-66); la prima infanzia del santo all'insegna della povertà (vv. 73-78). Le successive tappe dell'esistenza di Domenico (i suoi studi, la sua scelta di povertà, la sua missione di combattere le eresie¹) saranno invece sintetizzate in sole otto terzine (non analizzate in questo approfondimento): è evidente la sproporzione tra i blocchi tematici, consapevolmente ricercata per conferire speciale rilievo al momento della nascita.

Nella trattazione di questo tema, inoltre, assume particolare importanza il simbolismo dei nomi: Bonaventura si sofferma sul significato del nome "Domenico", «possessivo» che indica l'appartenenza totale del nascituro a Dio (vv. 67-72); e su quello dei nomi di Felice e Giovanna (vv. 79-81), padre e madre del futuro santo. Quest'attenzione al nome proprio, non nuova in Dante, suggerisce alcune domande: che rapporto esiste, nella *Commedia* e nelle altre opere dantesche, tra il nome di un uomo e il suo destino? E, più in generale, che rapporto esiste, nella riflessione di Dante sul linguaggio, tra le parole (*nomina*) e le entità (*res*) che esse designano?

il Problema

DIV11

Nomina sunt consequentia rerum?

È lo stesso Dante, nella *Vita nuova*, a enunciare il famosissimo principio che presiede al rapporto tra nomi e cose: nel capitolo XIII egli, riflettendo sull'Amore, sostiene che il nome di questo sentimento è «sì dolce a udire», che necessariamente i suoi effetti («la sua propria operazione») dovranno nella maggior parte dei casi essere dolci, «con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose², sì come è scritto: *Nomina sunt consequentia rerum*³». Si enuncia dunque un preciso principio di corrispondenza tra *nomina* e *res*: la dolcezza del nome di Amore non può essere ingannevole, ma deve necessariamente riflettere la sostanziale dolcezza della realtà designata da questo nome.

Nella *Vita nuova*, la norma della corrispondenza tra nomi e cose si applica rigorosamente alla donna amata da Dante: nel capitolo II si dice infatti che essa «fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare»⁴ [G G2]; il nome della donna, che significa «apportatrice di beatitudine», è dunque suggerito imperiosamente dalle sue virtù, al punto che esso viene intuito anche da coloro che la vedono per la prima volta.

Il simbolismo dei nomi appare ancor più accentuato nel capitolo XXIV, in cui un'apparizione di Beatrice - nella quale la donna verrà simbolicamente identificata con Cristo [G G12] - è preannunciata dal passaggio di una donna di nome Giovanna, soprannominata Primavera. Dante sente la voce di Amore parlargli nel cuore, e apprende da lui che il soprannome di Primavera era stato imposto a questa donna, per profetica ispirazione, proprio in previsione di quest'episodio: «ché io mossi lo imponitore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà⁵». D'altra parte, lo stesso nome "Giovanna" ha un significato simbolico, in definitiva molto simile a "prima verrà": «però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce,

¹ È utile ricordare, per comprendere il ruolo che Dante attribuisce alla figura di Domenico, che la battaglia antiereticale del santo fu sempre combattuta con le sole armi della predicazione. Quando nel 1213, nell'ambito della crociata contro gli Albigesi, i combattenti inviati dal papa compirono la sanguinosa conquista di Muret, Domenico rimase in chiesa a pregare; la conclusione della crociata contro gli Albigesi data al 1229, mentre Domenico era morto nel 1221. Infine, di dieci anni successiva alla morte di Domenico è l'assegnazione al suo ordine del compito di combattere le eresie attraverso il Tribunale dell'Inquisizione.

² **con ciò... cose:** poiché (con ciò sia cosa che) i nomi sono (siano: «con ciò sia cosa che» regge il congiuntivo) conseguenza delle cose che essi designano (seguitino le nominate cose).

³ **Nomina... rerum:** I nomi sono conseguenza delle cose. Si tratta di una massima diffusa nel Medioevo da diverse tradizioni, di carattere religioso, letterario e giuridico.

⁴ **che si chiamare:** come si chiamasse.

⁵ **ché... mosterrà:** poiché io ispirai (mossi) colui che le impose il soprannome affinché la chiamasse così: Primavera, cioè "prima verrà" il giorno in cui Beatrice apparirà (si mosterrà).

dicendo: “*Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini*”⁶».

Si può osservare che, negli episodi della *Vita nuova* che abbiamo citato, il principio *nomina sunt consequentia rerum* opera soprattutto in relazione a figure assistite da una particolare grazia divina (come Beatrice), o in circostanze miracolose (come le apparizioni della donna nella *Vita nuova*). Non sorprende, dunque, che lo stesso principio ricorra nei due canti dedicati a san Francesco e a san Domenico. Nel canto XI esso trova un’applicazione solo parziale nella denominazione del luogo natale del santo, la quale richiama in qualche modo - nella forma «Ascesi» - l’idea del sorgere del sole (ma questo luogo, più propriamente, meriterebbe di essere chiamato «Oriente»; *Paradiso*, XI, vv. 52-54). Nel canto di san Domenico esso trova una triplice conferma: nel nome di battesimo del santo, suggerito da un’ispirazione divina, affinché il «costrutto» corrisponda alla realtà (vv. 67-69); e nei nomi dei genitori Felice e Giovanna (vv. 79-81).

Frammenti di una lingua adamitica

Nella realtà mondana dunque la corrispondenza tra *nomina* e *res* appare come un’eccezione che si presenta soprattutto in occasione di manifestazioni del soprannaturale; per comprendere come mai ciò accada, può essere utile illustrare le teorie sull’origine del linguaggio esposte nel *De vulgari eloquentia*.

Attribuendo verità letterale al racconto biblico, Dante collega la nascita della lingua alla creazione del primo uomo: nell’atto di plasmarlo, Dio diede ad Adamo una *forma locutionis* (termine che richiama il concetto aristotelico di “forma” e che si può tradurre, come suggerisce Maria Corti, con «principio generale strutturante della lingua»⁷). Questo principio di strutturazione operava sia a livello lessicale, determinando i vocaboli che designavano le cose («quantum ad rerum vocabula»), sia a livello di costruzione sintattica («quantum ad vocabulorum constructionem»), sia a livello morfologico («quantum ad constructionis prolationem»)⁸.

A questa naturale *forma locutionis*, ricevuta direttamente da Dio, si poteva dunque applicare in modo infallibile la regola secondo cui i nomi corrispondono perfettamente alla natura delle cose. Il principio di strutturazione della lingua adamitica, secondo le tesi sostenute nel *De vulgari eloquentia*, non cessò di operare con la cacciata dall’Eden: come Adamo parlarono infatti i suoi discendenti, e la loro lingua influenzò l’ebraico⁹. La *forma locutionis* scomparve invece, a causa della presunzione umana, «per divina punizione dopo il crollo della torre di Babele [...]. Persosi il principio universale di organizzazione è venuto a perdersi anche il rapporto di necessità e di *consequentia* fra le *res* e i *nomina*. In altre parole, dopo il cataclisma linguistico babelico, la lingua naturale e universale, persa la sua struttura portante, si sgretolò lasciando vagare come rottami di una nave affondata le *voces*».

La perdita di questa *forma locutionis* (non dunque di una singola lingua, ma del principio di origine divina che presiede alla strutturazione del linguaggio) non è - osserva ancora la Corti - un problema semplicemente linguistico, ma attiene anche alla capacità dell’uomo di comprendere a fondo il creato: «distruttosi il principio di organizzazione della lingua e il diretto rapporto fra le *res* e le *voces*, gli uomini non solo si trovarono con un materiale linguistico divenuto informe e non si capirono più, ma persero la concezione unitaria del mondo. Scomparve infatti [...] la edenica omologia fra la forma data da Dio alla materia del mondo e quella data alla materia linguistica che detto mondo avrebbe specchiato in sé, di cui sarebbe stato lo *speculum*».

In definitiva, dunque, la lingua adamitica fu «l’unica con cui si poté leggere chiaramente quel libro che è il mondo». Dopo la torre di Babele, invece, «il destino dell’imprecisione si impossessa dell’uomo, delle sue lingue naturali, non più universali, ma come lui variabili e mortali».

Lingua storica e lingua poetica

La perdita della condizione edenica non implica però, per Dante, che il rapporto necessario tra *nomina* e *res* sia irrimediabilmente perduto. Certo, se consideriamo le lingue storiche, parlate dagli uomini e mutevoli nello spazio e nel tempo, non si può negare che in esse il rapporto tra le cose e i nomi che le designano sia arbitrario e convenzionale. Ma se parliamo della lingua poetica, la situazione appare radicalmente diversa: la poesia infatti non è

⁶ però che... Domini: poiché (però che) il suo nome, Giovanna, deriva da quel Giovanni <Battista> il quale precedette la vera luce (Cristo), dicendo: «Io sono la voce di colui che grida nel deserto: preparate la via del Signore». Anche il nome di battesimo della donna conferma dunque il suo ruolo di precorritrice: come Giovanni Battista annunciò l’arrivo di Cristo, essa annuncia l’arrivo di Beatrice. La citazione evangelica è da *Giovanni*, I, 23.

⁷ Seguiamo, per questa parte dell’approfondimento, le osservazioni contenute nel saggio di Maria Corti *Dante a un nuovo crocevia* (Firenze, Sansoni, 1981), da noi già utilizzato nella trattazione dei rapporti tra Dante e l’averroismo [C ♡ DIV5]. Da questo saggio, salvo diversa indicazione, provengono tutte le citazioni da qui in poi riportate.

⁸ Cfr. *De vulgari eloquentia*, I, 6.

⁹ Quest’aspetto della questione è piuttosto complesso e non può essere qui approfondito: secondo molti interpreti, nel *De vulgari eloquentia* Dante sostiene che Adamo abbia parlato ebraico; ma secondo altri, tra cui la Corti, quest’affermazione non trova fondamento nel testo, in quanto Adamo avrebbe ricevuto da Dio non «una lingua concreta», ma appunto «il principio generale strutturante della lingua». Il problema della lingua adamitica, oltre che nel *De vulgari eloquentia*, è trattato anche in *Paradiso*, XXVI, 124-138. Qui Adamo afferma che la lingua da lui parlata non esisteva più già da prima della costruzione della torre di Babele: le due trattazioni della lingua adamitica, dunque, non sembrano perfettamente sovrapponibili.

per Dante frutto di una costruzione arbitraria dell'artista, ma affonda le sue radici in un'ispirazione che proviene da Dio [☞ ♀ DIV8]. La poesia di Dante, per di più, fin dalla *Vita nuova* si muove in un'area che confina strettamente con l'esperienza mistica (come confermano i tre esempi che abbiamo riportato, relativi al nome di Amore, a quello di Beatrice e a quello di Giovanna-Primavera). In una poesia siffatta il linguaggio - sotto la garanzia della divina ispirazione - può ancora avvicinarsi alla sua perfezione edenica, e può quindi tornare ad operare «il rapporto di necessità e *consequentia* fra le *res* e i *nomina*, che c'era alla creazione del mondo, quando Adamo fabbricò le prime parole».

Dante moderno, Dante medievale

La lettura del *De vulgari eloquentia* può risultare interessante, dal punto di vista linguistico, per la modernità di molte tesi. Abbiamo altrove osservato [☞ ⚙️ G29] che Dante in quest'opera riesce a cogliere la natura arbitraria del linguaggio, anticipando - sia pure in embrione - uno dei fondamenti della linguistica moderna; egli sa individuare la comune origine delle lingue romanze; delinea quei concetti che oggi i linguisti designano con i termini *diacronia* (variazione della lingua nel tempo) e *diatopia* (variazione nello spazio); intuisce l'importanza del mutamento storico nell'evoluzione linguistica. Tuttavia, non si deve enfatizzare la modernità delle intuizioni di Dante fino al punto di perderne di vista la profonda alterità rispetto alle nostre concezioni. La riflessione linguistica, infatti, non è mai scissa in lui da una complessiva visione del mondo: una visione che ricerca in ogni aspetto del reale un significato profondo, garantito da un'intelligenza superiore e sul quale l'uomo non cessa di interrogarsi, nella certezza che questo significato esiste e che, prima o poi, gli sarà possibile attingerlo. Una visione in cui la linguistica, al pari di ogni altra scienza, non è mai una conoscenza fine a se stessa, ma una delle tessere di un mosaico di sapere, di cui non è ancora vietato provare a ricomporre il disegno.

DIV 12 • La decadenza dell'Impero

La crisi delle istituzioni universali rappresenta uno dei temi centrali dell'opera dantesca. Seguiamo in questo approfondimento il tema della decadenza dell'Impero, sia attraverso i canti politici (in particolare il sesto del *Paradiso*, ma anche il corrispondente canto del *Purgatorio*), sia nella parole di Marco Lombardo sia infine in quelle che, nel cielo Empireo, Beatrice riferisce ad Arrigo VII.

1 Poscia che Costantin... prima uscìo:

«Dopo che Costantino trasportò (**volse**) <da Roma a Bisanzio> l'aquila (simbolo dell'Impero) lungo il percorso <da occidente a oriente> inverso a quello del sole (**contr'al corso del ciel**), che essa (l'aquila imperiale) aveva seguito dietro l'antico <eroe> che sposò (**tolse**) Lavinia (la perifrasi designa Enea, progenitore di Roma, che provenendo da Troia aveva ripercorso il naturale tragitto del sole da oriente a occidente), per oltre duecento anni (**cento e cent'anni e più**) l'uccello <simbolo del potere> voluto da Dio si trattenne all'estremità (**stremo**) <orientale> dell'Europa, vicino ai monti (della Troade) dai quali in origine proveniva (**prima uscìo**)». La descrizione geografica del viaggio dell'aquila, che con Enea segue il cammino del sole e con Costantino si rivolge invece in senso contrario, va letta anche allegoricamente: il viaggio da Troia al Lazio che portò alla fondazione di Roma obbediva a un disegno provvidenziale, mentre il trasferimento della sede imperiale a Bisanzio, località non molto lontana da Troia (trasferimento connesso con la nascita del potere temporale della Chiesa) appare come un'inversione dell'ordine voluto dal cielo. La terzina contiene un'imprecisione cronologica, in quanto in realtà tra il trasferimento dell'impero a Bisanzio ad opera di Costantino (330) e l'anno dell'ascesa al trono di Giustiniano (527) passarono meno di due secoli. Tuttavia la cronologia medievale – avallata tra gli altri da Brunetto Latini – collocava i due eventi rispettivamente nel 333 e nel 539.

2 e sotto l'ombra... in su la mia pervenne: «e <l'aquila imperiale>, sotto l'ombra delle sacre ali (**penne**, sineddoco) rimanendo in Oriente (**li**) governò il mondo passando da imperatore a imperatore (**di mano in mano**) e, attraverso questi cambiamenti (**si cangiando**) pervenne nelle mie mani». Il potere imperiale non appartiene personalmente ai singoli imperatori, che sono dei semplici portatori di esso (e dunque dell'aquila

[Paradiso, canto VI, vv. 1-12]

Il canto VI del *Paradiso* (ambientato nel cielo di Mercurio, tra gli spiriti che operarono il bene per desiderio di gloria) è interamente occupato dalle parole di Giustiniano, imperatore di Bisanzio dal 527 al 565 e artefice di una codificazione del diritto romano ancor oggi considerata fondamentale per la civiltà giuridica europea. All'inizio del canto, per presentare la propria figura, Giustiniano esprime un giudizio negativo sull'operato politico di Costantino.

«Poscia che Costantin l'aquila volse
contr'al corso del ciel, ch'ella seguio
dietro a l'antico che Lavinia tolse, 3

cento e cent'anni e più l'uccel di Dio
ne lo stremo d'Europa si ritenne,
vicino a' monti de' quai prima uscìo¹; 6

e sotto l'ombra de le sacre penne
governò 'l mondo lì di mano in mano,
e, sì cangiando, in su la mia pervenne². 9

Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'i' sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano³». 12

[Purgatorio, canto VI, vv. 58-117]

Tutti i sestetti della *Commedia* ruotano intorno a una tematica politica. Nell'*Inferno* il tema centrale è Firenze, nel *Paradiso* è l'Impero. Nel *Purgatorio* invece l'attenzione è concentrata sulla situazione dell'Italia, che può essere illustrata solo se si fa anche riferimento alla crisi dell'Impero e alla degenerazione della Chiesa. Dante e Virgilio, che stanno cercando la strada più agevole per iniziare la salita sulla montagna, incontrano il trovatore Sordello da Goito. Appena costui comprende di aver davanti un suo concittadino (egli è infatti mantovano come Virgilio), gli manifesta il pro-

che lo rappresenta, e che infatti costituisce il soggetto del verbo «governò»)

3 Cesare fui... il troppo e 'l vano: «Fui imperatore (**Cesare fui**: antonomasia) e sono Giustiniano che, per volontà dello Spirito Santo (**primo amor**; cfr. *Inferno*, III, 6) che mi ispira (**ch'i' sento**), tolsi (**trassi**) dalle leggi ciò che vi era di superfluo (**troppo**) e ripetitivo (**vano**)». Nel v. 10, costruito a chiasmo, Giustiniano

dichiara con il verbo al presente la propria identità personale – che appartiene alla sua natura eterna – mentre ricorda con il verbo al passato la sua dignità imperiale, estintasi con la vita terrena. Il v. 12 fa riferimento al *Corpus iuris civilis*, con cui Giustiniano fornì la prima organica sistemazione del diritto romano, organizzandolo in un codice che avrebbe fornito la base per la futura legislazione europea.

prio affetto con un gesto che commuove Dante. Il poeta riflette amaramente sul contrasto tra l'amore di patria manifestato da Sordello e la condizione dell'Italia lacerata da lotte tra città e tra fazioni: una decadenza che Dante attribuisce in primo luogo al disinteresse dell'imperatore Alberto per quella che dovrebbe essere la sede naturale del suo potere («'l giardin de lo 'mpe-rio»).

Ma vedi là un'anima che, posta
sola soletta, inverso noi riguarda:
quella ne 'nsegnerà la via più tosta»⁴. 60

Venimmo a lei: o anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa
e nel mover de li occhi onesta e tarda»⁵! 63

Ella non ci dicea alcuna cosa,
ma lasciavane gir, solo sguardando
a guisa di leon quando si posa»⁶. 66

Pur Virgilio si trasse a lei, pregando
che ne mostrasse la miglior salita;
e quella non rispuose al suo dimando, 69

ma di nostro paese e de la vita
ci 'nchiese⁷; e 'l dolce duca incominciava
«Mantua...», e l'ombra, tutta in sé romita, 72

surse ver' lui del loco ove pria stava,
dicendo: «O Mantoano, io son Sordello
de la tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava»⁸. 75

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello»⁹! 78

Quell'anima gentil fu così presta,
sol per lo dolce suon de la sua terra,
di fare al cittadin suo quivi festa; 81

⁴ **Ma vedi là... più tosta:** «Ma guarda là un'anima che, rimanendo (**posta**) tutta sola (**sola soletta**, falso vezzeggiativo con funzione intensiva), guarda attentamente (**riguarda**) verso di noi: quella ci (**ne**) indicherà (**'nsegnerà**) la via più rapida (**tosta**) <per salire la montagna>». Queste parole sono pronunciate da Virgilio.

⁵ **Venimmo a lei... onesta e tarda:** Giungemmo presso di lei: o anima di un uomo settentrionale (**lombarda**; l'aggettivo designava nel Medioevo un'ampia area geografica comprensiva sia dell'at-

tuale Lombardia che della stessa Toscana; qui Dante, comportandosi da narratore onnisciente, apostrofa il personaggio mostrando di conoscere in anticipo quale sia la sua patria), come te ne stavi fiera (**altera**) e disdegnosa, e dignitosa (**onesta**) e pacata (**tarda**) nel movimento degli occhi! L'aspetto dignitoso e la lentezza dello sguardo caratterizzano spesso nella *Commedia* la virtù della magnanimità; nel Limbo, i grandi dell'antichità hanno infatti «occhi tardi e gravi» (*Inferno*, IV, 112).

⁶ **Ella non ci dicea... quando si posa:**

Essa (riferito all'«anima lombarda», con passaggio dalla seconda alla terza persona) non ci diceva nulla, ma ci lasciava (**lasciavane**) avvicinare (**gir**), solo seguendoci con lo sguardo (**sguardando**) alla maniera (**a guisa**) di un leone accovacciato (**quando si posa**). Il personaggio è caratterizzato da «immobilità piena di interiore tensione» (Sapegno), che esploderà in movimento drammatico ai vv. 72-75.

⁷ **Pur Virgilio... ci 'nchiese:** Tuttavia (**Pur**) Virgilio andò verso di (**si trasse a**) lei, pregando che ci mostrasse la strada più agevole per salire (**la miglior salita**); e quell'anima non rispose alla sua domanda, ma ci chiese notizie (**'nchiese**) del nostro paese <di origine> e della nostra condizione (**vita**).

⁸ **e 'dolce duca... abbracciava:** e la dolce guida (Virgilio) stava incominciando <a dire> «Mantova...» quando l'anima, <fino ad allora> tutta raccolta (**romita**) in se stessa, si alzò all'improvviso (**surse**) rivolta a lui dal luogo in cui prima si trovava, dicendo: «O Mantovano, io sono Sordello, della tua <stessa> città (**terra**, metonimia)»; e ciascuno (**l'un**) abbracciava l'altro. Virgilio sta per citare l'epitaffio latino che si diceva fosse scritto sulla sua tomba, che cominciava con le parole «Mantua me genuit» [«Mantova mi generò»]. Ma il suo interlocutore, appena sente di avere di fronte un concittadino, non può trattenere la sua commozione. Il personaggio descritto in queste terzine è Sordello, un poeta nato a Goito (vicino a Mantova) che scriveva in lingua provenzale. Sordello, morto intorno al 1270, è noto per diverse rime amorose e per un componimento di ispirazione satirica (*Il Compianto in morte di ser Blacatz*, 1236) che attaccava i sovrani dell'epoca.

⁹ **Ahi serva Italia... bordello:** Ahimé, Italia asservita <ai tiranni> (**serva**), albergo (**ostello**) di dolore, nave senza pilota (**nocchiere**) in mezzo a una grande tempesta, non <più> signora (**donna**) dei popoli (**di province**; riferimento alla gloria passata dell'Italia), ma luogo di corruzione (**bordello**)! L'amore per la patria che il gesto di Sordello evidenzia suscita in Dante, per contrasto, una riflessione sull'attuale condizione dell'Italia, che si esprime attraverso una serie di metafore («ostello», «nave», «donna», «bordello», tutte apposizioni di «Italia»). L'espressione «domina provinciarum» per designare l'Italia era assai comune nel Medioevo.

10 **Quell'anima gentil... una fossa serra:** *Quell'anima nobile (gentil) fu così pronta (presta), solo a sentire il dolce nome (per il dolce suon) della sua città (terra), a far festa in quel luogo (quivi: in Purgatorio) al suo concittadino (cittadin), e <invece> ora al tuo interno (in te) i tuoi abitanti (li vivi tuoi) non stanno mai senza guerra, e quelli che sono circondati da uno stesso muro e da uno stesso fossato (quei ch'un muro e una fossa serra);* perifrasi che significa gli abitanti di una stessa città) si dilanano l'uno con l'altro (l'un l'altro si rode). La figura etimologica dei vv. 82-83 («te»... «tuoi») – richiamata anche nei versi successivi dal ripetersi delle forme pronominali «ti» e «te» – è parallela al poliptoto dei vv. 80-81 («sua»... «suo»). Tale parallelismo vale a sottolineare la contrapposizione tra queste due anime dell'oltretomba, che hanno mostrato tanto affetto reciproco per amor di patria, e le città italiane lacerate dall'odio di parte.

11 **Cerca... di pace gode:** *Esamina (Cerca), o misera <Italia> le regioni costiere (le tue marine) lungo i litorali (intorno da le prode) e poi guarda le tue regioni interne (ti guarda in seno), <per vedere> se qualche parte di te gode di pace.* Secondo la concezione politica di Dante, la pace può essere garantita solo dall'Impero.

12 **Che val... la vergogna meno:** *A cosa è servito (Che val) per il fatto di avverti dato le leggi (perché ti racconciasse il freno, lett. perché ti abbia sistemato le redini):* inizia qui una lunga metafora in cui l'Italia è paragonata a una cavalla e le leggi sono il morso con il quale essa dovrebbe essere guidata) *Giustiniano, se il trono imperiale (la sella) è vacante? Senza di esso (riferito a «freno») la vergogna sarebbe (fora) minore (meno).* La sede imperiale stabilita da Dio è Roma; gli imperatori tedeschi, abbandonando l'Italia, sono venuti meno alla loro funzione. La situazione di divisione e illegalità in cui versa la penisola è ancor più vergognosa se si pensa che l'Impero dispone di un sistema di leggi – quello elaborato da Giustiniano – che resta del tutto inapplicato.

13 **Ahi gente... a la predella:** *Ahimé, gente <di Chiesa> che dovresti dedicarti alle cose spirituali (esser devota) e <dovresti> lasciar sedere l'imperatore (Cesare, antonomasia) sul suo trono (sella), se ben comprendi ciò che Dio ti*

e ora in te non stanno senza guerra
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
di quei ch'un muro e una fossa serra¹⁰. 84

Cerca, misera, intorno da le prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s'alcuna parte in te di pace gode¹¹. 87

Che val perché ti racconciasse il freno
Iustiniano, se la sella è vota?
Sanz'esso fora la vergogna meno¹². 90

Ahi gente che dovresti esser devota,
e lasciar seder Cesare in la sella,
se bene intendi ciò che Dio ti nota, 93

guarda come esta fiera è fatta fella
per non esser corretta da li sproni,
poi che ponesti mano a la predella¹³. 96

O Alberto tedesco ch'abbandoni
costei ch'è fatta indomita e selvaggia,
e dovresti inforcar li suoi arcioni, 99

giusto giudizio da le stelle caggia
sovra 'l tuo sangue, e sia novo e aperto,
tal che 'l tuo successor temenza n'aggia¹⁴! 102

Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto,
per cupidigia di costà distretti,

ha prescritto (ti nota, con riferimento all'evangelico «Redde quae sunt Caesaris Caesaris et quae sunt Dei Deo» [«Dai a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio»]; Matteo, XXII, 21), guarda quanto questa bestia (fiera) è divenuta (fatta) recalcitrante (fella, dal francese fel, infido) poiché non è governata (corretta) dagli speroni <dell'imperatore>, poiché tu (questa parte dell'apostrofe è rivolta alla gente di Chiesa) ponesti mano alla briglia (predella; è precisamente la parte della briglia che si attacca ai finimenti e consente di guidare il cavallo a mano). L'Italia-cavalla non è montata dall'imperatore-cavaliere, bensì trascinata per le briglie dal clero che va a piedi (cioè da chi non ha competenza per esercitare quel potere).

14 **O Alberto tedesco... temenza n'aggia:** *O Alberto tedesco (Alberto*

d'Asburgo, re di Germania dal 1298 e imperatore dal 1303 al 1308) *che abbandoni costei (l'Italia) che è divenuta (fatta) indomabile e selvaggia, mentre (e) dovresti guidarla (inforcar li suoi arcioni), cada dal cielo (da le stelle) una giusta punizione (giudicio) sulla tua dinastia (sopra 'l tuo sangue), e sia <una punizione> straordinaria (novo) ed esemplare (aperto), in modo che il tuo successore ne abbia timore (temenza).* La maledizione sembra alludere, sotto forma di profezia *post eventum*, alla morte improvvisa del primogenito di Alberto, avvenuta nel 1307, e all'uccisione dello stesso Alberto avvenuta nel 1308. Alberto non scese mai in Italia per farsi incoronare imperatore; il successore di Alberto fu Arrigo VII di Lussemburgo, cui Dante riserva un seggio in Paradiso (cfr. nota 31).

che 'l giardin de lo 'mperio sia deserto¹⁵. 105

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura:
color già tristi, e questi con sospetti¹⁶! 108

Vien, crudel, vieni, e vedi la pressura
d'i tuoi gentili, e cura lor magagne;
e vedrai Santaflor com'è oscura¹⁷! 111

Vieni a veder la tua Roma che piagne
vedova e sola, e dì e notte chiama:
«Cesare mio, perché non m'accompagne?¹⁸». 114

Vieni a veder la gente quanto s'ama!
e se nulla di noi pietà ti move,
a vergognar ti vien de la tua fama¹⁹. 117

[Purgatorio, canto XVI, vv. 85-114]

Nel canto XVI del *Purgatorio*, nel girone degli iracondi, Dante incontra Marco Lombardo, un personaggio per noi difficile da identificare con esattezza, ma che comunque si caratterizza come «portavoce della dottrina etico-politica e dei sentimenti polemici dello scrittore» (Sapegno). Il discorso di Marco ricalca per molti versi l'argomentazione del *De Monarchia* circa le finalità per cui è stato istituito il potere temporale [G 35]: esso parte dalla dottrina dell'anima e del libero arbitrio per soffermarsi sulle cause per cui l'uomo cade spesso nel peccato. È proprio dall'incapacità umana di discernere autonomamente il vero bene che deriva la necessità di una convivenza civile regolata da leggi. Il governo di essa va demandato al potere imperiale, che deve essere del tutto indipendente da quello del papa. Anzi, è proprio la confusione tra la sfera temporale e quella spirituale la causa principale della decadenza dell'umanità. Il discorso di Marco si conclude enunciando la dottrina dei due soli, con la quale Dante replica alle tesi dei decretalisti (secondo i quali il potere temporale, assimilato alla luna, era semplicemente un riflesso di quello spirituale, rappresentato dal sole).

Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia, 87

l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla²⁰. 90

Di picciol bene in pria sente sapore;

15 **Ch'avete tu... sua deserto:** Poiché (**Ch'**) tu e tuo padre (Rodolfo d'Asburgo), trattenuti (**distretti**) dalla cupidigia degli affari delle vostre terre (**di costà**, con riferimento sprezzante alla Germania), avete sopportato (**sofferto**) che il giardino dell'Impero (l'Italia) sia abbandonato (**diserto**).

16 **Vieni a veder... con sospetti:** Vieni a vedere i Montecchi e i Cappelletti (si tratta di due fazioni contrapposte della Lombardia), i Monaldi e i Filippeschi (due fazioni di Orvieto), o uomo che trascura il suo dovere (**sanza cura**): i primi (**color**,

cioè Montecchi e Cappelletti) già rovinati (**tristi**), e i secondi (**questi**, ossia Monaldi e Filippeschi) preoccupati (**con sospetti**) <della prossima rovina>. Il vergognoso stato di abbandono dell'Italia, testimoniato dalla decadenza delle più importanti famiglie nobiliari, è sottolineato con incisività dall'anafora del sintagma «vieni a veder».

17 **Vien, crudel, vieni... com'è oscura:** Vieni, o crudele, vieni e vedi l'umiliazione (**pressura**) delle famiglie nobiliari (**gentili**) che dipendono da te (**tuo**), e ripara i loro danni (**magagne**); e vedrai <la contea di> Santaflor come è decaduta (**oscura**)! Riferimento alle famiglie feudali cui l'Impero aveva demandato la cura dei propri interessi. La contea di Santaflor, governata dalla famiglia Aldobrandeschi, aveva perso nel 1300 buona parte dei suoi domini a favore del comune di Siena.

18 **Vieni a veder... non m'accompagne:** Vieni a vedere la tua Roma che piange, vedova e abbandonata, e giorno e notte grida (**chiama**, dal lat. *clamat*): «Cesare mio, perché non ti unisci a me (**m'accompagne**)?». La personificazione di Roma abbandonata dall'imperatore richiama la visione di Gerusalemme nei primi versetti delle *Lamentazioni* di Geremia: «Quomodo sedet sola civitas [...]. Facta est vidua [...]. Plorans ploravit in nocte» [«Come sta solitaria la città [...]. È divenuta vedova [...] Ha pianto e pianto durante la notte»].

19 **Vieni a veder... de la tua fama:** Vieni a vedere quanto si ama (antifrasi che vale quanto è lacerata al suo interno) la popolazione; e se non ti smuove nessuna pietà di noi, vieni <almeno> a vergognarti della tua <cattiva> fama.

20 **Esce di mano... la trastulla:** Esce di mano <con la creazione> a colui che la contempla (**vagheggia**) ancor prima che esista (**prima che sia**; la perifrasi indica Dio, che conosce il futuro *ab aeterno*), simile a una fanciulla che ride e piange senza motivo in modo infantile (**ridendo e piangendo pargoleggia**), l'anima ignara (**semplicetta**) che non ha alcuna conoscenza (**che sa nulla**), tranne quella <istintiva> per cui, essendo stata creata (**mossa**) da un creatore buono (**lieto fattore**), essa tende naturalmente (**volentier torna**) a ciò che la allietta (**la trastulla**, cioè appunto al bene). L'anima nasce dunque amando il bene, ma in maniera puerile (come testimoniano i verbi «pargoleggia» e «trastulla») ed è quindi soggetta a ingannarsi facilmente circa la natura di esso.

21 **Di picciol bene... suo amore:**

All'inizio (**in pria**) sente il sapore di un piccolo bene (cioè dei beni materiali; questi non sono di per sé cattivi, ma semplicemente illusori); seguendo questo (**quivi**) si inganna e corre dietro ad esso, se una guida o un freno (l'anima è implicitamente paragonata a un cavallo, con metafora simile a quella di *Purgatorio*, VI) non indirizza (**torce**) il suo amore <verso il vero bene>. La «guida» rappresenta il potere spirituale del papa (cfr. v. 100), mentre il «freno» si identifica con il potere temporale dell'imperatore e con la legge (cfr. v. 94).

22 **Onde convenne... la torre:** Per cui (**Onde**) fu necessario (**convenne**) porre la legge come freno; fu necessario avere un re che distinguesse (**discernesse**) almeno la parte più visibile (**la torre**) della città di Dio (**vera cittade**). Sia la metafora della città sia la concezione del potere politico come freno alle deviazioni della natura umana derivano da sant'Agostino. Quest'ultimo parla di *civitas Dei* per designare la comunità dei viventi che è prefigurazione della Gerusalemme celeste (ossia la comunità dei beati). La «torre» di questa «vera cittade» va identificata con la giustizia umana, che anticipa e prepara l'avvento della città di Dio. Il potere temporale è appunto conferito a chi abbia conoscenza di tale giustizia, ossia all'imperatore.

23 **Le leggi son... l'unghie fesse:** Le leggi ci sono, ma chi le fa applicare (**pon mano ad esse**)? Nessuno, poiché il papa (**pastor**) che guida <i cristiani> (**procedde**, come un pastore va avanti al gregge) può meditare <la Scrittura> (**rugumar**, forma toscana che significa letteralmente ruminare), ma non ha la capacità di distinguere il bene dal male (**non ha l'unghie fesse**, lett. non ha lo zoccolo diviso in due). Dante richiama qui, interpretandola allegoricamente, la legge mosaica che vietava agli Ebrei di mangiare la carne di animali che non ruminano e non hanno lo zoccolo diviso in due (*Levitico*, XI, 3; *Deuteronomio*, XIV, 6). Secondo l'interpretazione di san Tommaso «fissio unguulae significat [...] discretionem boni et mali; ruminatio autem significat meditationem Scripturarum et sanum intellectum earum» [«la divisione dell'unghia indica la capacità di discernere il bene dal male; il ruminare invece significa la meditazione delle Scritture e la retta comprensione di esse»] (*Summa theologiae*, II, 1, q.

quivi s'inganna, e dietro ad esso corre, se guida o fren non torce suo amore²¹. 93

Onde convenne legge per fren porre; convenne rege aver che discernesse de la vera cittade almen la torre²². 96

Le leggi son, ma chi pon mano ad esse? Nullo, però che 'l pastor che procede, rugumar può, ma non ha l'unghie fesse²³; 99

per che la gente, che sua guida vede pur a quel ben fedire ond'ella è ghiotta, di quel si pasce, e più oltre non chiede²⁴. 102

Ben puoi veder che la mala condotta è la cagion che 'l mondo ha fatto reo, e non natura che 'n voi sia corrotta²⁵. 105

Soleva Roma, che 'l buon mondo feo, due soli aver, che l'una e l'altra strada facean vedere, e del mondo e di Deo²⁶. 108

L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada col pastorale, e l'un con l'altro insieme per viva forza mal convien che vada²⁷; 111

CII, 6). Secondo Dante il papa, che è dotato della capacità di meditare le Scritture, manca invece del discernimento pratico per governare il mondo. Pietro di Dante, figlio del poeta e primo commentatore della *Commedia*, ha osservato che questa mancanza di discernimento riguarda proprio la confusione tra potere temporale e spirituale: «praesentes pastores, licet sint sapientes, et sic ruminant, tamen non habent unguulas fissas in discernendo et dividendo temporalia a spiritualibus» [«Gli attuali pastori, sebbene siano sapienti – e infatti ruminano – tuttavia non hanno le unghie fesse nel distinguere e dividere le cose temporali dalle spirituali»]. Quest'interpretazione sembra confermata dalla terzina successiva.

24 **per che la gente... più oltre non chiede:** per cui la gente, che vede la sua guida <spirituale> mirare (**fedire**, metafora) proprio (**pur**) a quel bene <materiale> di cui essa è desiderosa (**ghiotta**), si accontenta (**pasce**) di esso, e non chiede nulla di più. Il cattivo esempio del papato temporalistico corrompe

dunque la cristianità.

25 **Ben puoi veder... sia corrotta:** Puoi constatare (**veder**) facilmente che la causa che ha reso (**fatto**) il mondo malvagio (**reo**, complemento predicativo dell'oggetto) è la sua cattiva guida (**condotta**, riferito al governo dei pontefici), e non la natura che sia in voi uomini corrotta. L'ultimo verso si spiega ricordando che il discorso di Marco Lombardo tende a dimostrare il libero arbitrio dell'uomo e quindi la sua piena responsabilità morale nella scelta del bene o del male [❧ ❧ DIV7].

26 **Soleva Roma... di Deo:** Roma, che preparò il mondo al bene (**che 'l buon mondo feo**) soleva avere due soli (metafora che significa due poteri), che mostravano (**facean vedere**) l'una e l'altra strada, <quella> del mondo e <quella> di Dio.

27 **L'un l'altro ha spento... che vada:** L'uno <dei due soli> (il papa) ha spento l'altro (l'imperatore); e la spada (simbolo del potere temporale) è congiunta (**giunta**) con il pastorale (simbolo del

però che, giunti, l'un l'altro non teme:
se non mi credi, pon mente a la spiga,
ch'ogn'erba si conosce per lo seme²⁸. 114

[Paradiso, canto XXX, vv. 124-148]

Nel canto XXX del *Paradiso* Dante si trova nell'Empireo, cielo immateriale che costituisce la vera e definitiva sede dei beati. Qui Beatrice gli indica il seggio riservato ad Arrigo VII, imperatore che meriterà questo premio per il suo tentativo – seppur destinato a fallire – di restaurare il proprio potere in Italia. L'insuccesso dell'opera di Arrigo è attribuito al papa simoniaco Clemente V, di cui Beatrice ribadisce la condanna con puntuali riferimenti al canto XIX dell'*Inferno* (ricordando anche che la stessa dannazione toccherà a Bonifacio VIII [♣ ♡ DIV9a]). E sono queste le ultime parole pronunciate da Beatrice nel *Paradiso*.

Nel giallo de la rosa sempiterna,
che si digrada e dilata e redole
odor di lode al sol che sempre verna, 126

qual è colui che tace e dicer vole,
mi trasse Beatrice, e disse: «Mira
quanto è 'l convento de le bianche stole²⁹! 129

Vedi nostra città quant'ella gira;
vedi li nostri scanni sì ripieni,
che poca gente più ci si disira³⁰. 132

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, 135

sederà l'alma, che fia giù agosta,
de l'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia
verrà in prima ch'ella sia disposta³¹. 138

La cieca cupidigia che v'ammalia
simili fatti v'ha al fantolino
che muor per fame e caccia via la balia³². 141

potere spirituale), ed è naturale (**con-**
vien) che l'unione delle due autorità
(**l'un con l'altro insieme**) <realizzata>
in modo arbitrario (**per viva forza**) fun-
zioni (**vada**) male.

²⁸ **però che... per lo seme:** poiché (**però**
che), essendo <i due poteri> congiunti
(**giunti**), l'uno non è bilanciato dall'altro
(**l'un l'altro non teme**); se non mi credi,
pensa (**pon mente**) ai risultati <di questa
confusione> (**a la spiga**), perché ogni
pianta si riconosce dal suo frutto (**ch'o-**
gn'erba si conosce per lo seme).

²⁹ **Nel giallo... bianche stole:** Beatrice
condusse (**trasse**) me, che ero simile a
colui (**qual è colui**) che tace <per la
meraviglia> anche se vorrebbe parlare,
nel mezzo dell'eterna corona dei beati
(**nel giallo della rosa sempiterna**),
metafora: come si dirà all'inizio del canto
successivo, nell'Empireo i beati appaiono
a Dante in forma «di candida rosa»; nei
fiori il giallo corrisponde allo stame,
ossia appunto alla parte centrale) che si
sviluppa per gradini (**digrada**: i beati
appaiono seduti su seggi disposti in

diversi ordini) e si allarga progressiva-
mente (**dilata**) ed emana (**redole**, latini-
simo) il profumo della lode al sole che fa
eternamente primavera (**che sempre**
verna, latinismo; la perifrasi designa
Dio), e disse: «Guarda (**Mira**) quanto è
grande la comunità (**'l convento**) dei
beati (**bianche stole**)!». Quest'ultima
espressione è una metonimia, perché in
Apocalisse, VII, 9 si dice che i beati sono
«amicti stolis albis» [vestiti di bianche
stole]; il passo dell'Evangelista è citato
esplicitamente in *Paradiso*, XXV, 95).

³⁰ **Vedi nostra città... ci si disira:** «Vedi
quanto si estende (**quant'ella gira**; il
pronome è pleonastico) la nostra città;
vedi i seggi del Paradiso (**nostri scanni**)
occupati (**ripieni**) in modo (**sì**) che qui
(**ci**) si attende (**si disira**) ormai (**più**)
poca gente». Sono pochi, cioè, gli uomi-
ni viventi o nascituri di cui è prevista la
salvezza; Dante riteneva prossima la fine
del mondo, come risulta da *Convivio*, II,
xiv, 13: «noi siamo già ne l'ultima etade
del secolo, e attendemo veracemente la
consummazione del celestiale movimen-
to».

³¹ **E 'n quel gran seggio... ch'ella sia**
disposta: «E in quel grande seggio, al
quale tu rivolgi (**tieni**) lo sguardo a
causa della corona che vi è posta sopra,
prima che tu partecipi a questo festoso
banchetto (**a queste nozze ceni**, cioè
prima che tu muoia e giunga in
Paradiso) sederà l'anima, che in terra
(**giù**) sarà già stata (**fia**) rivestita di
dignità imperiale (**agosta**, dal latino
augusta) del grande (**alto**) Arrigo VII,
che verrà a riformare (**drizzare**) l'Italia
prima che essa sia pronta (**disposta**) <ad
accogliere la sua opera>». Beatrice,
nella consueta forma della profezia *post*
eventum, predice il tentativo di Arrigo
VII, compiuto nel 1310, di restaurare il
potere imperiale scendendo in Italia.
L'opera di Arrigo, formalmente appog-
giata (ma in realtà segretamente avversa-
ta) da papa Clemente V, era destinata a
fallire (Arrigo morì nel 1313), ma in
Paradiso le intenzioni dell'imperatore
sono premiate con un seggio contraddi-
stinto dei simboli del potere regale.

³² **La cieca cupidigia... caccia via la**
balia: «La sciocca (**cieca**) avarizia che vi
inganna (**ammalia**) vi ha resi simili a un
bambino che muore di fame e <tuttavia>
caccia via la nutrice (**balia**)». La simili-
tudine descrive il comportamento stolto
dell'umanità, che rifiuta quel potere
imperiale di cui ha vitale necessità.

33 **E fia prefetto... per un cammino:** «E sarà preposto (**prefetto**) alla sede pontificia (**nel foro divino**) in quel momento (**allora**, cioè quando Arrigo compirà la sua impresa) un tale (Clemente V) che, nei suoi riguardi (**con lui**) non si comporterà (**andrà**) allo stesso modo (**per un cammino**) palesemente (**palese**, aggettivo concordato con il pronome relativo «che», ma con significato avverbiale) e in segreto (**coverto**)». Riferimento all'ambiguità del papa, che ingannò Arrigo fingendo di avallare la sua impresa, ma in realtà ostacolandola.

34 **Ma poco... intrar più giusto:** «Ma <questo papa> sarà per poco tempo sopportato (**sofferto**) da Dio nella santa sede (**santo officio**); tant'è vero che egli (**ch'el**) sarà precipitato (**detruso**) là dove meritatamente (**per suo merito**) si trova Simon mago, e farà scendere più in basso <il

E fia prefetto nel foro divino
allora tal, che palese e coverto
non anderà con lui per un cammino³³. 144

Ma poco poi sarà da Dio sofferto
nel santo officio; ch'el sarà detruso
là dove Simon mago è per suo merito, 147

e farà quel d'Alagna intrar più giusto³⁴».

papa> di Anagni (**Alagna**: riferimento a Bonifacio VIII, che in quella località era nato e che lì, nel suo palazzo, subì l'umiliazione nota come "schiaffo di Anagni")». Nel girone dei simoniaci, l'ultimo papa punito per questo peccato sta infilato in un buco con la testa in giù e i piedi che fuoriescono. All'arrivo del suo successore,

però, egli viene sostituito in quella posizione e scivola più in basso nella cavità sotterranea. Nel 1300 l'ultimo papa simoniaco morto era Niccolò III, che Dante ha incontrato all'Inferno. Già in quella cantica era stato previsto che, in futuro, sarebbero arrivati nello stesso girone anche Bonifacio VIII e Clemente V [🔗 📖 DIV9a].

il Testo

DIV12

Nei brani che abbiamo letto si ripercorrono le linee fondamentali della storia dell'Impero e se ne denuncia la decadenza, attribuendola principalmente al crescente potere temporale della Chiesa. Riassumiamo le tappe più importanti di questa storia, seguendole in ordine cronologico (e a prescindere dall'ordine in cui i brani sono presentati nel poema).

Paradiso, VI: all'origine della decadenza

La decadenza dell'Impero - come già detto nel canto XIX dell'*Inferno* [🔗 📖 DIV9b] - ha origine dalla donazione di Costantino. Si credeva nel Medioevo che quest'imperatore, per ringraziare papa Silvestro che l'aveva guarito dalla lebbra, gli avesse donato parte dei possedimenti territoriali dell'Impero, menomando così l'autorità di questa istituzione e ponendo le basi per il potere temporale della Chiesa.

Solo nel XV secolo l'umanista Lorenzo Valla avrebbe dimostrato la falsità del documento attribuito a Costantino. Dante parla ancora della donazione come di un fatto storicamente vero e, oltretutto, non mette in discussione le buone intenzioni di Costantino; tant'è vero che quest'imperatore figura in *Paradiso* tra gli spiriti giusti (canto XX). Tuttavia il poeta vede in quest'atto ingenuamente compiuto - che peraltro considera illegittimo e dunque nullo [🔗 📖 G34] - la negazione del disegno divino che aveva fatto grande l'Impero romano. Lo si può comprendere facilmente già dalla vicenda dell'aquila con cui si apre il VI canto del *Paradiso*: era provvidenziale il viaggio da oriente a occidente compiuto da Enea, che avrebbe portato l'Impero a insediarsi a Roma; viceversa il percorso voluto da Costantino, che spostò la sede imperiale a Bisanzio, fu un'illecita inversione del «corso del ciel»: espressione che non va intesa solo in senso letterale (l'aquila imperiale si muove infatti, nel percorso Roma-Bisanzio, da occidente a oriente) ma anche in senso allegorico.

A biasimare quest'atto così gravido di conseguenze è il più grande legislatore di epoca romana, Giustiniano: l'unico personaggio del *Paradiso* le cui parole occupino per intero un canto. Dante coglie in pieno i meriti storici di quest'imperatore (ancor oggi il diritto civile si fonda sugli istituti che egli raccolse e armonizzò nel *Corpus iuris civilis*). Ma per il poeta l'impero romano è assai più che un glorioso capitolo di storia antica. Il potere universale rappresentato dall'aquila si trasmette infatti «di mano in mano» non solo nel mondo antico, ma fino agli imperatori medievali: Dante accoglie qui la dottrina della *translatio imperii*, che vedeva in Carlo Magno e nei suoi discendenti i legittimi eredi di Augusto e Giustiniano. Alla *translatio imperii* il poeta dedica in questo canto appena una terzina, che è però molto significativa. Egli non fa alcun accenno al fatto che Carlo Magno abbia ricevuto dal papa, nella notte di Natale dell'anno 800, la corona imperiale. Fa invece risalire la sua dignità imperiale all'anno 773, quando egli scese in Italia per difendere la Chiesa dai Longobardi:

E quando il dente longobardo morse
la Santa Chiesa, sotto le sue ali

Carlo Magno, vincendo, la soccorse¹ (*Paradiso*, VI, vv. 94-96).

L'imperatore fu dunque legittimo portatore dell'aquila (proprio a lei appartengono le «ali» del v. 95), a prescindere dalla consacrazione pontificia. Dante ribadisce così implicitamente le posizioni, già espresse nel *De Monarchia*, circa la provenienza diretta da Dio della dignità imperiale. Il che comporta l'infondatezza di ogni pretesa di subordinare l'imperatore al papa.

Purgatorio, VI: la situazione dell'Italia e le colpe dell'imperatore

Il canto VI del *Paradiso*, pur soffermandosi sulle lotte tra guelfi e ghibellini, non entra nel merito della crisi che l'istituto imperiale attraversò tra XIII e XIV secolo. Federico II di Svevia era stato l'ultimo tra i portatori dell'aquila a stabilire la propria sede in territorio italiano. Con l'estinzione della casata degli Hohenstaufen si aprì un periodo di lotte di fazione, che determinò una lunga vacanza della sede imperiale. La situazione parve normalizzarsi solo nel 1273, quando sette principi elettori conferirono la somma autorità a Rodolfo d'Asburgo. Quest'ultimo però rinunciò a scendere in Italia per farsi incoronare, meritandosi l'accusa, da parte di Dante, di aver agito solo in nome dei propri interessi sul suolo tedesco. La situazione non cambiò quando, dopo un periodo in cui il trono fu retto da Adolfo di Nassau (1291-1298), portatore dell'aquila diviene Alberto I (eletto re di Germania nel 1298, e insignito della dignità imperiale nel 1303).

Proprio Alberto diviene, nel canto politico del *Purgatorio*, uno dei principali obiettivi polemici di Dante. Non deve sorprendere l'importanza che assume il tema dell'Impero in un canto incentrato sulla situazione italiana. Dante, considerando Roma come sede naturale della massima istituzione politica, non può scinderne in alcun modo i destini da quelli dei legittimi successori di Augusto.

Ad Alberto il poeta si rivolge con un'apostrofe che dimostra bene la conoscenza delle vicende successive al 1300: Dante, nel rivolgere la sua maledizione contro il cattivo principe d'Asburgo, tiene ancora viva la speranza che il suo successore possa agire diversamente e ottenere un successo. Non si erano ancora consumati, al momento della stesura di questo canto, gli eventi degli anni 1310-1313, che avrebbero dimostrato l'illusorietà delle speranze che il poeta riponeva in Arrigo VII, il principe che avrebbe tentato, per l'ultima volta, la sacrosanta restaurazione del potere imperiale.

Purgatorio, XVI: le colpe della Chiesa e la teoria dei due soli

La crisi dell'Impero, nella visione dantesca, non può essere esaminata senza far riferimento alla degenerazione del papato. E infatti Dante, nel VI canto del *Purgatorio*, si rivolge anche alla Chiesa, dimentica del precetto evangelico che impone di dare a Cesare quel che è di Cesare, e la raffigura nell'atto di trascinare per le briglie, procedendo a piedi, una cavalla dalla sella vuota (v. 91-96). Ma è il canto XVI del *Purgatorio* quello in cui la questione del rapporto tra i poteri universali viene affrontata, per bocca di Marco Lombardo, con il massimo impegno teorico.

Il canto riprende da vicino l'argomentazione del *De Monarchia*. A conclusione di quel trattato, Dante aveva delineato con la massima chiarezza compiti e limiti dei due distinti poteri: quello temporale dell'Impero, che deve assicurare all'uomo la pace e la felicità di questa vita; e quello spirituale del Papato, che deve invece procurargli la vita eterna [G35]. Il concetto è già ribadito, nel canto XVII, quando Marco parla di «guida» e di «fren» (v. 93), ed è esplicitamente difeso, nei vv. 106-114, contro le dottrine della pubblicistica filopapale, che pretendeva invece di subordinare l'imperatore al pontefice. Queste tesi furono riassunte nel 1302 nella bolla *Unam sanctam* di Bonifacio VIII; ma erano già diffuse prima e si esprimevano ad esempio nella teoria del sole e della luna, secondo cui il potere ecclesiastico andava assimilato all'astro di maggior splendore, con conseguente perdita di prestigio della dignità imperiale.

A questa insidiosa metafora Dante ne contrappone una assai ardata: egli sostiene che Impero e Papato sono due soli, dei quali uno rischiara la strada del mondo e l'altro quella di Dio. Il Papato ha però spento l'Impero, realizzando una confusione tra spada e pastorale che impedisce tra l'altro il bilanciamento reciproco tra i due istituti («l'un l'altro non teme»). Lo scandaloso esempio della curia romana - che, non avendo «l'unghie fesse», manca della capacità pratica di discernimento tra il bene e il male - corrompe poi l'intera cristianità, che si volge a quegli stessi beni materiali di cui per primo il papa si dimostra ghiotto.

Paradiso, XXX: Arrigo VII dopo il fallimento

È in questo quadro che Dante affida le residue possibilità di salvezza ad Arrigo VII (uno dei tanti personaggi, per inciso, per i quali è stata proposta l'identificazione con il Veltro). Ma se ancora nel *Purgatorio* la sua impresa appare possibile, nel *Paradiso* (canto XXX, certamente composto dopo la morte di Arrigo) se ne deve ormai constatare l'esito negativo. Tuttavia il generoso imperatore merita un seggio tra i beati, contraddistinto dalle insegne dell'Impero. Beatrice, nel mostrare a Dante questo seggio, si fa essa stessa portavoce delle convinzioni etico-

¹ **E quando il dente... la soccorse:** E quando la ferocia (il dente, metafora) longobarda attaccò (morse) la Santa Chiesa, Carlo Magno, vincendo <contro i Longobardi>, la protesse (soccorse) sotto le ali dell'aquila (le sue ali).

politiche del poeta. La santa donna ribadisce infatti la stoltezza dell'umanità, che rifiutando l'Impero si comporta come un lattante affamato che scacci sua la nutrice; e ribadisce la condanna contro i pontefici romani, Clemente V e Bonifacio VIII.

il Problema

DIV12

Dante progressista o conservatore? Un falso problema

Si potrebbe giudicare anacronistica la battaglia di Dante in favore dell'Impero e si potrebbe accusare il poeta - alla luce degli sviluppi successivi della storia europea in campo politico ed economico - di non aver compreso la direzione che avrebbe preso la realtà del suo tempo. L'Europa degli Stati nazionali e l'espansione della borghesia mercantile avrebbero dimostrato infatti l'inattualità del suo progetto di restaurazione della monarchia universale. Ciò non autorizza però ad applicare a Dante schematiche definizioni desunte dai nostri tempi e a bollarlo, ad esempio, come un reazionario incapace di comprendere il proprio tempo. Possono esserci nella sua opera spunti conservatori e perfino "reazionari" (come appunto la fedeltà all'Impero, o più ancora la nostalgia per una Firenze patriarcale e non toccata dall'immigrazione, che si esprime nel XV canto del *Paradiso*); così come possono essercene altri decisamente "progressivi" (la rigorosa divisione tra Stato e Chiesa, o il concetto - a suo modo, quasi un'anticipazione di Montesquieu - per cui un sistema politico si garantisce non solo con l'indipendenza dei poteri, ma con il loro reciproco bilanciamento). Ma etichettare Dante con le categorie politiche dell'oggi non ci aiuterebbe a capire meglio la sua opera, né a cogliere ciò che del suo messaggio può considerarsi attuale. Si tratterebbe solo di esercizio sterile e, questo sì, veramente anacronistico.

Dante utopista

Più corretto ci appare leggere Dante come un grande utopista. «Per Dante - osserva giustamente Aurelio Roncaglia - la politica non è arte del possibile, ma attuazione d'un assoluto; ansia d'assoluto è la sua ansia di rinnovamento». Quest'assoluto diventa per lui il metro di giudizio - giudizio in primo luogo etico e religioso - sul reale; e se a volte il suo pensiero politico può prendere la forma di una nostalgia per il passato, va riconosciuto che il ritorno al tempo andato «non è proposto in funzione di un interesse di classe o di gruppo», ma si configura come «la restaurazione di valori che Dante ritiene universali ed eterni» (Mineo)². Questi valori, inoltre, contengono «una carica umana, una perennità di lezione e suggestione, che i lettori di epoche segnate dall'instabilità e dall'insoddisfazione e dall'insicurezza hanno variamente recepita». E si tratta di valori «quasi tutti oggi riattualizzati da un'esperienza dolorosa di assurdi sterminii e di smisurati egoismi: la pacifica e amorosa convivenza umana, la felicità di un'esistenza libera dall'ansia del successo ed equilibrata dalla ragione, la gioia del conoscere, la nobiltà di una vita sulla terra libera per le scelte decisive, la sicurezza di una giustizia infallibile, giusta anche nella misericordia».

Utopia e denuncia

Non intendiamo, con questo, affermare che la *Commedia* vada letta privandola della sua concreta dimensione storica. Al contrario, tale dimensione andrà riscoperta a un livello più profondo, e senza mai sovrapporre le categorie del nostro tempo. E in verità, più che essere celebrazione nostalgica di valori del passato, la *Commedia* è a nostro avviso rappresentazione impietosa e possente di un mondo reale e - per il poeta - assolutamente presente; un mondo da cui i valori sono stati esiliati, come Dante può scorgere meglio di altri dalla sua prospettiva di esule. Può essere legittimo, senza dubbio, affermare che Dante non coglie gli aspetti progressivi del nascente universo borghese, e rimane legato a un cristianesimo di ispirazione francescana per cui la povertà è appunto un valore e non un problema sociale [❏ ❏ DIV10]; è però altrettanto vero che la sua critica del mondo in cui ha vissuto - critica della nascente economia borghese, già capace di trasformare in merce ogni cosa, Gesù Cristo compreso; di una religione ridotta a rituale di comodo o a strumento di potere; di una politica mondiale che ha smarrito la sua capacità di guardare ai problemi con un'ottica universale che assicuri la pace; di una politica italiana in cui le leggi esistono ma non si applicano, in cui i particolarismi locali hanno fatto della penisola un «bordello» - tocca sempre concretissimi problemi storici. Problemi che erano assolutamente reali al suo tempo, e che in buona parte sembrano esserlo ancor oggi.

Un'utopia concreta

La battaglia etico-politica di Dante, comunque si vogliano giudicare i suoi contenuti, ha infine il pregio di non far mai del proprio utopismo un alibi di fronte ai mali del mondo. La certezza di un aldilà di giustizia non sottrae infatti il poeta, neanche per un istante, all'obbligo morale di battersi perché la giustizia trionfi anche nella vita terrena. Se così non fosse, l'elemento polemico e politico, nella *Commedia*, non resterebbe tanto vivo anche alle

² Traiamo le citazioni di questo paragrafo da Nicolò Mineo, *Dante*, in *Letteratura italiana Laterza*, diretta da Carlo Muscetta, Bari, Laterza, 1980, p. 194.

più vertiginose altezze del *Paradiso*. Perfino san Pietro, quando deve bollare la degenerazione dei papi che gli sono succeduti, si concede, in nome della sua santa indignazione, inaudite escursioni verso un linguaggio basso e realistico [❧ ❧ DIV9a]. E Beatrice, l'angelica donna amata nella *Vita nuova* e che in *Paradiso* siede accanto alla contemplativa Rachele [❧ ❧ DIV9a], sfrutterà le ultime le parole di questo canto - che sono anche, va sottolineato, le ultime in assoluto da lei pronunciate in *Paradiso* - per mandare «letteralmente al diavolo» (Sermonti) due papi simoniaci. Alle porte di una straordinaria esperienza mistica [❧ ❧ DIV14b], Dante avverte dunque, con immutata forza, l'esigenza di combattere la sua battaglia di uomo vivo; sente ancora il dovere di adoperare tutte le sue armi - che sono quelle della parola e dell'intelligenza - per assicurare all'umanità una felicità terrena fondata su valori universali. Qui il poeta ci rivela la forza del suo «umanesimo cristiano», ossia l'«ottimismo della sua visione dell'uomo e delle sue capacità naturali, non distrutte dal peccato originale né vanificate dalla grazia»³. Ed è una forza che continua a parlare, attraverso il corso dei secoli, perfino a uomini lontani dall'orizzonte di certezze del Medioevo.

³ *Ivi*, p. 192.

DIV 13 • Beatitudine, felicità, giustizia

Analizziamo in questo approfondimento due brani che chiariscono come, nel *Paradiso* di Dante, l'accettazione della giustizia divina sia elemento essenziale della felicità dei beati. Il tema è trattato due volte a pochi canti di distanza: nel III canto, attraverso l'incontro con Piccarda Donati, e nel VI, durante il lungo discorso dell'imperatore Giustiniano.

¹ **Quali... pupille:** Come (**Quali**) i lineamenti (**postille**: il termine, derivante dal latino *post illa*, indica propriamente le note a margine di un manoscritto e, metaforicamente, le linee che tracciano i contorni di un'immagine) *dei nostri volti (visi) si riflettono (tornan) attraverso (per) vetri trasparenti e limpidi (tersi), ovvero attraverso acque limpide e immobili, non tanto (sì) profonde che i fondi appaiano scuri (sien persi*; l'aggettivo indica un colore intermedio tra il porpureo e il nero, ma più vicino a quest'ultimo), *tanto evanescenti (debili sì) che una perla (di colore bianco) su una fronte bianca crea un contrasto maggiore di questo (non vien men forte, litote) ai nostri occhi (pupille)...* Le due complesse terzine fanno parte di una similitudine (che sarà completata nella terzina successiva) tramite la quale si descrive l'aspetto delle anime del Paradiso che Dante vede per la prima volta. Tali anime sono così evanescenti da apparire come il debole riflesso di un'immagine su un vetro o su un limpido specchio d'acqua. Esse, rispetto allo sfondo su cui appaiono, creano un contrasto minimo, perfino inferiore a quello tra due oggetti ugualmente bianchi (la «perla» e la «fronte»: i canoni di bellezza dell'epoca prediligevano un incarnato molto chiaro, e spesso le donne portavano una perla sulla fronte).

² **tali vid'io... e 'l fonte:** *altrettanto tenui ed evanescenti (tali) io vidi più facce pronte a parlare; per cui io incapai (corsi) nell'errore contrario a quello che fece nascere (accese) l'amore tra l'uomo (Narciso) e la fonte (l'uso del maschile è un latinismo). Si cita qui, capovolgendolo, il mito di Narciso il quale, specchiandosi in un fonte, credette che la sua immagine riflessa fosse un vero corpo e se ne innamorò. In questo caso invece Dante vede delle immagini che gli sembrano solo un riflesso, senza capire che esse sono vere anime. Il mito è narrato da Ovidio, *Metamorfosi*, III, 407-510. Il riferimento è soprattutto al v.*

[Paradiso, canto III, vv. 10-90]

Nel canto III del *Paradiso* Dante incontra, per la prima volta, delle anime beate: si tratta di coloro che, cedendo alla violenza, non adempirono i propri voti. L'aspetto incorporeo di queste anime, del tutto nuovo per il poeta-pellegrino, lo disorienta: egli crede di aver di fronte dei semplici riflessi, simili a quelli che si creano su vetri trasparenti; pertanto si gira per vedere, dietro le sue spalle, le figure da cui essi nascono. La scena si svolge nel cielo della Luna, il più vicino alla Terra. Nel Paradiso, gran parte dell'azione è infatti ambientata nelle sfere che girano intorno alla Terra, contenenti stelle o pianeti. Questi cieli – che hanno consistenza fisica, anche se non sono corruttibili come i corpi terrestri – non sono però la vera sede dei beati. Le anime si mostrano a Dante in questi luoghi solo per consentirgli di percepire con i sensi i diversi gradi della loro beatitudine (che non sarebbero visibili in un luogo immateriale come l'Empireo). Dante apprende dunque che non tutte le anime del Paradiso godono allo stesso modo della visione di Dio. Per ciascuna di esse il godimento è proporzionale ai meriti acquisiti in vita. Se questi sono stati imperfetti, minore dovrà essere anche la ricompensa. Ma nessuno dei beati prova invidia per la condizione altrui: il sentimento della carità, che è essenziale per l'esistenza paradisiaca, induce ciascuno di essi ad amare la decisione di Dio.

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi, 12

tornan d'i nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille!; 15

tali vid'io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte². 18

Sùbito sì com'io di lor m'accorsi,
quelle stimando specchiati sembianti,
per veder di cui fosser, li occhi torsi; 21

e nulla vidi, e ritorsili avanti
dritti nel lume de la dolce guida,
che, sorridendo, ardea ne li occhi santi³. 24

417: «corpus putat esse, quod umbra est» [«scambia per un corpo ciò che è ombra»].

³ **Subito sì... ne li occhi santi:** *Non appena (Subito sì com') io mi accorsi di esse, considerandole (quelle stimando,*

«Non ti maravigliar perch'io sorrída»,
mi disse, «appresso il tuo pueril coto,
poi sopra 'l vero ancor lo piè non fida, 27

ma te rivolve, come suole, a vòto:
vere sustanze son ciò che tu vedi,
qui rilegate per manco di voto⁴. 30

Però parla con esse e odi e credi;
ché la verace luce che li appaga
da sé non lascia lor torcer li piedi⁵». 33

E io a l'ombra che pareva più vaga
di ragionar, drizza'mi, e cominciai,
quasi com'uom cui troppa voglia smaga⁶: 36

«O ben creato spirito, che a' rai
di vita eterna la dolcezza senti
che, non gustata, non s'intende mai, 39

grazioso mi fia se mi contenti
del nome tuo e de la vostra sorte⁷.
Ond'ella, pronta e con occhi ridenti: 42

«La nostra carità non serra porte
a giusta voglia, se non come quella
che vuol simile a sé tutta sua corte⁸. 45

I' fui nel mondo vergine sorella;
e se la mente tua ben sé riguarda,
non mi ti celerà l'esser più bella, 48

ma riconoscerai ch'i' son Piccarda,
che, posta qui con questi altri beati,
beata sono in la spera più tarda⁹. 51

Li nostri affetti, che solo infiammati
son nel piacer de lo Spirito Santo,
letizian del suo ordine formati. 54

con anticipazione del complemento
oggetto) *immagini riflesse* (**specchiati
sembianti**), *girai* (**torsi**) *gli occhi per
vedere a chi appartenessero* (**di cui fos-
ser**); ma (**e**) *non vidi nulla, e li girai di
nuovo* (**ritorsili**) *in avanti, rivolti* (**dritti**)
verso lo sguardo (**lume**) *della <mia>
dolce guida* (Beatrice) *che, sorridendo,
splendeva* (**ardea**, verbo metaforicamen-
te collegato a «lume») *nei suoi occhi
santi*.

⁴ **Non ti maravigliar... di voto:** «Non ti
sorprenere per il fatto che io (**perch'io**)
sorrída», mi disse <Beatrice> «in segui-
to al (**appresso il**) tuo puerile pensiero
(**coto**, sostantivo derivato dal verbo latino
cogito) poiché (**poi**) ancora <il pensie-
ro> non poggia (**fida**) il piede sulla
verità (**sopra 'l vero**), ma ti fa girare (**te
rivolve**) a vuoto, come al solito (**come
suole**): quelle che tu vedi sono vere
anime (**sustanze**, termine della filosofia

scolastica), *confinare* (**rilegate**) *in questo
cielo* (**qui**) *per inadempienza* (**manco**) *di
un voto*.

⁵ **Però parla... li piedi:** Perciò (**Però**)
parla con loro, e ascolta (**odi**) *e credi <a
ciò che ti dicono>; poiché* (**ché**) *la veri-
tiera* (**verace**) *luce <di Dio> che riempie
questi spiriti di gioia* (**li appaga**) *non
permette loro di allontanare i passi* (**tor-
cer li piedi**) *da sé*. Le parole dei beati del
Paradiso sono insomma veritiere, perché
direttamente ispirate dalla luce di Dio.

⁶ **E cio a l'ombra... smaga:** *E io mi
rivolsi* (**drizza'mi**) *all'anima* (**ombra**)
che sembrava più desiderosa (**vaga**) *di
parlare* (**ragionar**), *e cominciai, quasi
come una persona che* (**cui**, complemen-
to oggetto) *un eccessivo desiderio* (**trop-
pa voglia**) *consuma* (**smaga**, provenzali-
simo).

⁷ **O ben creato... vostra sorte:** *O anima*
(**spirito**) *creata per la salvezza* (**ben
creato**) *che, <davanti> ai raggi* (**rai**)
*della vita eterna senti una dolcezza che,
se non la si prova* (**non provata**), *non si
può mai capire* (**non s'intende**), *mi sarà*
(**fia**) *gradito* (**grazioso**) *se mi fai conten-
to <rivelandomi> il tuo nome e la vostra
condizione* (**sorte**). Il v. 39 sembra rie-
cheggere il concetto espresso nel sonet-
to *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita
nuova*, cap. XXVI): «che 'ntender no la
può chi no la prova» [G13b, v. 11].

⁸ **Ond'ella... sua corte:** *Per cui ella,
pronta e con occhi ridenti, <disse>: «La
nostra carità non chiude* (**serra**) *le porte*
(metafora che significa *non dice di no*) *a
un giusto desiderio* (**voglia**), *più di quan-
to* (**se non come**) *<chiuda le sue porte>
quella <carità di Dio> la quale vuole
che tutto il Paradiso* (**sua corte**, metafo-
ra) *assomigli a sé*». I beati insomma si
conformano alla carità di Dio, la quale
non nega soddisfazione a un giusto desi-
derio, come è appunto quello espresso da
Dante.

⁹ **I' fui nel mondo... più tarda:** «Io fui
nella vita terrena (**nel mondo**) *monaca*
(**verGINE sorella**); *e se la tua memoria*
(**mente**) *guarda bene <dentro> se stes-
sa, il fatto che io sia* (**l'esser**) *più bella
non mi nasconderà a te* (**non mi ti
celerà**), *ma tu riconoscerai che io sono
Piccarda che, collocata* (**posta**) *qui
insieme a questi altri beati, sono beata
nel cielo più lento* (**la spera più tarda**: il
cielo della luna è più lento degli altri per-
ché, essendo il più vicino alla terra, è
quello che percorre lo spazio più breve
nella sua rotazione)». Piccarda Donati

era sorella del poeta Forese (amico di Dante, che l'ha incontrato nel XXIV del *Purgatorio* tra i golosi) e di Corso Donati, capo dei Neri e nemico del poeta. Secondo la tradizione, la giovane si era fatta monaca contravvenendo alla volontà dei fratelli, che volevano darla in sposa a Rossellino della Tosa, gentiluomo fiorentino di parte nera. Corso la fece rapire e la costrinse a forza a rompere il proprio voto. Una leggenda, non confermata, vuole che sia morta pochissimo tempo dopo le nozze. Va ribadito che Piccarda, come tutti gli altri spiriti del Paradiso, è «posta» nel cielo della Luna solo temporaneamente, affinché Dante possa percepire visivamente i diversi gradi della beatitudine. Tutti i beati hanno infatti la loro definitiva sede nell'Empireo.

¹⁰ **Li nostri affetti... in alcun canto:** «*I nostri sentimenti (affetti), che sono accesi solo dal desiderio di piacere allo Spirito Santo, sono felici (letizian) in quanto sono conformi (formati) all'ordine <universale> da Lui disposto (del suo ordine). E questa condizione (sorte: si riferisce alla minore beatitudine delle anime del primo cielo), che sembra tanto umile (giù è qui usato con valore di aggettivo) ci è stata assegnata (n'è data) per questo (però, prolettico), <cioè> perché i nostri voti rimasero trascurati (negletti) e privi di effetto (vòti, ossia vuoti; l'aggettivo forma paronomasia con il precedente sostantivo «voti») in qualche parte (canto)».* Dal discorso di Piccarda Dante apprende che non tutte le anime del Paradiso godono della stessa beatitudine, perché essa è proporzionale ai meriti: coloro che mancarono ai propri voti hanno naturalmente meriti minori perché, anche se la mancanza derivò da costrizione o da minaccia, essi avrebbero sempre potuto opporsi eroicamente alla violenza affrontando il martirio.

¹¹ **Ond'io a lei... latino:** *Per cui io <risposi> a lei: «Nelle vostre mirabili sembianze (aspetti) risplende (traluce) non so quale elemento soprannaturale, che vi rende irriconoscibili (trasmuta) rispetto alle immagini mentali di voi (concetti) che si formarono prima (primi, con riferimento ai ricordi depositatisi nella memoria quando queste persone erano in vita): perciò (però) non fui veloce (festino, latinismo) a ricordare; ma ora ciò che tu mi dici mi aiuta, in modo che ravvisarti mi è più facile (latino: a Roma "parlare latino" significava*

E questa sorte che par giù cotanto,
però n'è data, perché fuor negletti
li nostri voti, e vòti in alcun canto¹⁰». 57

Ond'io a lei: «Ne' mirabili aspetti
vostri risplende non so che divino
che vi trasmuta da' primi concetti: 60

però non fui a rimembrar festino;
ma or m'aiuta ciò che tu mi dici,
sì che raffigurar m'è più latino¹¹. 63

Ma dimmi: voi che siete qui felici,
disiderate voi più alto loco
per più vedere e per più farvi amici?¹²». 66

Con quelle altr'ombre pria sorrisse un poco;
da indi mi rispuose tanto lieta,
ch'arder pareva d'amor nel primo foco¹³: 69

«Frate, la nostra volontà quieta
virtù di carità, che fa volerne
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta¹⁴. 72

Se disiassimo esser più superne,
foran discordi li nostri disiri
dal voler di colui che qui ne cerne; 75

che vedrai non capere in questi giri,
s'essere in carità è qui necesse,
e se la sua natura ben rimiri¹⁵. 78

“parlare chiaro”, e l'aggettivo – con il significato di *chiaro, facile, comprensibile* – è passato anche al volgare medievale)».

¹² **Ma dimmi... più farvi amici:** «*Ma dimmi: voi che siete felici in questo cielo, desiderate un luogo più alto per vedere meglio (più) <Dio> e per amarlo più da vicino (più farvi amici)?*». L'esistenza dei diversi gradi di beatitudine pone a Dante un problema: la felicità del Paradiso è forse in qualche luogo imperfetta, dato che sembra possibile desiderarne una ancora maggiore?

¹³ **Con quell'altr'ombre... nel primo foco:** *Dapprima sorrisse un poco insieme a quelle altre anime (ombre); poi (da indi) mi rispose tanto lieta che mostrava di (pareva, con il consueto significato di apparire evidentemente e non solo di*

*sembrare) ardere nel primo fuoco della carità (ossia nel fuoco dell'amore divino; si ricordi il «primo amore» di cui si parla in *Inferno*, III, 6).*

¹⁴ **Frate... non ci asseta:** *O fratello (epiteto francescano: Piccarda era infatti una clarissa), la forza (virtù) della carità, che ci fa volere solo quello che abbiamo e non ci dà desiderio (asseta) di altro, appaga completamente (quieta) la nostra volontà.*

¹⁵ **Se disiassimo... ben rimiri:** *Se desiderassimo essere in una condizione superiore (più superne), i nostri desideri sarebbero (foran) discordi dalla volontà di colui che ci distribuisce (cerne, latinismo) nei cieli; <cosa> che vedrai non poter avvenire (capere, latinismo che significa trovare spazio, aver luogo) in questi cieli (giri, nel senso di sfere), poi-*

Anzi è formale ad esto beato *esse*
tenersi dentro a la divina voglia,
per ch'una fansi nostre voglie stesse¹⁶; 81

sì che, come noi sem di soglia in soglia
per questo regno, a tutto il regno piace
com'a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia¹⁷. 84

E 'n la sua volontade è nostra pace:
ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria o che natura face¹⁸». 87

Chiaro mi fu allor come ogne dove
in cielo è paradiso, *etsi* la grazia
del sommo ben d'un modo non vi piove¹⁹. 90

[Paradiso, canto VI, vv. 112-126]

Il sesto canto del *Paradiso* è interamente occupato dal discorso dell'imperatore Giustiniano, di cui Dante esalta in particolare l'opera di giurista e legislatore (fu autore del *Corpus Iuris civilis*, che tramandò il diritto romano costituendo uno dei principali fondamenti giuridici del mondo moderno). L'incontro avviene nel cielo di Mercurio, occupato dagli spiriti che operano il bene non per puro amore di esso, ma per desiderio di gloria. Ciò spiega la loro condizione di inferiorità rispetto ad altre anime che amarono il bene in modo più disinteressato. Si ripropone dunque lo stesso problema prima toccato da Piccarda. La spiegazione proposta da Giustiniano è analoga, ma diverso è il linguaggio: mentre in Piccarda la piena soddisfazione di tutte le anime a prescindere dai diversi gradi di beatitudine si spiegava in nome della carità, in Giustiniano essa si spiega in nome della giustizia.

Questa picciola stella si correda
di buoni spirti che son stati attivi
perché onore e fama li succeda²⁰: 114

e quando li disiri poggian quivi,
sì disviando, pur convien che i raggi
del vero amore in sù poggin men vivi²¹. 117

Ma nel commensurar d'i nostri gaggi
col merto è parte di nostra letizia,
perché non li vedem minor né maggi²². 120

ché (s') qui è necessario (*necesse*, termine tecnico-filosofico latino) vivere in carità, e se ben consideri (*rimiri*) la natura di essa (cioè della carità). La dimostrazione di Piccarda è sillogistica: a) in Paradiso è necessario vivere in carità (*premessa maggiore*); b) la carità impone di volere tutto ciò che vuole Dio (*premessa minore*); c) tutte le anime del Paradiso vogliono ciò che vuole Dio (*conclusione*).

¹⁶ **Anzi è formale... voglie stesse:** *Anzi, è essenziale (formale, altro termine tec-*

nico del linguaggio filosofico) a questa beata condizione (esse, infinito latino del verbo essere) il conformarsi (tenersi dentro) alla volontà (voglia) divina, per cui le nostre stesse volontà si trasformano in (fansì) una sola.

¹⁷ **sì che... ne 'nvoglia:** *per cui, il modo in cui (come) noi siamo <distribuiti> (sem) di gradino in gradino (di soglia in soglia) lungo questo regno (il Paradiso), piace a tutto il regno (ossia, per metonimia, alla comunità dei beati) come piace al re (Dio) che ci fa volere ciò che vuole*

lui (che 'n suo voler ne 'nvoglia).

¹⁸ **E 'n la sua... natura face:** *E nella sua volontà è l'appagamento dei nostri desideri (nostra pace): egli è quel fine (mare, metafora spiegabile pensando al corso dei fiumi) verso il quale tende (si move) tutto ciò che la volontà divina (ella) crea <direttamente> o che la natura fa nascere. Si ricordi che, mentre i corpi mortali e la materia terrestre sono opera della natura, Dio crea direttamente gli angeli, i cieli e l'anima dell'uomo.*

¹⁹ **Chiaro mi fu allor... non vi piove:** *Mi fu allora chiaro il fatto che (come) ogni luogo (ogni dove, avverbio sostantivato) in cielo è paradiso, anche se (etsi, congiunzione latina) la grazia del cielo non vi discende (piove) <sempre> allo stesso modo. La dimostrazione di Piccarda convince Dante che, sebbene la beatitudine non sia uguale per tutte, le anime del Paradiso sono lo stesso perfettamente felici, perché amano il volere di Dio e si conformano ad esso.*

²⁰ **Questa picciola stella... li succeda:** *Questo piccolo pianeta (stella: si tratta di Mercurio, il pianeta del secondo cielo) si adorna (correda) di anime buone che sono state attive affinché ne conseguisse per loro (li succeda) onore e fama. Le anime premiate in questo cielo non amano dunque tanto il bene in sé, quanto i vantaggi morali che esso poteva comportare per loro.*

²¹ **e quando li desiri... men vivi:** *e quando i desideri si rivolgono in questa direzione (quivi, cioè verso «onore e fama») in tal modo deviando <dal loro vero oggetto> (che deve essere il bene in sé e dunque Dio), certamente (pur) è necessario (convien) che i raggi del vero amore (quello rivolto esclusivamente a Dio) giungano (poggin) meno ardenti (men vivi) verso l'alto (ossia verso Dio). Giustiniano enuncia qui le ragioni per cui i beati di questo cielo godono della visione di Dio in misura minore rispetto ad altri.*

²² **Ma nel commensurar... né maggi:** *Ma nel commisurare i nostri premi (gaggi, termine di origine tedesca che giunge a Dante attraverso il francese gage) con il merito è parte della nostra felicità (letizia), perché non li vediamo né minori né maggiori. Per Giustiniano dunque la felicità non consiste soltanto nel premio in sé, ma anche nella consapevolezza che esso corrisponde perfettamente al merito.*

23 **Quindi addolcisce... ad alcuna nequizia:** *Attraverso questa consapevolezza (Quindi, lett. Da qui) la viva giustizia (di Dio) addolcisce talmente in noi il desiderio (l'affetto) <di un premio maggiore> che <tale desiderio> non può mai deviare (torcersi) verso alcun sentimento perverso (nequizia, come sarebbe l'invidia per chi ha una beatitudine maggiore).*

24 **Diverse voci... tra queste rote:** *Diverse voci <in un coro> creano una dolce musica; allo stesso modo diversi*

Quindi addolcisce la viva giustizia
in noi l'affetto sì, che non si puote
torcer già mai ad alcuna nequizia²³. 123

Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote²⁴. 126

gradi di beatitudine (scanni; il termine beati), nella nostra vita <eterna>, creano una dolce armonia tra questi cieli (rote).

il Testo

DIV13

I due brani che qui esaminiamo, affini per i temi trattati, si collocano a poca distanza l'uno dall'altro nei primi canti del *Paradiso*. L'episodio di Piccarda costituisce il primo incontro tra Dante e un'anima beata. Nelle due cantiche precedenti il pellegrino si era sempre trovato di fronte ad anime che avevano aspetto umano e soffrivano spesso tormenti fisici: è vero che queste anime non avevano una vera e propria struttura fisica, ma esse - come è spiegato in *Purgatorio*, XXV - creavano intorno a sé una sorta di corpo fatto d'aria, un'"ombra" capace di provare sensazioni e di soffrire parimenti. In *Paradiso* invece l'elemento corporeo è del tutto abolito e si pongono, per il poeta, nuovi problemi di raffigurazione. La poesia dell'ultima cantica ricorrerà principalmente alla rappresentazione delle anime sotto forma di luce, di puro fulgore spesso accompagnato da una musica di sovrumana bellezza. Ma, in questo terzo canto, gli spiriti del cielo della Luna non sembrano aver perso del tutto il loro aspetto fisico, sia pur trasfigurato da «non so che divino», se è vero che Dante, sia pure a fatica, riesce alla fine a riconoscere Piccarda. Per introdurre questo nuovo aspetto delle anime, il poeta ricorre al mito di Narciso: un mito che i moderni sono soliti evocare per designare il culto di se stessi, l'esagerata ammirazione per la propria persona, ma di cui, nel Medioevo, si sottolineava spesso un altro aspetto: la confusione tra la realtà e il suo specchio, l'incapacità di distinguere il vero dall'immaginario. La situazione di questo canto è però capovolta rispetto a quella narrata da Ovidio: mentre Narciso, nelle *Metamorfosi*, si innamora di un'immagine scambiandola per realtà, qui Dante crede di avere davanti dei semplici riflessi e non si accorge che essi sono, invece, le vere anime.

Nella strutturazione del *Paradiso*, altro problema importante è costituito dalla distribuzione delle anime lungo i cieli. Questi sono, secondo la concezione tolemaica, nove sfere che girano intorno alla terra, e contengono pianeti o stelle. Nelle prime sette di queste sfere (le ultime due, il Cielo delle stelle fisse e Cielo cristallino, sono occupati solo da schiere angeliche), Dante incontrerà i beati. Ciò non significa, però, che queste anime abbiano la loro vera sede all'interno di queste sfere: la sede di tutte le anime beate è l'Empireo, un cielo immateriale che si estende senza limiti di spazio al di fuori delle sfere rotanti. Tuttavia, come Beatrice spiegherà nel IV canto del *Paradiso*, i beati si mostrano a Dante come se fossero distribuiti nei cieli per consentirgli di percepire con i sensi una realtà che altrimenti gli sarebbe incomprendibile, ossia l'esistenza di diversi gradi di beatitudine. L'intelletto umano infatti ha bisogno di rappresentazioni sensibili, senza le quali non riuscirebbe a pervenire alla conoscenza intellettuale. Per lo stesso motivo, argomenterà ancora Beatrice, le Sacre Scritture hanno "materializzato" Dio stesso, dandogli «e piede e mano» (*Paradiso*, IV, v. 45), senza naturalmente che questa raffigurazione corporea vada intesa letteralmente.

Sono numerose - e non tutte possono essere approfondite in questa sede - le questioni sollevate dai versi oggetto di questo approfondimento. Tra di esse, merita almeno un cenno il tema del rapporto tra volontà e costrizione. Le anime del cielo della Luna (un astro che ci appare con aspetto sempre diverso, e che dunque ben si presta a simboleggiare la volubilità umana) godono di un grado di beatitudine minore rispetto alle altre perché non portarono a compimento i loro voti. Il fatto che tale inadempienza sia stata dovuta a costrizione, come nel caso di Piccarda, non costituisce per loro una completa giustificazione. Come spiegherà Beatrice nel canto successivo, quando si cede alla violenza avviene sempre «che la forza al voler si mischia» (*Paradiso*, IV, v. 107): l'azione compiuta sotto minaccia comporta insomma un certo consenso, anche se non libero, da parte di chi agisce per paura. Se la persona che subisce violenza fosse decisa a resistere a qualsiasi costo, la sola violenza non potrebbe costringerla a compiere un'azione («ché volontà, se non vuol, non s'ammorza»; *Paradiso*, IV, v. 76). Di ciò è testimonianza, ad esempio, il martirio di san Lorenzo (che fu bruciato sulla graticola) o l'eroismo di Muzio Scevola (che sacrificò la sua mano). Si delinea dunque, in questo canto e nel successivo, un'etica eroica, che comporta la necessità di una coerenza assoluta con i propri principi e di una resistenza passiva, ma invincibile, a ogni genere di costrizione.

zione. La mancanza di un simile eroismo non comporta per le anime la perdita della beatitudine, ma implica senza dubbio che tale beatitudine sia minore di quella concessa ad altri spiriti.

il Problema

DIV13

L'esistenza di diversi gradi di beatitudine pone Dante di fronte a un nuovo problema, che si ripresenterà anche nel canto di Giustiniano: come conciliare la perfetta felicità delle anime del Paradiso con il fatto che alcune di esse godono meno di altre della visione di Dio? Il problema si risolve affrontando la questione della felicità in una prospettiva che non sia puramente individualistica. In questo senso gli argomenti di Piccarda e quelli di Giustiniano sono diversi ma convergenti: Piccarda pone la questione - in forma sillogistica - a partire dal principio strutturante del Paradiso, ossia la carità. Questa comporta l'adeguamento della volontà delle anime alla volontà di Dio, la piena e gioiosa sottomissione al suo volere e la completa accettazione delle sue decisioni. Il ragionamento della chiarissima Piccarda si completa attraverso quello di Giustiniano, l'imperatore-legislatore. È lui a introdurre il tema della giustizia come componente essenziale della felicità. Non può darsi piena felicità nel raggiungimento di ciò che si desidera per se stessi se tale raggiungimento non corrisponde a un principio di giustizia: parte essenziale della felicità risiede infatti nella consapevolezza che il premio ottenuto è perfettamente commisurato al merito. Il problema della felicità si pone dunque nella *Commedia* non in una prospettiva puramente soggettiva (o, peggio ancora, egoistica), ma su basi oggettive e universali. Come è parte della felicità la carità (che è amore per Dio e per il prossimo) lo è anche la giustizia. E che la giustizia divina non si debba porsi in conflitto con quella umana, ma piuttosto in continuità con essa, lo dimostra il fatto che tale ragionamento sia affidato a un imperatore-legislatore come Giustiniano, dunque a una figura altamente simbolica di un potere politico che - ispirato da Dio, ma non sottoposto al potere della Chiesa - ha appunto il compito di garantire pace e giustizia al mondo. La prospettiva di Dante si pone dunque come una prospettiva totalizzante, in cui il destino ultimo del singolo individuo non può essere scisso dal destino del resto dell'umanità. La similitudine musicale contenuta nelle parole di Giustiniano conferma la tendenza dantesca a una rappresentazione del mondo che non isoli mai l'individuo dal contesto in cui vive, ma lo immerga profondamente in esso (facendone dunque non un solista, ma una delle voci di un armonioso canto polifonico).

La metafora musicale evocata da Giustiniano e la metafora del mare prima accennata da Piccarda (*Paradiso*, III, 86) sembrano rinviare a due immagini presenti nel primo canto del *Paradiso*. Anche lì (v. 78) si faceva riferimento a una «armonia» musicale (anche se essa appare in quel contesto come il prodotto del movimento delle sfere celesti e non come effetto del canto dei beati). Più significativa appare la metafora del mare: Beatrice parla infatti nel primo canto di un ordine provvidenziale dell'universo, raffigurando quest'ultimo come il «gran mar dell'essere», nel quale tutte le creature si muovono, per approdare a «diversi porti» (*Paradiso*, I, vv. 112-113), ossia alle diverse mete finali del loro viaggio esistenziale. Beatrice specifica che il fine assegnato alle creature inferiori è naturalmente diverso da quello fissato per gli angeli e per gli uomini, le creature destinate ad avvicinarsi di più al creatore. Ma se la gerarchizzazione dell'ordine universale illustrata da Beatrice nel primo canto dipende *a priori* dalla natura di ogni essere - in una concezione del creato che pone l'uomo al centro -, a partire dal canto III si introduce una seconda gerarchizzazione, che opera all'interno del genere umano, e che colloca gli uomini più o meno vicini al loro creatore a seconda dei loro meriti effettivi (una gerarchizzazione dunque che non opera più *a priori*, bensì *a posteriori*, in quanto dipende dal concreto operato di ogni uomo). L'esistenza umana appare a Dante come un processo tendente a realizzare un fine, che è insieme di carattere intellettuale (conoscenza di Dio) e morale (pratica del bene): dalla capacità e volontà di ciascun uomo di raggiungere tale fine dipenderà la sua maggiore o minore beatitudine. Ma una minore beatitudine non comporterà comunque alcuna forma di infelicità: il riconoscimento della giustizia dell'ordine universale implica l'accettazione, da parte di ciascun essere destinato alla salvezza, del proprio destino ultimo individuale; destino che dovrà essere amato sia in quanto voluto da Dio, sia in quanto riconosciuto come intrinsecamente giusto.

DIV 14A • L'ultimo del Paradiso – La preghiera alla Vergine

[Paradiso, canto XXXIII, vv. 1-39]

Il canto conclusivo del *Paradiso* si apre sulle parole di san Bernardo di Chiaravalle (1109-1153), mistico ardente, asceta e devoto al culto mariano: proprio a lui è affidato il compito di supplicare la Vergine affinché Dante, al termine del suo viaggio nell'oltretomba, possa finalmente contemplare Dio. Bernardo si rivolge alla Madonna con una preghiera che ricalca il tradizionale schema bipartito dell'*Ave Maria*: nella prima parte (vv. 1-21) si svolge la lode della Vergine; nella seconda (vv. 22-39) è contenuta la preghiera vera e propria. Il poeta arricchisce il modello ispirandosi all'innografia mariana in latino e, al tempo stesso, lo adatta ad esprimere la propria visione della realtà. Nella lode della Vergine pronunciata da Bernardo si attua una miracolosa sintesi degli opposti: molti termini che, secondo la logica umana, apparirebbero antitetici e inconciliabili possono infatti, nella logica soprannaturale del Paradiso, essere attribuiti contemporaneamente alla Vergine. È per questo che la figura retorica dominante nel brano risulta l'ossimoro.

¹ **Vergine... figlio:** inizia qui la prima parte della preghiera (vv. 1-21) che – sul modello della prima parte dell'*Ave Maria* – è occupata dalla lode della Madonna. Il primo verso contiene due ossimori: Maria è contemporaneamente «vergine» e «madre» (unisce cioè due qualità inconciliabili secondo la logica umana). Essa è inoltre figlia del suo figlio in quanto, contemporaneamente, creatura di Dio e madre di Cristo (che è Dio). L'innografia mariana in latino, conosciuta da Dante, presenta spesso simili accostamenti di epiteti paradossali.

² **umile... creatura:** *umile e nobile (alta) più di <qualsiasi altra> creatura*. altra coppia di attributi ossimorici. Il riferimento all'umiltà di Maria è nel *Magnificat* (*Luca*, I, 48), in cui la Vergine rende grazie a Dio «quia respexit humilitatem ancillae suae» [«perché guardò l'umiltà della sua ancella»]. La compresenza di «umiltà» e «altezza» è in un inno di san Bonaventura: «Te, qua numquam humilior / In creaturis legitur / Fuisse nec suavior; / Et propter hoc sublimior / Esse nulla te noscitur» [«Te, di cui si legge che, tra le creature, nessuna è stata più umile né più soave; e perciò non si conosce nessuna più sublime di te»].

³ **termine... consiglio:** *punto di riferimento stabile (termine fisso) dell'eterna volontà (consiglio) <di Dio>*. La nascita di Cristo, da sempre predestinata dalla volontà divina, è infatti per i cristiani la data centrale dell'intera storia umana. Maria «ci appare quale essa fu *ab aeterno* nella mente di Dio, termine verso cui tende e da cui si diparte la storia degli uomini provvidenzialmente ordinata» (Fubini).

⁴ **tu se' colei... fattura:** *tu sei colei che innalzò (nobilitasti; la proposizione rela-*

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio¹,
umile e alta più che creatura²,
termine fisso d'eterno consiglio³,

3

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura⁴.

6

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore⁵.

9

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace⁶.

12

tiva è retta grammaticalmente dal pronome «colei» – predicato nominale della reggente – e dovrebbe quindi presentare il verbo alla terza persona; la seconda persona si spiega per l'attrazione del pronome «tu», soggetto della reggente) *la specie (natura) umana al punto che il creatore (fattore) di essa (suo) accettò (non disdegnò, litote) di farsi creatura (fattura) di tale specie (sua)*. Anche l'unione, in Cristo, delle qualità di creatore e creatura costituisce un ossimoro; ma, nel mistero della Trinità, i due opposti coincidono perfettamente. Fonte di questi versi può essere S. Pier Damiano, per il quale il Verbo «fit factor et factura, creans et creatura» [«diviene fattore e fattura, creatore e creatura»] (*Orat.*, LXI).

⁵ **Nel ventre tuo... questo fiore:** *Nel tuo grembo (ventre) si riaccese l'amore <tra Dio e l'uomo>, grazie al cui calore, nell'eterna pace <del Paradiso> è così germogliato questo fiore*. Il riferimento al fiore

può spiegarsi con il fatto che, nell'Empireo, i beati sono disposti in forma «di candida rosa»; ricongiungendo il legame tra Dio e l'uomo che era stato spezzato dal peccato originale, Maria ha consentito che si aprissero le porte del Paradiso (fino ad allora negato all'umanità). Anche l'immagine del fiore, collegata agli attributi materni della Vergine, è attestata nella tradizione mistica. Secondo sant'Ambrogio «in Virginis utero [...] liliis floris gratia germinabat» [«nell'utero della Vergine [...] germogliava la grazia dei giglio»]; per san Bernardo «Virginis alveus floruit [...] Mariae viscera [...] florem protulerunt» [«L'alveo della Vergine fiorì [...] le viscere di Maria [...] partorirono un fiore»].

⁶ **Qui se'... fontana vivace:** *Qui (in Paradiso) sei per noi (angeli e santi) fiaccola ardente come sole di mezzogiorno (meridiana face) e giù, tra i mortali, sei fonte inesauribile (fontana vivace) di speranza*.

Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre
sua disianza vuol volar sanz'ali⁷. 15

La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiata
liberamente al dimandar precorre⁸. 18

In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate⁹. 21

Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una, 24

supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute¹⁰. 27

E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi, 30

perché tu ogni nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi¹¹. 33

Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi¹². 36

Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!¹³. 39

Le due proposizioni che compongono il periodo sono disposte parallelamente («Qui se'»... «e giuso [...] se'») e occupano ciascuna un verso e mezzo. Le coppie di nomi e aggettivi che designano metaforicamente la Vergine sono invece disposte a chiasmo («meridiana face»... «fontana vivace»).

⁷ **Donna... sanz'ali:** Signora <del cielo> (**Donna**, nel senso etimologico del latino *domina*), sei tanto nobile (**grande**) e hai tanta potenza (**tanto vali**) <presso Dio> che, se qualcuno desidera una grazia e non ricorre a te, il suo desiderio (**sua disianza**) pretende di volare senza le ali (metafora per designare un'azione impossibile). Il v. 15 contiene un anacoluto, in quanto al sogget-

to della relativa del v. 14 («qual vuol grazia», che nella parafrasi abbiamo reso con una protasi del periodo ipotetico) se ne sostituisce uno diverso («sua disianza»).

⁸ **La tua benignità... precorre:** La tua bontà (**benignità**) non solo (**non pur**) viene in aiuto (**soccorre**) a chi prega (**domanda**), ma, molte volte, spontaneamente (**liberamente**) anticipa la preghiera (**al dimandar precorre**). Lo stesso Dante, smarritosi nella «selva oscura», aveva ricevuto il soccorso della Vergine prima ancora di doverlo richiedere [❧❧ DIV8].

⁹ **In te misericordia... di bontate:** In te si raccoglie (**s'aduna**) la misericordia, in te <si raccoglie> la pietà, in te <si racco-

glie> la facoltà di operare cose eccelse (**magnificenza**) e tutta la virtù che può esserci in una creatura (**quantunque** è un pronome relativo indefinito, che indica una quantità indeterminata; **di bontate** è un partitivo). L'anafora «in te» conferisce al verso un tono incalzante; come ha mostrato Auerbach, il *tu* anaforico costituisce uno dei tratti distintivi dell'elogio alla divinità, ed è presente sia nella poesia classica che negli inni cristiani.

¹⁰ **Or questi... salute:** Ora costui (**questi**, ossia Dante) che, dalla più profonda cavità (**infima lacuna**, ossia l'Inferno, collocato al centro della terra) dell'universo fino a qui ha visitato ad una ad una le anime separate dai corpi (**vite spirituali**), implora da te, per grazia divina, virtù sufficiente (**tanto di virtute**: altra forma con pronome indefinito seguito da partitivo) da poter innalzarsi (**levarsi**) con lo sguardo verso la compiuta beatitudine (**ultima salute**, ossia la visione di Dio). Con queste terzine comincia la vera e propria preghiera (*supplicatio*), con la quale Bernardo chiede l'intercessione della Vergine perché sia esaudito il desiderio di Dante.

¹¹ **E io... si dispieghi:** E io, che non fui acceso mai (**non arsi**) del desiderio di vedere Dio con i miei occhi (**per mio veder**), più di quanto <sono acceso dal desiderio> che possa vederlo Dante (**più ch'i' fo per lo suo**), ti rivolgo (**porgo**) tutte le mie preghiere, e prego che non siano insufficienti (**scarse**), affinché tu con le tue preghiere (**co' prieghi tuoi**) sciogli per lui (**li dislegghi**) ogni impedimento (**nube**, metafora) dovuto alla sua natura mortale, in modo che (**sì che**) gli si manifesti pienamente (**li si dispieghi**) la suprema beatitudine (**sommo piacer**).

¹² **Ancor ti priego... affetti suoi:** Inoltre ti prego, o regina <del cielo>, tu che puoi ciò che vuoi, che, dopo una simile visione (**tanto veder**) tu conservi puri (**sani**) i tuoi sentimenti (**affetti**). Bernardo invoca la protezione della Vergine affinché Dante, tornato sulla terra, persista nella grazia senza più cadere nel peccato (è il dono della «perseveranza finale»). È probabile un riferimento al pericolo che Dante, dopo «tanto veder», possa incorrere nel peccato di superbia.

¹³ **Vinca tua guardia... ti chiudon le mani:** La tua protezione (**guardia**) tenga a freno (**Vinca**) le passioni (**movimenti**) umane: vedi Beatrice, e vedi quanti beati stanno a mani giunte dinanzi a te (**ti chiudon le mani**) a sostegno delle mie preghiere (**per li miei prieghi**).

La preghiera alla Vergine: una lode ossimorica

Dal punto di vista retorico nel brano si evidenzia, specie nella prima parte (i vv. 1-21, dedicati alla lode della Vergine), una presenza molto significativa dell'ossimoro. Questa figura retorica, come è noto, consiste nell'accostamento di due termini semanticamente opposti. A differenza dell'antitesi, che utilizza gli opposti proprio per sottolinearne la contrapposizione, l'ossimoro produce una sorprendente conciliazione di questi termini, in genere inammissibile dal punto di vista logico. E in verità, sul piano della logica umana, gli attributi riferiti a Maria apparirebbero del tutto inconciliabili: è infatti impossibile che una donna sia al tempo stesso «vergine» e «madre», così come è manifestamente impossibile che sia figlia del suo figlio; gli attributi dell'«umiltà» e dell'«altezza» appaiono anch'essi difficilmente conciliabili; ed è logicamente impossibile che il creatore («fattore») di qualcosa (nel nostro caso, dell'«umana natura») possa divenire creatura («fattura») di ciò che egli stesso ha creato.

Tuttavia nella poesia di Dante - e nell'innografia mariana cui essa si ispira - l'ossimoro non costituisce affatto un artificio retorico finalizzato a destare sorpresa nel lettore, e non si può certo dire che esso produca enunciati illogici o contraddittori. Esso diviene, invece, il mezzo più efficace ed evidente per illustrare verità di fede al tempo stesso semplici e inspiegabili: la miracolosa compresenza di verginità e maternità nella figura di Maria o il mistero della Trinità (che tra l'altro spiega come Dio possa essere al tempo stesso «padre» e «figlio» di Maria) trovano la loro rappresentazione più evidente in questi versi sublimi e paradossali.

La rappresentazione ossimorica di Maria dimostra dunque come - a quest'altezza di Paradiso - la logica umana non sia più sufficiente. Non a caso in quest'ultimo canto la voce della teologia (Beatrice) tace per dare spazio all'ardore mistico di san Bernardo. In questa preghiera Dante si sforza di superare e risolvere gli elementi antitetici, drammatici, oppositivi che caratterizzano e limitano l'umano. Ciò che in terra si presenta come disgiunto, scisso, irriducibile, trova in Paradiso una misteriosa - e pur evidente - unità. In questo senso, nell'ultimo canto del Paradiso culmina un atteggiamento intellettuale ampiamente attestato in Dante: ossia il tentativo grandioso e coerente di giungere sempre a un'interpretazione unitaria e onnicomprensiva della realtà, per quanto essa possa apparire a prima vista complessa e disgregata e per quanto profondi possano apparire i conflitti e i contrasti da cui è segnata¹.

La Vergine e Beatrice: unione di umano e divino

Il brano è denso di metafore che sono prevalentemente connotate con il tratto semantico del «caldo». Già al v. 7 compare la rappresentazione dell'amore come fuoco, largamente attestata nella tradizione mistica e nella poesia religiosa (vedi ad esempio Jacopone, *O iubelo del core* [☪☪C4]) e in quella della lirica cortese e stilnovistica (come in Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre Amore* [☪☪E1]). Non c'è dubbio che l'amore di cui qui si parla vada inteso come carità cristiana e non possa essere confuso con il sentimento nobile ma profano di cui parla Guinizzelli. Non è però senza importanza il fatto che Dante usi questa metafora in un contesto in cui sono messi in risalto - con un realismo che trova il suo antecedente nell'*Ave Maria*: «et benedictus fructus ventris tui» - gli attributi femminili e materni della natura umana di Maria («Nel ventre tuo si raccese l'amore», v. 7). Inoltre il «caldo» dell'amore (vv. 8-9) si collega a un'immagine di fecondità, quella della «germinazione» del fiore (attestata, quest'ultima, dalla tradizione mistica; cfr. nota 5). Non è senza significato, infine, il fatto che Bernardo pronunci il nome di Beatrice, modello di perfezione femminile che, se qui cede il primo piano alla Vergine, non è per questo rifiutato o dimenticato. Non esiste infatti, in Dante, quella contrapposizione drammatica e irriducibile tra umano e divino che caratterizzava il misticismo esasperato di Jacopone e che trovava il proprio corrispondente, sul versante opposto, nella tradizione profana della lirica amorosa (dai Provenzali e dai Siciliani fino al drammatico stilnovismo averroista di Cavalcanti). Al contrario, già nella *Vita nuova* l'amore terreno era stato innalzato al punto da poter essere identificato senza riserve con l'amore mistico dell'anima per Dio². È naturale dunque che nella figura della Vergine si attui al più alto grado quella sintesi tra umano e divino alla quale l'opera di Dante aveva sempre mirato [☪☪G13b]. Beatrice si colloca appena un gradino sotto la Vergine: è proprio con il suo nome - qui citato per l'ultima volta nella *Commedia* - che Bernardo conclude la preghiera, invitando Maria a posare lo sguardo su di

¹ Abbiamo già osservato in diverse occasioni lo sforzo da parte di Dante di fornire un'interpretazione unitaria, coerente e significativa alla totalità del mondo. È all'interno di questo stesso sforzo che rientra la poderosa reinterpretazione figurale del mondo classico su cui ci siamo soffermati negli approfondimenti sul sincretismo medievale [☪☪DIV2a, ☪☪DIV2b]; ed è sempre all'interno di questo sforzo che va letta la disponibilità dantesca a rivalutare, al termine della sua opera, perfino perigliose avventure filosofiche come quella dell'aristotelismo radicale (o averroismo), come mostra la sorprendente collocazione tra i beati dello scomunicato Sigieri di Brabante [☪☪DIV5].

² Si fa qui riferimento all'interpretazione della *Vita nuova* proposta da Singleton, che legge lo sviluppo dell'amore di Dante per Beatrice secondo lo stesso modello che si applica all'amore mistico dell'anima per Dio. In una prima fase l'amante ricerca la felicità *extra nos* [☪☪G13b]; in una fase successiva si accorge che essa risiede *intra nos* [☪☪G7]; da ultimo, la trova *super nos* [☪☪G15].

lei che, insieme a tutti gli altri beati del Paradiso, giunge le mani perché a Dante sia impetrata la più alta grazia mai concessa a mortale. Se l'opera di Dante costituisce - come abbiamo più volte sottolineato - un originale e irripetibile superamento del conflitto tra amore e religione presente nella lirica cortese, tale superamento è testimoniato in modo particolarmente evidente da questo brano del *Paradiso*.

Fiaccola e fontana (fuoco e acqua)

La miracolosa catena di ossimori che apre il canto, l'unione di tratti umani e divini nella figura della Vergine e la posizione di mediatrice tra terra e cielo occupata da Beatrice, sono tutti indizi del gigantesco sforzo, da parte di Dante, di operare con la *Commedia* una sintesi totalizzante della cultura del proprio tempo, che consenta di recuperare, nella più profonda verità del Paradiso, ogni momento e aspetto della realtà umana. Nelle metafore che si sono prima richiamate domina il tratto semantico del "caldo" (collegato a un'idea dell'amore nella quale umano e divino trovano la loro sintesi suprema). Metafore dello stesso tenore si ripetono più volte in questo brano: ad esempio al v. 22 (che dà inizio alla preghiera vera e propria) il verbo "ardere" viene associato al caritatevole desiderio di Bernardo di ottenere per Dante la visione di Dio. È da notare però come sia presente, in questa lode alla Vergine, almeno una metafora che afferisce al campo semantico del "freddo". Ai vv. 8-10 la Vergine è indicata come «meridiana face», ossia fiaccola di carità ardente come sole di mezzogiorno, e subito dopo come «fontana vivace» di speranza (metafora nella quale è invece implicita l'idea dell'acqua e quindi è presente il tratto semantico del "freddo"). Anche gli archetipi dell'acqua e del fuoco (che nella tradizione cortese sono spesso presentati in opposizione; si pensi a Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre Amore* [♣ ♡ E1]) possono coincidere nella figura della Vergine. Opera dunque nei versi di Dante, anche a questo livello, quella strutturazione ossimorica del testo che abbiamo già osservato a livello retorico.

il Problema

DIV14A

Premessa: un equilibrio instabile

Abbiamo detto sopra come la conciliazione del contrasto tra amore e religione sia una soluzione prettamente dantesca. L'equilibrio raggiunto dall'autore della *Commedia* è destinato infatti a rompersi nelle opere degli autori successivi, producendo un nuovo contrasto tra i due termini. La rottura dell'equilibrio raggiunto da Dante può essere osservata confrontando la preghiera alla Vergine, con cui inizia l'ultimo canto della *Commedia*, con la canzone, anch'essa indirizzata alla Vergine [♣ ♡ H50], con cui si chiude il *Canzoniere* di Petrarca; opera in cui - possiamo qui schematicamente affermare - la cultura medievale si confronta e si scontra, in una ricerca di equilibrio via via più difficile, con la nuova cultura umanistica.

Senza voler ridurre a schemi semplicistici la complessa e contraddittoria opera petrarchesca, possiamo qui osservare che in essa le istanze dell'incipiente Umanesimo - che comporta la piena rivalutazione della natura umana, e che emerge con forza nel più maturo e "scientifico" rapporto che, rispetto a Dante, l'autore dei *Canzoniere* istituisce con i classici [♣ ♡ DIV2a] - coesistono con l'aspirazione, ancora di matrice dantesca, a trovare una sintesi tra umano e divino (a fare insomma di Laura, la donna amata, una nuova Beatrice); ma anche con una spiritualità inquieta, che guarda spesso all'ascetismo - e dunque a una concezione dualistica di origine medievale, per la quale "umano" e "divino" sono termini contrapposti e irriducibili e la salvezza può ottenersi solo mediante la rinuncia completa al mondo - come a una via necessaria (ma difficile da percorrere) per raggiungere la salvezza dell'anima.

La *Commedia* e il *Canzoniere*

Va detto, in primo luogo, che il contesto in cui si inserisce l'invocazione alla Vergine di Petrarca è molto diverso da quello della *Commedia*. In Dante, la preghiera alla Vergine si colloca al termine di un processo ascensionale garantito da Dio (e voluto dalla Vergine stessa), testimoniato dal disegno lineare e unitario del poema: dopo essersi smarrito nella selva del peccato, il pellegrino ha attraversato l'Inferno, e, in Purgatorio, si è purificato dalle tendenze peccaminose; adesso, dopo aver conosciuto i beati del Paradiso, si appresta alla suprema contemplazione di Dio. Petrarca scrive invece l'ultima canzone nella condizione di un peccatore che si sente vicino alla morte e aspira alla salvezza, e cerca dunque di risolvere i contrasti che lo lacerano.

Del resto, la struttura del *Canzoniere* non è certo unitaria come quella della *Commedia*. L'opera si presenta come una raccolta di liriche "frammentarie" (il poeta, nel sonetto proemiale, le designa come «rime sparse»; egli dà inoltre all'opera stessa il titolo latino di *Rerum vulgarium fragmenta*). D'altra parte, però, Petrarca cerca comunque di dare al libro una struttura unitaria: lavora ad esempio accuratamente sulla disposizione delle rime, modifica molte di esse con continue varianti, ordina i testi secondo complessi criteri simbolici (in cui un ruolo importante ha anche il ricorrere di alcuni numeri). Come si vede, dunque, la figura di Petrarca è assai complessa e contraddittoria. Né ciò si può imputare al poeta, in quanto tale contraddittorietà esprime il profondo travaglio di un'epoca di transizione.

La conversione di Petrarca

La lettura della canzone alla Vergine può evidenziare la compresenza di temi diversi e spesso conflittuali. Qui ci soffermeremo brevemente su due elementi contrastanti: quelli che sembrano condurre - nella stessa direzione di Dante -

verso una conciliazione tra umano e divino (e quindi recano tracce della raffigurazione di Laura come nuova Beatrice, che ricorre spesso nelle liriche precedenti del *Canzoniere*); e quelli che, al contrario, accentuano il distacco drammatico tra umano e divino, imponendo al poeta una conversione radicale e il rifiuto dell'amore per Laura, creatura che con la sua bellezza terrena lo ha allontanato dall'amore per Dio.

Nella canzone alla Vergine, il poeta si dichiara completamente pentito di un amore terreno che ha fatto di lui un peccatore. Ci troviamo dunque agli antipodi della concezione dantesca, nella quale invece l'amore per Beatrice conduceva verso l'amore di Dio e la beatitudine. La canzone petrarchesca proclama l'intenzione di conformare la propria esistenza a una visione pienamente religiosa, che comporta un rifiuto quasi ascetico dell'amore terreno. Questo rifiuto è espresso in modo sempre più insistente nel corso del testo anche se, all'inizio, si ha ancora l'impressione che la speranza di conciliare umano e divino non sia stata del tutto abbandonata.

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole [...] (vv. 1-4).

La canzone inizia con una lode alla Vergine - anche qui è riproposto il modello dell'*Ave Maria* - alla quale viene attribuito un aggettivo («bella») che, nel *Canzoniere*, è costantemente riferito a Laura. Il riferimento alla bellezza della Vergine ritorna altre due volte; si parla più oltre dei suoi «belli occhi» (v. 22); e Maria è apostrofata come «Vergine sola al mondo senza exempio, / che 'l ciel di tue bellezze innamorasti» (vv. 53-54). Si potrebbe dunque pensare che il poeta, accostando la figura della Vergine a quella di Laura mediante il tratto della bellezza, voglia segnare una implicita continuità tra amore per la donna e amore per Maria. Ma quest'ipotesi non trova conferma nel testo. Solo una volta infatti, in questa canzone, un termine derivato dall'aggettivo «bello» viene usato con riferimento a Laura: ma il poeta specifica che quella di Laura è una «mortal bellezza» (v. 85), che lo ha condotto verso il traviamiento. Nella canzone compare, inoltre, la parola «beatrice» (non più in forma di nome proprio, ma nel suo significato etimologico di «apportatrice di beatitudine»); ma essa viene adoperata esclusivamente come epiteto della Madonna, che al v. 52 è designata come «vera beatrice» (in contrapposizione implicita alla falsa beatrice, ossia Laura).

Laura-Medusa e il predominio dell'antitesi

La rottura operata da Petrarca rispetto alla soluzione dantesca, del resto, è dichiarata esplicitamente. Nella canzone Laura viene designata come «Medusa» (v. 111), ossia come una creatura che ha il potere di trasformare in pietra chi la guarda. Lo stesso poeta si descrive appunto come una pietra che versa inutili lacrime di dolore («un sasso / d'umor vano stillante»; vv. 112-113). La mortalità di Laura è inoltre sottolineata quasi con crudezza:

Vergine, tale è terra, et posto à in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne
et de mille miei mali un non sapea³ [...] (vv. 93-95).

Se Laura e la Vergine (che rappresentano rispettivamente il peccato e la salvezza) appaiono, nella canzone di Petrarca, come figure contrapposte, è facile immaginare come la figura retorica che meglio rappresenta la visione petrarchesca non sia l'ossimoro, che tende ad avvicinare gli opposti, ma piuttosto l'antitesi che tende a sottolinearne il contrasto. È appunto su un'antitesi tra «terra» e «cielo» (e cioè tra peccato e salvezza) che, a conclusione della prima stanza, il poeta costruisce la conclusione della propria invocazione a Maria (la preghiera vera e propria):

[...] soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina (vv. 12-13).

Nella canzone è dato riscontrare anche diverse metafore connotate con i tratti semantici del «caldo» e del «freddo». Petrarca, però, contrappone nettamente i termini afferenti ai due campi semantici. La Vergine è infatti invocata così:

[...] o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali sciocchi [...] (vv. 20-21).

In questo caso il «caldo» («ardor») designa la passione amorosa, rispetto alla quale Maria potrà fornire «refrigerio»: ed è evidente la connotazione moralmente negativa che in quest'ambito finisce per assumere il «caldo».

³ Vergine... non sapea: Vergine, una certa donna (tale) è ormai polvere (terra, in quanto Laura è morta) ed ha gettato nel dolore (posto à in doglia) il mio cuore che, quand'era in vita, aveva tenuto nel pianto, e non conosceva uno dei miei mille mali.

Riprese dantesche

Se l'antitesi assume, in Petrarca, una rilevanza assente nel parallelo testo dantesco, non mancano tuttavia passi in cui si può notare una continuità tra i due poeti. Petrarca non manca infatti di riprendere la forma ossimorica dell'invocazione (che aveva radici, del resto, nell'innografia mariana latina, conosciuta assai bene da entrambi i poeti). Anche in questa canzone, per esempio, Petrarca si rivolge a Maria chiamandola «del tuo parto gentil figliola e madre» (v. 28), attribuendole ossimoricamente «vera et altissima humiltate» (v. 41) e «verginità feconda» (v. 58). Si potrebbe pensare a una ripresa del modello dantesco, ma occorre avvertire che tale ripresa non si spinge oltre i confini del cielo: il modello dantesco opera insomma ancora nella lode alla Vergine, ma esso viene abbandonato quando entra in questione la terra, e dunque il rapporto tra umano e divino. Laura non è più Beatrice, ma Medusa. Tra cielo e terra si spalanca un abisso - evocato dal ricorrere dell'antitesi - che solo il più radicale pentimento, aiutato dalla grazia, potrà colmare:

Per te pò la mia vita esser ioconda,
s'a' tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce et pia,
ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
et la mia torta via drizzi a buon fine⁴ (vv. 59-65).

[...] Vergine, tu di sante
lagrime et piè adempi 'l meo cor lasso,
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
senza terrestre limo,
come fu 'l primo non d'insania vòto⁵ (vv. 113-117).

Umano e divino: un distacco irriducibile?

Nondimeno, mentre accentua con queste antitesi l'irriducibile distacco tra divino e umano, il poeta sembra talora gettare nuovi ponti tra queste due realtà. Così, nel rivolgersi alla Vergine, la può apostrofare come «humana et nemica d'orgoglio» (v. 117), pregandola anche di aiutarlo in nome della natura umana che lo accomuna al poeta («del comune principio amor t'induca»⁶; v. 118). E, allo stesso modo, insiste sull'Incarnazione come momento in cui Dio stesso ha voluto prendere natura umana:

[...] ricorditi che fece il peccar nostro,
prender Dio per scamparne,
humana carne al tuo virginal chiostro⁷ (vv. 76-78).

Nell'invocazione con cui si chiude la canzone, infine, il poeta chiede alla Vergine di raccomandarlo a Cristo, «verace / homo et verace Dio» (vv. 135/136). Il poeta inoltre non si limita ad insistere sull'elemento umano insito nell'Incarnazione. Dichiarando il suo pentimento, egli afferma che, poiché è stato capace di amare Laura con tanta intensità, dovrà certamente dedicare ancor maggiore devozione alla Madonna:

[...] se poca mortal terra caduca
amar con sí mirabil fede soglio,
che devrò far di te, cosa gentile?⁸ (vv. 121-123).

Potrebbe scorgersi, in questi versi, una certa dose di ambiguità: se l'amore per Laura (designato con il sostanti-

⁴ **Per te... a buon fine:** Grazie a (**Per**) te la mia vita può essere felice (**ioconda**) se per le tue peghiere, o Maria, dove vi fu un grande peccato (**'l fallo abondò**) <d'ora in poi> ci sarà grande misericordia divina (**la grazia abonda**); con l'anima supplichevole (**con le ginocchia de la mente inchine**, metafora) ti prego che tu sia mia guida (**scorta**) e raddrizzi il mio cammino erroneo (**via torta**, lett. *via storta*) verso la giusta meta (**a buon fine**). Si notino le antitesi tra «fallo» e «grazia» (sottolineata dal ripetersi del verbo «abondare») e tra l'aggettivo «torta» e il verbo «drizzi» (entrambi riferiti a «via»).

⁵ **Vergine... vòto:** Vergine, tu riempi (**adempi**) il mio cuore stanco (**lasso**) di lacrime sante e pie, <in modo> che almeno l'ultimo pianto sia devoto e senza fango (**limo**) terrestre, come il primo fu non privo di follia (**non d'insania vòto**). L'«ultimo pianto» è in antitesi con il «primo», e la devozione di quest'ultimo si contrappone a sua volta all'«insania» del primo.

⁶ Il verso potrebbe essere però interpretato in modo diverso, intendendo come «comune principio» Dio.

⁷ **Ricorditi... chiostro:** Ricordati che il nostro peccato indusse Dio, per salvarci (**scamparne**) a prendere la natura (**carne**) umana nel tuo grembo (**chiostro**, metafora) virginal.

⁸ **se poca... cosa gentile:** se sono solito amare con così straordinaria (**mirabil**) devozione (**fede**) una creatura umana destinata a morire (**poca mortal terra caduca**), cosa dovrò fare con (**di**) te, creatura (**cosa**) nobile?

vo «fede», di chiara connotazione religiosa) può esser visto come premessa e garanzia di un ancor più intenso amore per la Madonna, se quest'ultima, come abbiamo già visto, viene sovente designata con gli aggettivi propri di Laura, si può davvero dire che il pentimento del poeta sia completo e privo di contraddizioni, e che il distacco tra terra e cielo sia per lui definitivo e irriducibile?

Un passaggio di civiltà

La risposta non appare scontata. Ma essa, comunque, travalicherebbe i limiti di questo approfondimento. Ciò che qui ci interessa è soltanto mostrare come la concezione unitaria in cui culmina il poema dantesco (quella che attribuisce a Maria il merito di aver nobilitato «l'umana natura» e colloca senza esitazioni Beatrice appena un gradino sotto la Vergine stessa) fosse destinata a tramontare con la scomparsa dell'orizzonte di civiltà cui Dante appartiene. La poesia di Petrarca, che è estremamente complessa e a tratti ambigua, pone in maniera nuova, e assai più problematica, la questione del rapporto tra umano e divino. Né è un caso che con Petrarca tramontino altri aspetti della grandiosa concezione dantesca e risulti superato, ad esempio, il classicismo sincretistico che domina nella *Commedia* [👉👉 DIV2a]). La personalità umana, dopo lo scandaglio gettatovi da Petrarca, appare molto più contraddittoria e divisa al proprio interno. La rappresentazione di una soggettività scissa apre le porte, per molti versi, alla letteratura (e in particolare alla lirica) moderna. Ma le chiude a una poesia "oggettiva" come quella di Dante, che credeva ancora possibile una rappresentazione unitaria dell'intero creato in prospettiva cristiana.

🔍 DIV 14B • L'ultimo del *Paradiso* – La visione di Dio

[*Paradiso*, canto XXXIII, vv. 40-145]

San Bernardo ha appena rivolto la sua preghiera alla Vergine, affinché conceda a Dante la visione di Dio [🔍 📖 DIV14a]. Da questo momento, in *Paradiso*, nessuno parlerà più: Dante personaggio vive la sua esperienza mistica; Dante poeta la racconta, spingendo il linguaggio poetico ai limiti estremi della sua capacità di rappresentazione.

Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro
quanto i devoti prieghi le son grati¹; 42

indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro². 45

E io ch'al fine di tutt'i disii
appropinquava, sì com'io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii³. 48

Bernardo m'accennava, e sorridea,
perch'io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea⁴: 51

ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera⁵. 54

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio⁶. 57

Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede, 60

cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa⁷. 63

i desideri (la visione di Dio è il massimo bene che si possa desiderare), *così come dovevo* <fare>, *portai al culmine* (**finii**) *in me stesso l'ardore del desiderio*. L'avvicinarsi al bene supremo accende e esalta il desiderio di Dante. L'espressione «fine di tutti i disii» riprende San Tommaso, che definisce Dio «ultimus finis humanae voluntatis» [«fine ultimo della volontà umana»] (*Summa theologiae*, II, ii, 122, 2).

⁴ **Bernardo... qual ei volea**: Bernardo mi faceva cenno, sorridendo, affinché io guardassi in alto (**suso**); ma io mi ero atteggiato (**era**) già spontaneamente (**per me stesso**) come (**tal qual**) egli voleva.

⁵ **ché la mia vista... è vera**: perché la mia vista, divenendo pura (**sincera**), sempre di più (**e più e più**) penetrava nel (**entrava per lo**) raggio dell'alta luce <di Dio> che deriva solo da se stessa (**che per sé è vera**, a differenza di tutte le altre luci, che dipendono da quella divina). Le facoltà di Dante si affinano progressivamente; ciò gli consente di volgere con sempre maggior sicurezza lo sguardo verso Dio.

⁶ **Da quinci innanzi... oltraggio**: Da questo momento in poi (**Da quinci innanzi**) la mia visione (**veder**, infinito sostantivato) fu maggiore (**maggio**) di quanto possa mostrare la parola, che è inadeguata (**cede**) a tale visione, così come (**e**) la memoria è inadeguata a tale dismisura (**oltraggio**, dal francese antico *outrage* – a sua volta derivato dal latino *ultra* – è da intendere senza la connotazione negativa che il termine possiede nell'italiano attuale). Il poeta confessa una duplice inadeguatezza: né la sua memoria né la sua parola potranno rendere appieno la visione, che ne travalica di gran lunga le capacità. Nelle terzine successive (vv. 58-66) egli ribadirà questo concetto con una serie di similitudini.

⁷ **Qual è colui... nacque da essa**: Quale è colui che vede <qualcosa> in sogno (**sognando**), in modo tale che dopo il

¹ **Li occhi... le son grati**: Gli occhi <della Vergine>, amati (**diletti**) e venerati da Dio, fissi in colui che aveva pregato (**ne l'orator**, ossia san Bernardo), ci (**ne**) dimostrarono quanto le siano gradite le preghiere devote.

² **indi... tanto chiaro**: poi si indirizzarono alla luce eterna <di Dio>, nella quale non si deve pensare che, da parte di (**per**)

<ogni altra> creatura, si possa rivolgere (**s'invii**) lo sguardo (**l'occhio**) in modo così diretto (**tanto chiaro**). A nessuna creatura (né uomo né angelo) è concesso di guardare Dio come alla Vergine.

³ **E io... in me finii**: E io, che mi avvicinavo (**appropinquava**, verbo usato intransitivamente come il latino *adpropinquo*) alla meta ultima (**al fine**) di tutti

sogno gli rimane impressa la sensazione (**passione**), ma tutto il resto non ritorna (**riede**, dal latino *redire*, ritornare) alla memoria (**mente**), tale sono io (il pronome si riferisce a Dante poeta, impegnato a ricordare e a raccontare), poiché è quasi interamente svanita (**cessa**, latinismo) la mia visione, e ancora mi gocciola (**distilla**, metafora) nel cuore la dolcezza (**il dolce**, aggettivo sostantivato) che nacque da essa. Lo stesso San Bernardo, di cui Dante ha fatto un personaggio di questo canto, descriveva la visione mistica come un *excessus mentis* seguito da amnesia.

8 Così la neve... di Sibilla: *Così la neve si scioglie (**disigilla**) al sole; così la sentenza della Sibilla, scritta sulle (**ne le**) foglie leggere (**lievi**), si disperdeva al vento.* La prima similitudine è in stretto rapporto con la terzina precedente: la neve rappresenta il sogno o la visione, che non ricordiamo già più quando siamo svegli, ma che ancora ci versa in cuore qualche goccia della sua dolcezza («distilla»), come neve che si scioglia al sole. La seconda similitudine proviene da Virgilio: la Sibilla Cumana era una sacerdotessa di Apollo che scriveva le sue profezie sulle foglie, disponendole in ordine nel suo antro. Ma quando qualcuno ne apriva la porta, il vento rimescolava tutte le foglie: la profezia diveniva così incomprensibile proprio nel momento in cui qualcuno si apprestava a leggerla.

9 O somma luce... a la futura gente: *O immensa luce <di Dio> che tanto ti innalzi (**levi**) rispetto a ciò che l'uomo può concepire (**da' concetti mortali**), presta nuovamente alla mia memoria (**mente**) un tenue ricordo (**un poco**) di come <allora ti> manifestavi (**di quel che parevi**), e rendi (**fa**) la mia lingua tanto potente che io possa mostrare ai posteri (**a la futura gente**) almeno una scintilla (**favilla**) della tua gloria.* Nell'Epistola a Cangrande Dante – con riferimento al canto I del Paradiso – spiega il termine «gloria» con «divinum lumen» o «divinus radius»: vi è dunque un'identificazione tra «gloria» e «luce».

10 ché per tornare... di tua vittoria: *poiché si avrà un concetto più adeguato (**più si conceperà**) del tuo splendore (**di tua vittoria**) per il fatto che esso torni un po' (**per tornare alquanto**) alla mia memoria, e per il fatto che esso risuoni (**per sonare**) un po' in questi versi.* Di nuovo Dante insiste sull'insufficienza di memoria e lingua, chiedendo a Dio di compensarla almeno in parte con la propria ispirazione.

Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla⁸. 66

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi, 69

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente⁹; 72

ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria¹⁰. 75

Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi¹¹. 78

E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito¹². 81

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi¹³! 84

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna¹⁴: 87

¹¹ **Io credo... fossero aversi:** *Io credo che, a causa della luminosità (**acume**) del vivo raggio <di Dio> che io seppi sostenere con lo sguardo (**ch'io sofferesi**, dal verbo latino *suffero*, che significa *tollerare*), sarei rimasto abbagliato (**smarrito**) se i miei occhi si fossero distolti (**aversi**, latinismo) da esso.* A differenza della luce fisica, che può accecare chi la guarda, quella di Dio impedisce di distogliere da essa lo sguardo (da intendersi, nel contesto di questo canto, come sguardo intellettuale).

¹² **E' mi ricorda... valore infinito:** *Io mi ricordo (**E' mi ricorda**, costruzione impersonale) che per questo <motivo> io osai ancora di più (**fui più ardito**) tenere lo sguardo fisso (**a sostener**), fin quando portai a congiungersi (**giunsi**) il mio sguardo (**l'aspetto mio**) con l'infinita*

virtù (**valore infinito**) <di Dio>. Il progressivo potenziarsi delle facoltà visive conduce Dante alla visione intellettuale di Dio.

¹³ **O abbondante... vi consunsi:** *O immensa (**abbondante**) grazia <di Dio>, per la quale (**ond'**) io osai (**presunsi**, verbo qui usato senza nessuna connotazione negativa) penetrare con lo sguardo nella (**ficcar lo viso per la**) luce eterna <di Dio>, fin quando (**tanto che**) adoperai fino all'estremo delle sue possibilità (**consunsi**) la capacità visiva (**veduta**)! Come prima aveva spinto all'estremo «l'ardor del desiderio» (cfr. nota 3), adesso Dante conduce la vista al massimo della sua capacità.*

¹⁴ **Nel suo profondo... si squaderna:** *Vidi che nella sua profondità (**Nel suo profondo**, riferito alla «luce eterna») si*

sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'ì dico è un semplice lume¹⁵. 90

La forma universal di questo nodo
credo ch'ì vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'ì godo¹⁶. 93

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa,
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo¹⁷. 96

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa¹⁸. 99

A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta¹⁹; 102

però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
è defettivo ciò ch'è lì perfetto²⁰. 105

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella²¹. 108

Non perché più ch'un semplice sembiante
fosse nel vivo lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante; 111

ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom'io, a me si travagliava²². 114

raccoglie internamente (**s'interna**), legato con amore in unità (**in un volume**, metafora) tutto ciò che per l'universo si disperde (**squaderna**, metafora). La molteplicità dell'universo, che a noi appare dispersa e priva di ordine come i fogli di un volume squinternato, si raccoglie invece, nella profondità di Dio, in perfetta unità.

¹⁵ **sustanze e accidenti... semplice lume:** <vidi che nella sua profondità si congiungono> le sostanze (nella filosofia aristotelica, tutto ciò che esiste per sé), gli accidenti (tutto ciò che inerisce alla sostanza ma non riguarda la sua essenza) e le loro relazioni reciproche (**lor costu-**

me), come se fossero amalgamati (**conflati**, latinismo) insieme, in modo tale che ciò che io racconto è solo un misero barlume (**semplice lume**).

¹⁶ **La forma universal... ch'ì godo:** So di aver visto (**credo ch'ì vidi**) il principio (**forma**) universale di questa unione (**nodo**) <del molteplice nell'uno>, perché, dicendo <ora> questo, sento che godo più intensamente (**più di largo**). Dante non ricorda più questa «forma universal» ma, nell'atto in cui ne parla, prova una gioia che lo convince di averla vista; cfr. vv. 58-63.

¹⁷ **Un punto solo... l'ombra d'Argo:** Un istante solo (**un punto solo**: quello in

cui ha visto la «forma universal di questo nodo») è per me causa di una dimenticanza (**letargo**) maggiore, di quanto venticinque secoli <siano stati causa di dimenticanza> di fronte all'impresa che portò Nettuno ad ammirare l'ombra della nave Argo. Secondo la cronologia medievale, la nave Argo salpò alla volta della Colchide nel 1223 a.C. (dunque venticinque secoli prima di Dante), effettuando la prima traversata della storia e suscitando lo stupore di Nettuno, che ne vide la chiglia dalle profondità marine. Quest'impresa era spesso considerata l'atto iniziale della civiltà umana. Il lunghissimo tempo trascorso dal viaggio di Argo – cioè, appunto, l'intera storia della civiltà – non ha dunque determinato una completa dimenticanza di questo pur remoto evento; enormemente maggiore è la dimenticanza di Dante, relativa a un semplice istante («un punto solo»). La similitudine sottolinea di nuovo l'impossibilità, per il poeta, di ricordare e raccontare adeguatamente ciò che ha visto.

¹⁸ **Così la mente... faceasi accesa:** Così (cioè, forse, con stupore simile a quello di Nettuno; ma l'interpretazione è discussa) la mia mente, tutta assorta (**sospesa**), osservava fissa, immobile e attenta, e sempre <più> si infiammava dal desiderio (**faceasi accesa**) di guardare. Ancora una volta, la visione di Dio ci viene descritta come un processo in cui le capacità e il desiderio di conoscenza di Dante si accrescono continuamente.

¹⁹ **A quella luce... mai si consenta:** Davanti a quella luce si diventa tali che è impossibile che si desideri (**consenta**) mai distogliere lo sguardo da essa (**volgersi da lei**) verso un'altra visione (**aspetto**).

²⁰ **però che 'l ben... lì è perfetto:** poiché (**però che**) il bene, che è l'oggetto cui tende la volontà (**del volere obietto**) si raccoglie tutto in essa (**in lei**, cioè nella luce di Dio) e, fuori da quella, è incompiuto (**defettivo**) tutto ciò che in essa (**lì**) è compiuto (**perfetto**).

²¹ **Omai sarà... a la mammella:** D'ora in poi la mia parola (**favella**) sarà, anche solo (**pur**) di fronte a quel <poco> che io ricordo, più inadeguata (**corta**) di quella di un bambino (**fante**, aferesi da «infante», che significa *colui che non parla*) che succhi ancora il latte della mamma (**che bagni ancor la lingua alla mammella**).

²² **Non perché più... si travagliava:** Non perché vi fosse più di un unico

aspetto (**semplice sembante**) nella viva luce che io guardavo (**mirava**), la quale è eternamente identica a come era prima (**tal è sempre qual s'era davante**); ma, a causa della mia vista che acquistava potenza (**s'avvalorava**) in me mentre guardavo (**guardando**), quello che era un unico aspetto (**una sola parvenza**) mi appariva continuamente diverso (**a me si travagliava**), in quanto ero io che cambiavo (**mutandom'io**). Il periodo delle due terzine, scandito da un punto e virgola ma da leggere unitariamente, ha come verbo reggente «travagliava» (v. 114). Dante vede in Dio un aspetto che muta di continuo, ma non perché Dio – che è eterno e immutabile – sia davvero come egli lo sta vedendo, bensì perché la facoltà visiva del poeta, arricchendosi progressivamente, scorge in lui in successione ciò che è invece sempre compresente. Si tratta in un certo senso di un'«illusione ottica» (Quaglio) che – come vedremo nell'approfondimento – non è affatto ingannevole, dal momento che indica la “metamorfosi” di Dante, il suo ««trasumanar»» (cfr. *Paradiso*, I, v. 70).

²³ **Ne la profonda... contenenza:** Nella profonda e luminosa (**chiara**) essenza (**sussistenza**) dell'alta luce mi apparvero tre forme circolari (**giri**: il termine può indicare cerchi o sfere), di tre colori diversi ma (**e**) che occupavano lo stesso spazio (**d'una contenenza**). Occupando esattamente lo stesso spazio, i «tre giri» sono necessariamente concentrici e delle stesse dimensioni. Questa visione sarebbe umanamente impossibile, poiché oggetti concentrici non possono avere dimensioni identiche e continuare, al tempo stesso, a essere tra loro distinti. Qui invece i «giri» sono tre (come dimostrano i «tre colori»). La visione di Dante illustra il mistero della Trinità, per cui Dio è contemporaneamente uno e trino.

²⁴ **e l'un da l'altro... si spiri:** e uno di essi (il Figlio) sembrava riflesso dall'altro (il Padre) come arcobaleno è riflesso da arcobaleno (**come iri da iri**), e il terzo (lo Spirito Santo) sembrava fuoco che spirasse allo stesso modo dall'uno e dall'altro (**quinci e quindi**).

²⁵ **O quanto è corto... poco:** O quanto è insufficiente (**corto**) e quanto è debole (**fio**) la parola (**il dire**) di fronte al mio ricordo (**concetto**)! E quest'ultimo, di fronte alla visione (**a quel ch'i' vidi**), è tanto <piccolo> che non basta dire che è “poco”. Cfr. note 6 e 21.

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza²³; 117

e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri²⁴. 120

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer «poco»²⁵. 123

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi²⁶! 126

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta, 129

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo²⁷. 132

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige, 135

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l' imago al cerchio e come vi s'indova; 138

²⁶ **O luce eterna... arridi:** O luce eterna, che in te sola ti posi (**sidi**, latinismo), sola comprendi te stessa (**t'intendi**) e, tu che sei da te compresa (**da te intelletta**) e che comprendi te stessa (**te intendente**), ami te stessa e <di te> ti compiacci (**arridi**)! Nel *Convivio* (II, v, 11) Dante parla di Dio come luce «che sola se medesima vede compiutamente». La terzina sembra inoltre richiamare Matteo, XI, 27: «nemo novit Filium, nisi Pater; neque Patrem quis novit, nisi Filius» [«nessuno conosce il Figlio, se non il Padre; e nessuno conosce il Padre, se non il Figlio»]. Questi versi, che contengono un vertiginoso poliptoto, sono così spiegati da Sapegno: «la luce [...] in quanto è intendente se stessa è il Padre; in quanto è intelletta da se stessa, il Figlio, in quanto ama e arride a se stessa, che

intende ed è intesa, è lo Spirito Santo».

²⁷ **Quella circolazion... era messo:** Quella forma circolare (**circolazion**) che in te (il poeta si rivolge alla «luce eterna» di Dio; cfr. v. 124) appariva generata (**concetta**) come luce riflessa (ossia il Figlio), <dopo essere stata> per un certo tempo (**alquanto**) osservata (**circunspetta**, latinismo) dai miei occhi, mi apparve dentro di sé dipinta dell'immagine dell'uomo (**de la nostra effige**) con il suo stesso colore (**del suo colore stesso**), per cui il mio sguardo (**viso**) era tutto concentrato (**messo**) in lei. Questa visione, relativa alla natura umana e divina al tempo stesso di Cristo, sarebbe fisicamente impossibile, perché non può essere visibile una pittura dello stesso colore dello sfondo su cui è dipinta.

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne²⁸. 141

A l'alta fantasia qui mancò possa²⁹;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa, 144

l'amor che move il sole e l'altre stelle³⁰.

²⁸ **Qual è 'l geometra... venne:** Come il matematico (**geomètra**) che si applica (**affige**) tutto per trovare la quadratura del cerchio e, pur pensando, non trova quel principio di cui avrebbe bisogno (**ond'elli indige**, latinismo), tale divenni (**mi fec'**) io di fronte a quella inaudita (**nova**) visione: volevo vedere come si adattasse (**si convenne**) l'immagine <umana> alla forma circolare e come essa possa trovarvi luogo (**vi s'indova**, verbo parasintetico composto dall'avverbio "dove" con l'aggiunta del prefisso "in"); ma non erano adatte a ciò (**da ciò**) le ali dell'uomo (**le proprie penne**, metonimia; l'immagine delle ali rappresenta a

sua volta, metaforicamente, le capacità umane); <e non avrei visto la verità> se non fosse avvenuto che (**se non che**) la mia mente fu colpita da un'illuminazione divina (**fulgore**) nella quale (**in che**) il suo desiderio (**sua voglia**) fu esaudito (**venne**). Il tentativo di spiegare razionalmente il mistero di Cristo, insieme vero uomo e vero Dio, è paragonato al tentativo dei matematici di trovare il rapporto esatto tra circonferenza e diametro del cerchio (tentativo vano, perché questo rapporto è sempre costituito da un numero irrazionale, il π). La soluzione del mistero di Cristo è quindi affidata a un'illuminazione divina, molto più alta del

metaforico volo intellettuale dell'uomo.

² **A l'alta fantasia... possa:** Alla potente facoltà immaginativa (**fantasia**) mancò qui <ogni> capacità (**possa**). La soluzione del mistero trascende completamente, stavolta, la possibilità umana di tradurre la verità in immagini sensibili.

³⁰ **ma già volgeva... l'altre stelle:** *ma già Dio, che è amore e motore immobile dell'universo (l'amor che move il sole e l'altre stelle), muoveva (volgeva) il mio desiderio <di sapere> e la mia volontà (velle, lett. volere, è infinito del verbo latino volo), <rendendoli> simili a ruota che si muove di moto uniforme (igualmente è mossa)*. L'ultima immagine rappresenta lo sciogliersi del «dramma dell'intelligenza» (Sapegno) di questo canto, che si placa nel ritmo perfetto dell'ordine universale. Il verso conclusivo della cantica richiama il primo: «La gloria di colui che tutto move» (*Paradiso*, I, v. 1); il *Paradiso* si chiude inoltre con la parola «stelle», come avveniva anche nelle due cantiche precedenti: «e quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inferno*, XXXIV, v. 139); «puro e disposto a salire a le stelle» (*Purgatorio*, XXXIII, v. 145).

il Testo

DIV14B

Cosa Dante può dirci di Dio

Fin dal primo canto del *Paradiso*, l'autore della *Commedia* ha avvertito il lettore dell'inaudita difficoltà della materia. Egli ha visto cose impossibili da «ridire», poiché la visione di Dio - affidata all'intelletto e non alle percezioni sensoriali - non può essere adeguatamente conservata dalla memoria (che si fonda, invece, proprio sulle sensazioni [□□DIV2a]). Ci troviamo pertanto di fronte, nell'ultimo canto del *Paradiso*, a una materia per definizione non rappresentabile. Dante, però, intende lo stesso rappresentarla.

La parola e il silenzio (vv. 40-54)

Ad aprire il canto, come sappiamo, è stato il mistico san Bernardo, il quale ha chiesto alla Vergine Maria di concedere a Dante l'ultima illuminazione [□□DIV14a]. Finita la preghiera, in *Paradiso* si fa silenzio. Un silenzio che non è assoluta immobilità solo perché è increspato da un gioco di sguardi: gli occhi della Vergine, fissi in Bernardo, mostrano già che la preghiera sarà esaudita; Bernardo sorride a Dante e gli fa cenno di guardare più in alto; ma Dante non ha avuto bisogno di questo cenno: la sua vista, che va affinandosi e purificandosi, comincia già a rivolgersi alla luce di Dio.

Visione, memoria, linguaggio (vv. 55-66)

Il poeta ribadisce, sulla scorta di quanto già detto all'inizio della cantica, l'inadeguatezza della sua «memoria» rispetto all'«oltraggio» della visione; e avverte il lettore dell'esistenza di un ulteriore limite, relativo al linguaggio, anch'esso del tutto inadeguato a esprimere ciò che ha visto. Questo scacco della memoria e della parola è espresso dalla similitudine del sogno - quante volte abbiamo l'impressione di ricordarne uno, eppure non siamo capaci di raccontarlo? - che si arricchisce e completa in quella della neve che si scioglie al sole e in quella, stupenda, dell'antro della Sibilla: che nega il segreto dei suoi responsi, disperdendoli nel vento, proprio quando chi vorrebbe conoscerli prova ad aprirne la porta.

Invocazione a Dio (vv. 67-75)

Consapevole di questo duplice limite, Dante poeta invoca l'ispirazione divina per ingaggiare la sua battaglia con-

tro di esso. A Dio egli chiede di riportare alla sua memoria («mente») qualche sprazzo della visione, e di dare alla sua lingua la forza necessaria perché possa lasciare almeno «una favilla» della sua gloria ai futuri lettori. Gli occhi di Dante personaggio, intanto, hanno smesso di essere puramente umani: la sua vista intellettuale si fissa alla luce di Dio e, anziché esserne accecata, ne riceve sempre maggior forza. L'accecamento, a questo punto, si avrebbe se essa fosse distolta dall'oggetto della visione.

Prima verità: l'unità dell'universo in Dio (vv. 76-93)

E qui, per la prima volta, Dante ci dice cosa ha visto in Dio. Egli ci parla di un'unità profonda - la *reductio ad unum* di cui discutevano i filosofi del Medioevo -, ci dice di aver visto il molteplice nell'uno, il principio universale per cui la realtà, che «si squaderna» per il creato senza ordine apparente, si «interna» invece in Dio secondo una logica perfetta. Sia «squaderna» che «interna» sono verbi dal probabile simbolismo numerico: il primo rimanda al numero quattro - che rappresenta il mondo e gli elementi di cui è costituito -, mentre l'altro è derivato dal numero tre, che invece rappresenta Dio e la Trinità. Dante vede dunque l'intero universo in Dio, lo vede come totalità ridotta a unità. Quale sia il principio, la «forma universal di questo nodo», egli non può dire; ma è certo di averlo, almeno per un momento, saputo con chiarezza. Sa di averlo visto perché - così come accade dell'indeterminata dolcezza lasciataci da un sogno - il solo provare a raccontarlo gli accende in cuore un godimento non altrimenti spiegabile.

Primo intermezzo: Dante si trasforma (vv. 94-108)

Le capacità visive di Dante continuano ad affinarsi. E continua perciò a crescere la distanza tra ciò che ha visto, ciò che ricorda e ciò che potrà dirci. Questa denuncia dell'impossibilità della parola, ridotta ormai a infantile lallazione non solo a fronte della visione inaudita, ma anche del semplice ricordo di essa, prepara la descrizione della più impossibile delle visioni¹: quella per cui Dio si mostra a Dante nell'evidenza del suo essere insieme uno e trino.

Seconda verità: l'impossibile visione della Trinità (vv. 109-120)

Ciò che Dante adesso ci descrive è un mutamento, un travaglio, un divenire. E invece Dio è essere, permanenza, eternità. Se il mutamento che ora il poeta ci racconta fosse inganno, la *Commedia* tradirebbe il suo lettore dopo averlo illuso per novantanove canti. Ma ciò che vede Dante non è inganno: Dio non gli appare sempre identico a se stesso perché, mentre lo vede, è Dante stesso che cambia e si trasforma. In tal modo, ciò che eternamente sussiste in sé potrà esser visto in successione temporale e, per questa via, potrà divenire rappresentabile dalla parola poetica. Il canto a questo punto, per parlarci di Dio, ci accenna a tre «giri» (senza specificare se siano cerchi o sfere). L'indeterminatezza è opportuna, e la precisazione geometrica conta poco. Il problema è ben diverso: i «tre giri» sono *di uguale dimensione e occupano lo stesso spazio* («d'una contenenza»), il che ne implica anche la concentricità. Essi sono però «di tre colori» diversi. Una simile entità, quale che ne sia la forma esatta, non sarebbe mai esperibile dai sensi: tre «giri» diversi non potranno mai essere al tempo stesso «di tre colori» e «d'una contenenza», perché quest'ultima impedirebbe loro, semplicemente, di essere «tre». Ma Dante, i «tre giri», non li sta vedendo contemporaneamente: la sua vista si «avvalora» progressivamente, e ciò gli permette di vederli uno dopo l'altro. I tre colori, nell'unica «contenenza», gli si mostrano quindi in successione. Continuiamo a sapere che un oggetto simile non può esistere in natura; ma ora sappiamo anche come Dante possa averlo visto (e non è poco). È dunque per questa via - tramite la geniale introduzione della dimensione del tempo a contatto con quella dell'eternità - che Dante ci offre una rappresentazione poetica senza uguali dell'unità e trinità di Dio.

Una volta risolto il problema di rappresentare la Trinità come unità, non è più difficile per il poeta indicare i reciproci rapporti tra Padre, Figlio e Spirito Santo: il Figlio è riflesso del Padre come arcobaleno da arcobaleno; lo Spirito Santo è invece fuoco che procede dal Padre e dal Figlio.

Secondo intermezzo: un'altra confessione di impotenza (vv. 120-123)

Di nuovo Dante, a questo punto, deve ricordarci che le sue parole non sono che un rudimentale accenno al suo ricordo, e che il suo ricordo è poco più che nulla di fronte alla visione. Ma sappiamo ormai, da lettori di questo canto, che simili professioni di impotenza preparano le prove più inaudite affrontate dalla parola poetica.

Terza verità: l'invisibile visione dell'Incarnazione (vv. 124-132)

Dopo il mistero della Trinità, è quindi la volta dell'Incarnazione. Gesù Cristo è vero uomo e vero Dio, e Dante ci mostra questo dogma sotto forma di una visione invisibile. Cristo, «lume riflesso» (v. 128) o «iri da iri» (v. 118), appare dipinto dentro di sé della «nostra effigie» (cioè della natura umana di ciascuno di noi). Ma se ciò che è dipinto è la natura umana, e se lo sfondo è quella divina, il poeta precisa anche che qui si tratta d'un dipinto che non si distingue dallo sfondo («del suo colore istesso»); esattamente come la natura umana, in Cristo, non può distinguersi da

¹ Per i concetti di «visione impossibile» e «visione invisibile», così come per numerosi spunti e suggestioni di questo e dei precedenti approfondimenti, siamo debitori del magnifico, e mai accademico, commento di Vittorio Semonti (*L'inferno di Dante; Il Purgatorio di Dante; Il Paradiso di Dante*, Milano, Rizzoli, 2001).

quella divina. Dante si muove ai limiti concessi alla sua arte: sta descrivendoci l'ossimoro del dogma, sta offrendoci l'evidenza poetica dell'ineffabile.

La resa finale della ragione (vv. 133-144)

La ragione, compagna indispensabile di questo viaggio verso l'illuminazione mistica, non lo ha ancora abbandonato. Non è un caso che egli si paragoni al matematico che vuol risolvere il problema della quadratura del cerchio e che si proponga, con la stessa frustrata ostinazione, di spiegare come possa l'immagine dell'umana natura adattarsi al cerchio che è Cristo e prendervi luogo. È qui, ma solo qui, che la ragione è costretta ad abbandonare il campo: «non eran da ciò le proprie penne». La «fantasia», che è riuscita a tradurre in immagine sensibile perfino la visione invisibile e la visione impossibile, nulla può più dinanzi al fulgore che appaga il desiderio di conoscenza del personaggio che ha viaggiato nell'oltretomba. Ora egli sa ciò che nessun matematico può sapere e ciò che nessun uomo, nemmeno Dante stesso, può ricordare. Il poeta potrà concedere al lettore, una volta che questa «voglia» sia stata soddisfatta e che la spaventosa tensione intellettuale del canto sia stata placata, solo il lento movimento dell'ultima similitudine: che è immagine di perfetta circolarità e, al tempo stesso, di pieno fondersi dell'individuo nel ritmo universale di Dio. Quel Dio che muove il «disio» e il «velle» di Dante personaggio, facendo di lui il placido raggio di una «rota ch'igualmente è mossa»; quel Dio che, in un non diverso moto d'amore, muove per tutto il creato «il sole e l'altre stelle».

il Problema

DIV14B

Le costrizioni della lingua

Proviamo a soffermarci, a conclusione di quest'ultimo approfondimento, soltanto su uno degli infiniti problemi sollevati da questo canto. Potremmo dire che si tratta di un semplice problema tecnico - ossia della questione dei limiti della lingua poetica e delle costrizioni che essa impone a chi la usa -, ma sappiamo anche quante volte, su tale problema, il poeta abbia richiamato l'attenzione in questo canto. Abbiamo visto come Dante professi ripetutamente la propria incapacità di parlare; ma abbiamo anche visto come egli tenda al massimo le risorse del linguaggio, fino a darci davvero l'impressione di aver visto Dio e di averci perfino comunicato qualcosa di questa visione.

In qualsiasi arte, il mezzo utilizzato comporta delle costrizioni. La musica strumentale, ad esempio, può destare emozioni, ma non può comunicare dei veri e propri concetti. La poesia può *raccontare* meglio di molte altre arti, mentre le sue capacità di *descrivere* non sono paragonabili a quelle della pittura o della scultura. Queste ultime, del resto, hanno possibilità narrative molto ridotte rispetto a quelle concesse alla parola. Uno studioso del Settecento, Gotthold Ephraim Lessing, ha teorizzato l'esistenza di limiti reciproci tra la poesia e le arti figurative e ne ha illustrato la ragione: la poesia si serve di suoni che si succedono del tempo, ed è per questo più adatta a *narrare fatti* che si succedono nel tempo. Le arti figurative usano invece segni che coesistono nello spazio, e sono quindi più adeguate a *descrivere oggetti* coesistenti nello spazio².

Il compito che Dante si è prefisso in questo canto appare, se osservato da questo punto di vista, di una difficoltà spaventosa: egli dovrà usare un sistema di segni che si succedono nel tempo (la lingua) per descrivere un "oggetto" (Dio) che non solo è estraneo al divenire, ma è addirittura fuori dal tempo, è eternità. Le costrizioni imposte dal mezzo di rappresentazione della poesia non potrebbero apparire maggiori, e la possibilità di rappresentare quest'oggetto non potrebbe apparire più remota. Ma Dante riesce nell'impresa. E non lo fa - paradossalmente - *nonostante* queste costrizioni, bensì *proprio grazie* a queste costrizioni. Egli ci descrive l'Eterno proprio perché sfrutta fino in fondo la "risorsa tempo" della poesia. Egli ci descrive Dio proprio perché non s'illude di poterlo descrivere per quello che è.

Come Dante ci parla di Dio

Proprio mentre sembra muoversi ai limiti dell'afasia, e mentre continuamente ne dichiara il rischio, Dante ci offre infatti la più strabiliante prova della capacità della parola poetica. La soluzione da lui adottata è genialmente semplice: egli non si concentra sulla descrizione dell'oggetto della sua visione, bensì sulla narrazione dell'atto del vedere. Quest'atto presuppone un trasumanare, ma un trasumanare progressivo che è soggetto al divenire. Dio è; ma Dante che lo vede si trasforma di continuo. La sua vista si avvalora e gli svela, di istante in istante, diversi aspetti dell'unica sussistenza divina. Ciò non comporta un mutamento di quest'ultima, ma implica che essa appaia a Dante sotto forme sempre differenti. Diviene a questo punto plausibile - proprio grazie alla dimensione "tempo" propria del linguaggio poetico - il fatto che Dante possa vedere la Trinità sotto la meno visibile delle forme. I «tre giri» di cui il poeta ci parla si presentano, contro ogni legge di esperienza, in un unico spazio, con un'unica forma e tuttavia di tre colori diversi. E, l'abbiamo già detto, pensare a tre sfere o cerchi che siano concentrici e di iden-

² Lessing non esclude però che ciascuna delle arti possa svolgere anche funzioni diverse da quella principale; ma queste funzioni possono essere esercitate sempre tenendo conto della specifica natura del linguaggio di ogni arte. La teoria sui confini delle arti è contenuta nel *Laocoonte* (1766).

tica dimensione è impossibile perché, se così fosse, essi non sarebbero più tre ma uno. Il fatto è che, a Dante, i «tre giri» si presentano in successione perché è lui che, mutando, vede svolgersi nel tempo ciò che è eternamente presente. Ciò che non è spiegabile razionalmente (il fatto che Dio, contemporaneamente, sia uno e trino) lo diviene poeticamente, grazie al geniale sfruttamento dantesco della “risorsa tempo”.

«Nel mezzo del cammin di nostra vita»

La trama delle implicazioni di questo canto, di certo, non può esaurirsi in quest’aspetto tecnico. Ogni lettore che lo rilegga, ogni volta, ci troverà inevitabilmente qualcosa che prima non aveva visto. Ma è bene ricordare - proprio ora, di fronte a una delle più alte pagine della poesia di ogni tempo - che un discorso critico è, appunto, *un* discorso. E che esso può sì supportare la lettura dell’opera, ma mai deve sostituirsi ad essa. Dante Alighieri, una volta vissuta o immaginata l’esperienza mistica di quest’ultima visione, ha preso in mano la penna e ha cominciato a scrivere: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». A noi, uomini di un oggi lontano eppure ancora capace di ascoltare la sua voce, non resta di meglio che aprire la sua *Commedia* e cominciare (o ricominciare) a leggerla.