

- 36 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

*Il preludio purgatoriale
e il sinfonismo dantesco*

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS

MMVI

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVI
ISBN 978-88-6065-001-1

INDICE GENERALE

	Introduzione.....	p.	9
I	Una scelta ermeneutica: precisazioni di carattere metodologico	»	11
II	L'approdo sull'isola sacra	»	19
III	Il vascello e il canto delle figlie di Pierio: elezione poetica e limite dell'orgoglio	»	25
IV	Aspetti cromatici e astrali del cielo notturno.	»	31
V	La femminilità equorea di Venere.....	»	37
VI	Le quattro stelle, Catone e l'originario "abbandonar-si	»	43
VII	Dante, Virgilio e il verificarsi del "doppio scandalo".....	»	53
VIII	Trascendimento del codice mosaico nella legge d'amore.....	»	59
IX	Il concetto di "libertà" e l'urgenza del suicidio-sacrificio	»	65
X	L'amore di Marzia e il limite dell' <i>oratio suasoria</i> virgiliana	»	75
XI	La cintura e la vacuità del giunco	»	81

XII	La rugiada catartica	»	91
XIII	<i>Il movimento purgatoriale e il tòpos del nòstos</i>	»	103
XIV	Tessitura sintetica dei principali “richiami sinfonici” in <i>Purg. I</i>	»	111
XV	Caratteristiche del sinfonismo dantesco in generale	»	115

INTRODUZIONE

In questa sede vengono proposti gli esiti di un ampio Research Project sviluppatosi nel corso di due diversi anni accademici, nell'estate del 1997 e in quella del 1999, durante i Graduate Seminars della Carla Rossi Academy (in affiliation with the University of Connecticut-USA). L'analisi dantesca, di cui ora presentiamo una sintesi, ha avuto lo scopo di incoraggiare gli allievi del nostro istituto a sviluppare un rapporto introspettivo con il testo del Poema e le sue ragioni complesse. Attraverso l'esame del primo canto del Purgatorio, il raggiungimento di un esito ermeneutico globale è avvenuto nel corso di un contatto puro, immediato, con il discorso poetico e con la poesia latente della sua composizione strutturale, un contatto che, per una precisa scelta metodologica, ha cercato di evitare o posticipare l'eventualità di incontri o scontri con la storia dell'ermeneutica.

In primis il testo, dunque, la personale reazione al testo dantesco; poi — se e quando necessario — il confronto con i testi degli altri interpreti, di coloro che ci aiutano a comprendere meglio, direttamente o indirettamente, quello che la nostra coscienza interpretante sente di avvertire nella complessità infinita dell'Opera.

Attraverso lo svolgersi di questo percorso — caratterizzato dalla meditazione creativa di due diversi gruppi di studio — si è così cercato di mettere in evidenza da un punto di vista critico la primaria necessità di affrontare il libro in uno "stato di isolamento", un isolamento che restituisce centralità al Poema di Dante e alla sua evidenza, al fine di identificarsi con esso e di lasciarlo rivivere nella coscienza che interpreta, cercando poi di cogliere o quanto meno di avvertire un senso, nel fluire

dei suoi ritmi concettuali così come nell'avvicinarsi delle sue complesse geometrie interne.

I
UNA SCELTA ERMENEUTICA:
PRECISAZIONI DI CARATTERE METODOLOGICO

Con la descrizione di questo primo percorso ermeneutico, non si è ricercata un'immersione autonoma nell'opera poetica allo scopo di metterne in luce le parti che vibrano e si illuminano di più intima commozione e poesia, secondo i parametri della sensibilità moderna. Al contrario, l'itinerario nel testo che proponiamo, secondo le scelte metodologiche della nostra scuola interpretativa, deve condurre ad una riscoperta del valore "totale" della poesia dantesca, di quella sua inconfondibile *claritas* che solo un esame integrale della *Divina Commedia*, attento alle specifiche configurazioni delle sue cellule liriche o erudite può evidenziare. In questo approccio con il Poema, sarà necessario pertanto abbandonare un poco la nozione del "bello" (così come quella del "realismo emozionante") in senso moderno, romantico e post-romantico, per cercare di riscoprire invece i significati di questa stessa nozione da un punto di vista prettamente medievale.

La visione del Medioevo solo apparentemente ripropone le caratteristiche del pensiero classico intorno al concetto "estetico"¹. Ricordiamo che nel mondo antico si giustap-

* In questo e nei successivi capitoli, le traduzioni dal greco antico, dal latino e dalle lingue moderne sono a cura dell'autore, qualora non sia indicato diversamente nel testo.

** I numeri fra parentesi, all'inizio dei capoversi, indicano puntualmente la parte del canto analizzato su cui si incentra ogni osservazione ermeneutica.

¹ Cfr. U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale*, Milano 1959, p. 118: «Il medioevo ha dedotto gran parte dei suoi problemi estetici dalla antichità classica: ma ha conferito a tali temi un nuovo significato inserendoli nel sentimento dell'uomo, del mondo e della divinità che la *Weltanschauung* cristiana comportava. Ha dedotto altre categorie dalla tradizione biblica e patristica, ma si è impegnato ad inserirle nei quadri filosofici proposti da una nuova coscienza

pongono prospettive “mistiche” e “immanentistiche”, a proposito dell’idea della “bellezza”. In Platone il “bello sensibile” innesca attraverso il piacere (che nasce dalla contemplazione del “bello” stesso) il processo dell’*anamnesis*/reminiscenza, facendo ricordare all’uomo le sue origini trascendenti ideali, e sospingendo la sua mente verso l’alto, nella ricerca di valori superiori che possano conferire profondità di significato alla sua esistenza². Plotino rifletteva sul “bello purissimo” della divina unità che trabocca al di fuori di sé, donando armonia a tutte le cose. Questa non appare comunque perfettamente in esse, in quanto mescolata all’oscurità della materia nel limite dell’imperfezione³. Il “bello immanente” per eccellenza di Aristotele non è “bello di natura”, ma imitazione umana della natura — *mimesis*. È il risultato dell’*arte/poiesis* che si sviluppa in un perfetto equilibrio della mente, la quale raggiunge un pieno dominio sulla sfera delle passioni, rappresentando la realtà umana e il mondo come “ri-composti” e purificati in un’aurea geometria di stile.

Il bello classico è “armonia” in un senso che prevede la percezione e la condanna del contrario: il disarmonico, il brutale, il mostruoso, il “titanico” e tutto ciò che si giustappone all’ “olimpico”.

L’essenza trinitaria caratteristica del cristianesimo e costitutiva dell’estetica medievale prevede il superamento di una simile posizione “dualistica” caratteristica dell’antichità.

Tutto ha un senso nel grande libro di Dio, nel mondo creato, come si canta nei versi famosi attribuiti ad Alano di Lilla⁴. Tutto ha un senso — nel mistero della volontà del

sistemica. Di conseguenza ha svolto su di un piano di indiscutibile originalità la sua speculazione estetica».

² Cfr. *Fedro*, 250e – 251a.

³ Cfr. *Enneadi*, I, 6-7.

⁴ Cfr. U. Eco, *Sviluppo dell’estetica medievale*, Milano 1959, p. 165: «Omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est in speculum; nostrae vitae, nostrae

Padre — e tutto, quindi, da un certo punto di vista, può essere considerato “bello”. “Disarmonia” ed “armonia” sono dunque in un rapporto simbiotico funzionale, come angeli e demoni sulle pareti delle cattedrali, come il paradiso e l’inferno (l’aspettativa della gioia e del dolore) che si incontrano sulle balze del purgatorio dantesco — esempio perfetto di “ambiguità” suggestiva di una fase intermedia della coscienza. Il “mostruoso”, il “disarmonico”, ciò che manca di “integrità” non sono certo “belli” in sé, separati da quel contesto più ampio che li accoglie. Eppure essi stessi acquistano un senso nel modo in cui la visione della mente dell’uomo, attraverso la concentrazione, instaura con essi un “dialogo” e ne comprende il significato globalmente, universalmente⁵ come se fossero parti correlate le quali riflettono l’armonia del creatore e del vero che le ha congiunte. Si ricordi comunque che questa stessa “armonia” — l’armonia dell’estetica medievale — è sempre un’armonia

mortis/ nostri status, nostrae sortis/ fidele signaculum. / Nostrum statum pingit rosa, / nostri status decens glosa, / nostrae vitae lectio; quae dum primo mane floret, / defloratus flos effloret/ vespertino senio».

⁵ L’errore non è contrario all’ordine; ma è da esso accolto. È una componente necessaria della catena di cause ed effetti. Cfr. sant’Agostino, *De ordine*, I, 6, 15: «Apparet te, inquam, nescire, adolescens, quam multa et a qualibus viris contra divinationem dicta sint. Sed responde nunc, non utrum fiat aliquid sine causa (nam id iam video te nolle respondere) sed ordo iste susceptus tuus bonumne quidquam an malum tibi esse videatur. Et ille submurmurans: non, inquit, sic rogasti, ut unum de duobus queam respondere. Video hic enim quamdam medietatem. Nam ordo mihi nec bonum nec malum videtur. Quid saltem censes, inquam, ordini esse contrarium? Nihil, ait ille. Nam quomodo esse contrarium quidquam potest ei rei quae totum occupavit, totum obtinuit? Quod enim erit ordini contrarium, necesse erit esse praeter ordinem. Nihil autem esse praeter ordinem video. Nihil igitur ordini oportet putare esse contrarium. Ergone, ait Trygetius, contrarius ordini error non est? Nullo modo, inquit. Nam neminem video errare sine causa. Causarum autem series ordine includitur. Et error ipse non solum gignitur causa, sed etiam gignit aliquid cui e causa fit. Quamobrem quo extra ordinem non est, eo non potest ordini esse contrarius». Anche il male dunque è necessario all’armonia dell’universo; le antitesi plasmano infatti la bellezza di tutte le cose: cfr. Alessandro di Hales, *Summa Theologica*, Grottaferrata-Roma 1924-28-30, t. II, pp. 116, 175.

velata, nascosta⁶. La realtà sensibile, il mondo non è apparenza e ombra in sé nel Medioevo; il problema è piuttosto di origine percettiva. La nostra percezione delle cose è sbagliata. I nostri occhi/*speculi* non vedono direttamente il “cuore” dei fenomeni, la loro radice eternale. I nostri occhi sono così velati d’ignoranza⁷; solo attraverso un profondo riflettere ed una lunga meditazione possono arrivare a percepire l’autentica realtà delle cose, la nascosta *claritas*: quella luce che sale dal fondo e mostra il legame coerente fra l’oggetto stesso e la globale armonia del creato, la sua ragione autentica, l’imprescindibile *quidditas*⁸.

L’arte medievale cerca di porre un rimedio al limite dei nostri sensi esterni, ci accompagna, ci introduce nella foresta dei simboli, ci incoraggia a decifrare il libro dell’universo, pieno di segni apparentemente contraddittori, per comprenderne la ragione unitaria⁹.

⁶ U. Eco, *op. cit.*

⁷ Cfr. *I Cor.*, XIII, 12: «videmus nunc per speculum in enigmatē · tunc autem facie ad faciem · nunc cognosco ex parte · tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum».

⁸ Cfr. U. Eco, *op. cit.*, p. 184: «Un organismo percepito e compreso si dichiara come tale e l’intelligenza lo gode per la bellezza della sua legalità. Quindi non si tratta di una espressività ontologica sussistente *etiamsi a nullo cognoscatur*: è manifestatività che si realizza di fronte ad una *visio* focalizzante, ad uno sguardo che fissa disinteressatamente la cosa *sub ratione causae formali*».

⁹ E questa unità è sentita eminentemente nel Medioevo come “unità musicale” concordia di natura armonica fra i contrari, per effetto di una segreta reminiscenza dell’origine comune di tutte le cose viventi. Si tratta di un’idea che deriva dalla visione pitagorico-platonica, ereditata da Agostino e Boezio prima, e in seguito da Marsilio Ficino che potrà così trasmetterla attraverso l’accademia fiorentina a tutto il neoplatonismo rinascimentale. Ricordiamo a questo proposito la rappresentazione agostiniana del “poema dell’universo”: «La concezione qui espressa può essere collocata idealmente, alle origini della musicologia e quindi della metricologia di Dante, concepite come arti relative alla misura o commisurazione dei tempi sia nel canto, sia nella poesia, che con ardita *transumptio*, Agostino compara alla struttura del mondo. In realtà, piuttosto che di metafora, si può parlare qui d’una scoperta analogia fra i tempi che si commisurano nell’armonica compagine d’un poema e quelli che si commisurano nella non meno armonica struttura dell’universo: la successione e variazione dei

In questa precisa prospettiva estetica, la *Divina Commedia* si origina dunque a partire da un'ispirazione concorde e sviluppa un discorso armonioso in un senso etico-estetico, dove ogni elemento (sia esso un *tòpos* o un motivo) coopera a costituire legami con altri simili elementi, all'insegna della coerenza d'insieme. Il Poema di Dante rappresenta dunque un'esempio perfetto del concetto di *integritas*¹⁰, nei perfetti rapporti e consonanze geometriche fra le parti e il loro simbolismo. Questo stesso concetto connota specificamente gli sviluppi "sinfonici"¹¹ della creatività dantesca, in tutte le

tempi, correlata all'unità indifferenziata, e sempre immanente alle forme e ai modi della vita, dell'eternità, diviene "numerosa", e cioè ritmica o armonica come la varietà di parole, suoni e ritmi rapportati all'unitaria concezione del poema. Riesce pertanto difficile pensare che il *De musica*, un libro in cui si parla di musica, e anche allora allegoricamente, soltanto nell'ultimo libro, mentre nei rimanenti si definisce una metrica scandita sui tempi delle sillabe lunghe e brevi, e detta, come la musica, "ars bene modulandi", fosse estraneo alla cultura di Dante; come certo non lo fu il *De institutione musica* di Boezio, presente in forma più o meno implicita nella maggior parte dei testi mediolatini di metrica oltre che in quelli di musicologia; ad esempio nella *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia, per citarne uno dei più sistematici e dei più vicini cronologicamente a Dante» (M. Pazzaglia, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in AA. VV., *La musica nel tempo di Dante*, [a c. di L. Pestalozza], Milano 1988, pp. 261-262).

¹⁰ Ci riferiamo ad uno dei tre attributi della "bellezza" secondo la percezione tomistica. Cfr. *Summa Theologiae*, I, 39, 8c.: «Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem *integritas* sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita *proportio* sive consonantia. Et iterum *claritas*: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur». Da un punto di vista morale, ricordiamo inoltre che la meditazione dello Pseudo-Dionigi insiste molto sull'origine esclusivamente unitaria del "bene" e del "buono". Cfr. *De divinis nominibus*, IV, 22, 572: «[...] il bene procede sempre da una causa unitaria, il male invece da molti particolari difetti». Per un utile approfondimento di tutti questi temi, si consulti anche: A. Campodonico, *Integritas. Metafisica ed etica in san Tommaso*, Firenze 1966, pp. 10-11; 173-175.

¹¹ Nel nostro discorso critico, l'uso di questo termine non viene suggerito soltanto dal linguaggio musicale romantico e post-romantico wagneriano che presenta indubbe relazioni strutturali e compositive con il procedere a "spirale" della poesia dantesca e dei suoi significativi "ritorni" ciclici sui medesimi "motivi conduttori". Dobbiamo ricordare infatti che lo stesso Poeta parla del linguaggio divino come di una forma di espressione "sinfonica", un'armonia diversa di voci che accompagna il suo viaggio lineare (come «folgore, fuggendo il proprio sito»;

fasi dei suoi movimenti diversi¹². “Bellezza”, quindi, non certo come pausa isolata, nella quale la poesia di Dante ci commuove e ci scuote in attimi sublimi, ma come idea di un “tutto coerente”, un insieme composito che sempre si forma e si manifesta nelle riverberazioni sincroniche dei fondamentali accordi dell’Opera propagati dal “sentimento” più intenso e, certamente, anche dalla “dottrina”¹³.

Par., I, 92) attraverso i cieli che ruotano costantemente e sempre musicalmente. Dante definisce infatti i cori dei beati e degli angeli come la «dolce sinfonia di paradiso» (*ivi*, XXI, 59), e mostra anche il simbolico intensificarsi delle luci e delle armonie sonore nel momento in cui gli spiriti possono soddisfare i suoi stessi dubbi di pellegrino, riportando pace nella sua stessa coscienza. In questo modo, l’umano (la “linea”) si può unire emblematicamente al divino, nelle corone dei beati e degli angeli (il “cerchio”). La “spaccatura” causata dall’*exitus* (la caduta di Lucifero e la colpa originale dell’uomo) viene dunque trascesa con il verificarsi del necessario *reditus*: è il ritorno della linea al cerchio. La nave raggiunge il suo golfo e la sicurezza del porto. Tutto partecipa di questo ritorno. Nel dramma dell’essere niente viene perduto: la “dissonanza” non è il contrario dell’ “armonia”. È solo meno vicina alla bellezza, meno prossima alla meraviglia del suono puro: «[...] Le cose tutte quante/ hanno ordine tra loro, e questo è forma/ che l’universo a Dio fa simigliante» (*ivi*, I, 103-105).

¹² La *Divina Commedia* è una rappresentazione dell’universo e della interiorità dell’uomo. Ai medievali, la realtà materiale e quella spirituale apparivano sempre come purissime armonie concertanti — oltre il velo delle apparenze, al di là degli inganni dell’immediata percettività. Ricordiamo le parole di Guglielmo d’Alvernia: «Cum intuearis decorem et magnificentiam universi [...] invenies ipsum universum esse velut canticum pulcherrimum [...] et creaturas pro varietate mira concordia consonantes concentum nimiae jucunditatis efficere» (Cfr. U. Eco, *op. cit.*, p. 130).

¹³ Il Poema dantesco, nei suoi movimenti tematici, nel suo geometrico articolarsi di capillari corrispondenze fra i motivi e i *tòpoi* del discorso poetico, ci offre un esempio tangibile di quel concetto di “*proportio* psicologica” elaborato da sant’Agostino e Boezio nella loro riflessione sull’armonia musicale espressa, rispettivamente, nel *De musica* e nel *De institutione musicae*. Il microcosmo e il macrocosmo appaiono legati da una stessa proporzione matematica, da un ordine che si fonda sui medesimi “rapporti” e “quantità”. Cfr. Boezio, *De institutione musicae*, I, 2: «scientes quod totius nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit». L’umano viene a essere costituito secondo la stessa “misura” del mondo: il suo piacere e la gioia più autentici nascono sempre dal sentimento di un progressivo avvicinarsi al valore di questa “misura”. Cfr. *ibid.*, «amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria». In generale, sul tema

Nel procedere a un'analisi delle ragioni profonde del testo dantesco è importante seguire sempre il monito virgiliano che risuona oltre la porta dei luoghi penitenziali: «non tener pur ad un loco la mente»¹⁴. È necessario infatti cercare di sviluppare all'interno di noi una forma di “pensiero dinamico”, un pensiero che cerchi di ricordare continuamente quello che precede e quello che segue ogni “punto” fondamentale del libro, secondo un'attitudine critica specifica, che si può formare nel tempo senza dubbio, ma solo dopo prolungate letture e riletture dello stesso canto. È un esercizio fondamentale quest'ultimo, che deve a nostro avviso costituire la base di ogni propedeutica interpretativa, concedendo al lettore una forma di immedesimazione sempre più complessa nel testo. Non basta comprendere il senso della lettera e dell'allegoria. La poesia della *Divina Commedia* deve iniziare a “echeggiare” all'interno della coscienza dell'interprete, con l'ausilio di speciali facoltà mnemoniche che permettano di leggere un preciso “punto” del Poema e, al contempo, di ricordare ciò che precede, di anticipare quanto segue. Il significato profondo di ogni singolo “momento” si chiarisce bene infatti solo con la completa identificazione di quelle perfette armonie geometriche che lo ricollegano ad altri “momenti tematici” dello stesso canto, per certi aspetti analoghi o complementari¹⁵. Un simile “discorso armonico”

della “musica” nel Poema dantesco si può vedere: R. De Benedictis, *Ordine e struttura musicale nella Divina Commedia*, Firenze 2000.

¹⁴ *Purg.*, X, 46.

¹⁵ Il pensiero poetico di Dante è un esempio perfetto di quello stesso simbolismo che, proprio in termini musicali, viene indicato perfettamente da Johan Huizinga: «È su questo terreno psicologico che fiorisce il simbolismo. In Dio non esiste nulla che sia vuoto o senza significato: “nihil vacuum neque sine signo apud Deum”. Dal momento che Dio stesso era stato effigiato, tutto ciò che proveniva da Lui e in Lui trovava il suo significato doveva pure cristallizzarsi in concetti figurati. Nasce così quella grandiosa e nobile raffigurazione del mondo come di un grande sistema di simboli, una cattedrale d'idee, la più ricca

si può definire come “sinfonismo dantesco”: un procedimento poetico-narrativo di grande interesse che proveremo a chiarire attraverso gli sviluppi diversi di questo primo studio introduttivo.

espressione ritmica e polifonica di tutto il pensabile» (*L'autunno del Medio Evo*, Firenze 1940, p. 283).

II L'APPRODO SULL'ISOLA SACRA

Con l'inizio della seconda cantica, il volo dell'ingegno dantesco inizia a svolgersi pregustando nuovi sentimenti di libertà. L' "affrancarsi dello spirito" è infatti il tema centrale del *Purgatorio*, e questo canto proemiale ne imposta perfettamente le premesse. Il pellegrino, appena fuoriuscito dalle viscere della terra, si trova ancora circondato da un'atmosfera oscura, del tutto simile a quella infernale — se non fosse per il lontano brillare delle stelle che introduce l'idea di una contraddizione fra l'aspetto immediato e quello intimo, sostanziale delle cose. L'isola santa è il regno dei contrasti, un universo ambiguo in cui tornano alcuni incubi di derivazione infernale, perdendo comunque sempre più il loro primitivo carattere orrorifico che ossessiona. Il mostruoso, il doloroso non sono più qui realtà apparentemente assolute che terrorizzano incutendo il timore di un'angosciosa ineluttabilità. Questo non è un buio ctonio, non è più l'orrore di una tomba senza speranza, ma una celeste oscurità gravida di presagi, densa di tutte le attese e le speranze di un nuovo giorno. Questa è la notte di Pasqua, la notte in cui la tomba si apre e la sua funzione muta; il sepolcro diventa allora una "porta": non è più una "prigione", introduce ai misteri del trascendimento dei contrari, all'enigma del superamento dell'esistenza e del suo dramma, nella conquista di una vita divina¹.

Il falso padre (la colpa, la morte) che terrorizzava con l'implacabilità delle leggi e delle pene è stato abbandonato dopo che ne è stata vista l'immagine al rovescio, la sua comica postura — immerso a capo in giù nel triste buco della

¹ Cfr. O. Cullmann, *Immortalità dell'anima o risurrezione dei morti?*, Brescia 1970, pp. 47-48; AA. VV., *La risurrezione*, Brescia 1974.

voragine nera². Il terrore sommo al cospetto di Lucifero si trasforma dunque in sorpresa — era questo l'imperatore del doloroso regno, questo era il signore del male...? Valeva veramente la pena lasciare che proprio lui popolasse le nostre coscienze di tormenti ed angosce? —; ma ancora la mente del pellegrino non concepisce risposte³. Così egli continua ad andare, si muove senza capire, abbandonato alla necessità. E scopre quindi un "oltre" al di là del buio d'inferno. Non c'è più ragione di fermarsi, bisogna procedere — anche se, per il momento, la luce è solo quella di tante deboli fiamme in una lontananza siderale.

Il motivo del "viaggio" si unisce qui a quello dell' "incontro col padre". Dopo l'abbandono di Lucifero, si fa avanti Catone: è lui il nuovo archetipo paterno che mostra simbolicamente la realtà di una salvezza fondata su un originale concetto di "giustizia". La giustificazione infatti, nel *Purgatorio*, non si basa sulle buone opere del singolo, sul rispetto di una precettistica esteriore, quella che tutti i tribunali delle varie società umane possono considerare e valutare. Il mistero della salvezza si apre ora a delle ragioni interne — complesse, misteriose — che la mente dell'uomo non può ormai seguire, nella sua limitante razionalità.

La mente si deve "abbandonare"⁴ (così come le anime sul vascello dell'angelo) e raggiungere quindi l'isola santa.

² Da questo punto di vista, è utile confrontare l'interpretazione proposta nel nostro *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*. Introduzione di Sergio Moravia, Firenze 2004², pp. 257-267.

³ *Ibid.*

⁴ In questo senso, il concetto di "abbandono" («Gelassenheit») si unisce alla possibilità ri-creante di un "incontro" («Gegend»), così come sottolinea Heidegger: «L'abbandono proviene dalla contrata. Esso consiste in questo, che l'uomo è affidato (*gelassen*) alla contrata, ed è affidato alla contrata proprio dalla contrata stessa. L'uomo nel suo essere è affidato alla contrata proprio perché appartiene originariamente ad essa. Egli le appartiene perché fin dall'inizio, è ad-proprio (*ge-eignet*) alla contrata, ed è ad-proprio alla contrata proprio dalla contrata stessa». (Cfr. *L'abbandono*, trad. it di A. Fabris, Genova 1989, p. 61).

Se pretende di comprendere, secondo i parametri rigorosi dello spirito geometrico, non potrà mai fare ritorno dal viaggio alla scoperta delle ultime ragioni.

Il pellegrino ideale, a questo punto, non è certo l'ulisside, ma l'anima perennemente umiliata dagli scontri della vita, uno spirito offeso che acconsente di lasciarsi guidare, nel suo estremo "abbandono", da una forza in grado di eccedere i confini dell'Io e della coscienza vigile.

"Perdonare" diventa quindi "perdonar-si"⁵, rinunciare a seguire lo scopo inutile della quadratura del cerchio, abbandonarsi al mistero dell' "altro" che oltre l'Io, e solo al di là di questo confine estremo, può manifestarsi in tutta pienezza⁶.

"Abbandonarsi" corrisponde dunque ad un trascendimento dell'Io e dei suoi limiti di comprensione del mistero dell'Essere, un mistero che appunto non può essere inglobato, nei confini della coscienza individuale. Per un'ampia discussione su questo argomento, giova riferirsi ai contenuti di un nostro precedente studio: *Rinascimento e anima, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Firenze 2006.

⁵ Cfr. E. S. Yarnold, voce *Male*, in AA.VV., *Nuovo dizionario di teologia*, a c. di G. Barbaglio – S. Dianich, Milano 1977, p. 824: «Infatti il senso morboso di colpa è invariabilmente dovuto al non saper riconoscere che non si è capaci di vivere all'altezza degli ideali consci o inconsci; invece il cristianesimo insegna all'uomo a riconoscere i propri fallimenti e, nel suo sforzo di miglioramento, a trovare la sicurezza nella fiducia in Dio che perdona».

⁶ Sulla Pienezza del "mistero" giova ricordare la meditazione di san Bernardo: «Igitur qui recte sapiunt, triplicem confitentur operationem, non quidem liberi arbitrii, sed divinae gratiae in ipso, sive de ipso. Prima, creatio; secunda, reformatio; tertia est consummatio. Primo namque in Christo sumus in libertatem voluntatis; secundo reformamur per Christum in spiritum libertatis; cum Christo deinde consummandi in statum aeternitatis. Siquidem quod non erat, in illo creari oportuit qui erat; per formam reformari deformem; membra non perfici nisi cum capite» (*De Gratia et libero arbitrio*, in *Patrologia Latina*, [a c. di J. P. Migne] 182, 1027s). La triplice operazione di cui si parla non può essere compiuta dall'uomo. Al contrario è compiuta nell'uomo dall'Altro, dalla Verità che determina l'umano e la sua stessa individuazione. Il singolo è dunque creato nel libero volere (il "libero arbitrio" che si unisce al *principium individuationis*) ed è in seguito ri-formato, vale a dire ri-costituito in "spirito di libertà". Quest'ultimo, lo spirito di libertà, rappresenta uno stadio più maturo del comune concetto di "libertà". È questa una libertà che nasce dal profondo, una libertà che viene ad

Catone conosce questo bene. Catone è il pagano, Catone è il suicida, Catone è il repubblicano che vuole la morte prima di accettare che i movimenti della storia favoriscano il costituirsi dell'impero; ma Catone è anche l'amico di Ortensio, è anche lo sposo di Marzia... Catone accetta di cedere la sua donna all'altro uomo e sarà poi disposto a riaccoglierla nella propria casa, quando questa lo supplicherà.

Quest'uomo è figura del rigorismo legale e intellettuale più evidente (quello stoico); ma, allo stesso tempo, la sua sensibilità ci introduce ai segreti incogniti di una sovrumana e sovrarazionale essenza, ci svela i misteri di una giustizia che germoglia improvvisa nell'unitaria armonia di uno slancio d'amore.

Come nei riti di purificazione, con cui si conclude il canto, nel preludio purgatorio il fuoco del sole che brucia e fa germinare vita nuova si unisce con l'acqua, l'acqua della rugiada diffusa dalla notte sull'erba. Il buio non è certo il fondo. Da esso si sviluppa l'ombra che all'alba si bagna di gocce di vita. È così che, fra gli orrori del carcere e la miseria dell'anima, si inizia a intravedere una breccia: è un segno incerto di luce e, quindi, anche un baluginare simbolico di speranza.

Anche per noi a questo punto, così come per il poeta pellegrino, è giunto il momento opportuno di procedere. Ras-

essere conosciuta nel momento in cui l'anima abbandona se stessa oltrepassando i limiti di una percezione puramente oggettiva della realtà, per lasciarsi piuttosto trascinare dal vento/*pnèuma*, per accogliere la stessa voce del vento all'interno di sé. È questo uno stadio di morte, è un attimo di trasformazione. Mostra il passaggio a un sentimento più complesso e profondo della "libertà", che prevede un preciso affrancamento dal limite del volere egoistico e delle ragioni personali. È un sacrificare se stessi per mettersi al servizio dell'Altro e trovare la gioia in questo, in attesa di essere perfezionati al di là del tempo, nell'eternità. Da un simile punto di vista, lo sconvolgente suicidio di Catone con cui si inaugura la seconda cantica dantesca sembra avere uno specifico valore emblematico, rappresentando appunto la scelta di un superiore concetto di "libertà" e quindi anche di una "razionalità superiore", rispetto al soggettivo comprendere.

sicurati da queste impressioni interpretative che si avvicinano alla nostra coscienza dopo le prime letture del libro poetico, cerchiamo di procedere per gradi — cautamente e distintamente — all'identificazione precisa del testo e del “discorso melodico tematico”, con tutto l'avvicinarsi dei ritorni, nei richiami dei suoi movimenti sinfonici.

III

IL VASCELLO E IL CANTO DELLE FIGLIE DI PIERIO: ELEZIONE POETICA E LIMITE DELL'ORGOGGIO

Per correr migliori acque alza le vele
omai le navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.

1-6

(1-3) Il prologo purgatoriale si apre con l'immagine della nave dell'ingegno dantesco che alza ora le vele per percorrere le calme acque del secondo regno. Il rischio dei marosi (l'errore, l'inganno) è qui fugato, in questo paesaggio spirituale che si tinge di colori tenui e si apre alla speranza. I moti del mare e del vento sono in questi luoghi "migliori", rispetto a quelli degli elementi infernali, in quanto caratterizzati da un profondo e radicato rispetto della loro *entelécheia*, del loro essenziale finalismo intrinseco¹.

Tutto si muove verso uno scopo bello e necessario². Anche il dolore, il martirio acquisiscono dunque un significato

¹ L'inferno rappresenta dunque l'opposizione inutile da parte del "non-volere" che cerca vanamente di mutare l'evolversi delle cose. In realtà il male non muta nulla, sostanzialmente; può semmai causare un indugio al compimento finale. È questa la "spaccatura della storia", il tragico dell' "esistenza al-di-fuori", l'esilio dal grande giardino. È certo un esilio umiliante: è l'esilio dell'uomo destinato comunque al necessario riassorbimento nell'Essere, da cui egli stesso procede e a cui senza meno deve fare ritorno.

² Cfr. Aristotele, *De Anima*, III, 12, 434 a 31: «Tutto quanto è per natura esiste per un fine». Nel pensiero aristotelico, il "fine" è infatti la «forma» specifica e la «ragion d'essere» intrinseca di tutte le cose (*Metafisica*, VIII, 4, 1044a 31), il segno della presenza del divino stesso, da cui dipendono ordine e movimento nell'universo (*ibid.*, XII, 7, 1072b).

morale luminoso, perché indirizzati al reperimento di un Bene supremo³.

Alzando le vele dopo la tempesta, si mostra di sentire la necessità di dirigere il vascello in un senso specifico: il viaggio trova infatti ora un orientamento chiaro che viene controllato e favorito dall'uomo. Nell'inferno del mare crudele, il nocchiero non poteva permettersi di seguire una rotta; ma, abbandonandosi al vortice della tempesta, riusciva soltanto a fare uso del suo razionale timone, per evitare tutte le spirali dei gorgi, gli scogli, le secche.

(4-6) La purgazione del secondo regno avviene proprio in virtù del contatto con un'acqua e un vento purificati, al centro di quell'emisfero australe in cui il potere dell'ingegno distorto di Lucifero non produce le sue contaminate e contaminanti ombre del vero. La geografia simbolica del purgatorio ci riporta quindi alla pura sussistenza della creatura umana nel grembo prenatale⁴ (la concrezione geologica circondata dalle acque), una sussistenza perfetta e felice, paragonabile alla gioia degli eroi superiori descritta da Esiodo: «Vivono essi quei luoghi — il cuore sgombro da cure. / Isole dei Beati, sul limitare estremo / dell'abisso oceanico, agli eroi fortunati/ dolce e fiorente raccolto offrendo, tre volte l'anno/ il suolo ricco di vita [...]»⁵. Oltre le contraddizioni della vita storica, l'isola esercita all'interno dell'animo un richiamo ad un primo stato di sussistenza perfetta al quale l'individuo continuamente si volge, secondo impulsi diversi, nel corso del suo faticoso transito nel mondo dei fenomeni. Come il «Monsalvat» della *Queste dou Graal* o l'«Isola incompa-

³ Seguendo la riflessione di Aristotele, san Tommaso puntualizza bene — attraverso il concetto di “*impressio*” — la necessità divina inerente a tutte le cose, e che dirige queste verso l'unico fine appropriato. Cfr. *Summa Theologiae*, I, q. 103, a. 1.

⁴ Cfr. M. Eliade, *Mito e realtà*, Milano 1974, pp. 42-47; 71-72; 88-99; Id., *Miti, sogni e misteri*, Milano 1976, pp. 9-12.

⁵ *Le opere e i giorni*, 170-175.

rabile» del *Suttanipâta*, anche il luogo dantesco della penitenza si può definire come un tempio dello spirito: centro mistico perfetto dove dirigere le nostre aspirazioni a un pieno ricongiungimento con l'Assoluto⁶.

Ma qui la morta poesì resurga
 o sante Muse, poi che vostro sono;
 e qui Calliopè alquanto surga,
 seguitando il mio canto con quel sòno
 di cui le Piche misere sentiro
 lo colpo tal, che disperar perdono.

7-12

(7-9) L'invocazione alle Muse si congiunge qui all'idea di una resurrezione della poesia che ora la speranza può animare e rendere capace di volgersi alla riconquista di un patrimonio perduto (resurrezione dello spirito > resurrezione della poesia). Nella santificazione delle Castalie⁷, Dante accetta di definire l'ispirazione poetica superiore secondo il modulo classico, stabilendo così un importante rapporto culturale con il passato antico. Ci troviamo di fronte ad uno dei tanti esempi di classicismo pre-umanistico che la *Divina Commedia* propone. Il poeta rispetta qui una tradizione, riconoscendone tutto il valore sostanziale al di là dei nomi, al di là dei diversi attributi formali. Tramite le Muse, Dante non

⁶ A questo proposito, si ricordino le osservazioni di René Guénon intorno all'isola della "Terra santa" e al misterioso occultarsi della stessa: «Non possiamo pensare di tornare qui su tutte le questioni concernenti il Centro supremo, da noi già trattate altrove più o meno compiutamente: la sua conservazione in modo più o meno nascosto a seconda dei periodi, dall'inizio alla fine del ciclo, cioè dal 'Paradiso terrestre' fino alla 'Gerusalemme celeste' che ne rappresentano le due fasi estreme; i molteplici nomi sotto i quali viene designato, come quelli di *Tula*, di *Luz*, di *Salem*, di *Agartha*; i diversi simboli che lo raffigurano, come la montagna, la caverna, l'isola e molti altri ancora, in immediato rapporto, per lo più, con il simbolismo del 'Polo' o dell' 'Asse del Mondo'» (*Simboli della scienza sacra*, trad. it. di F. Zambon, Milano 1975, p. 84).

⁷ Cfr. 9: «o Sante Muse [...]».

santifica quindi un aspetto del politeismo classico, ma tende piuttosto a indicare — mantenendo la denominazione delle nove sorelle — una funzione della verità assoluta: quella appunto che consente all'artista di ricevere in pieno l'empito creativo, nel corso di un chiaro processo di auto-trascendenza.

(10-12) Dante, seguace e servo d'Amore, non invoca solo l'abilità raffinata che consenta un tecnico artificio: egli vuole infatti essere degno strumento di un'arte che da lui non dipenda, ma che in lui determini dipendenza privilegiata. Il «suono» atteso dal poeta (11) rappresenta quindi in sé l'esatto contrario del canto delle Pieridi, prodotto da uno sforzo orgoglioso egoistico.⁸ La voce apparentemente armonica delle figlie di Pierio accoglie infatti entrambe le componenti della radice del peccato: l'orgoglio e l'invidia, disposizioni peccaminose che sempre, sull'isola purgatoriale, caratterizzano le qualità morali dei primi due gruppi dei penitenti. Il mito delle arroganti sorelle e la loro disgraziata metamorfosi in garrule piche, ci riporta dunque all'idea di una punizione assoluta, una punizione senza possibilità di riscatto⁹; e intensifica anche per contrasto, la nostra comprensione della natura "altra" del purgatorio inteso come luogo ultramondano, ma anche certamente come simbolo di un nucleo ispirativo poetico.

L'isola dell'emisfero australe, centro mistico per eccellenza del mondo, è una zona dinamica, una zona aperta in cui si mostrano continui riti di trasformazione. E la natura di questo luogo non ha nulla della fissità materica della voragine infernale: la punizione e il martirio sono qui infatti forme di consapevole catarsi, processi che conducono tutti all'elevazione dello spirito.

⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, V, 294-678.

⁹ Cfr. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1984, pp. 99-100.

Per quanto riguarda inoltre la peculiarità del verso dantesco purgatoriale, si può dire che anch'essa rifletta come l'isola una medesima natura "mobile" e "trasparente", non acquisendo potere di convincimento estetico e morale solo da quanto mostra direttamente e realisticamente, ma in base a quanto lascia intuire, fra le pieghe di un discorso che comunica più attraverso una grammatica di atmosfere (basata sul sentimento, controllato dalla mente) che non di figurazioni oggettive (le passioni furibonde e sensuali, tipiche della prima cantica). Si pensi a questo proposito, come esempio, ai ritratti di Francesca e della Pia che, non a caso, occupano specularmente uno spazio nel V canto di entrambe le cantiche. Della prima conosciamo la bellezza dei luoghi nativi, la cultura poetico-amorosa, la passione per Paolo e l'odio implacabile per Gianciotto; della seconda rimangono solo frammenti di un ritratto storico-esistenziale che ha perso completamente vigore nella concisa descrizione della nascita senese, della morte in Maremma e di quell'unione sfortunata con Nello de' Pannocchieschi, di cui resta come unica traccia concreta l'apparire di una gemma — l'anello nuziale — fra le nebbie della memoria¹⁰. Il fatto, l'evento oggettivo perdono in quest'ultimo caso tutta la loro importanza, continuano ad

¹⁰ Si ricordino a questo proposito le osservazioni di Attilio Momigliano: «La Pia rimane nella memoria del lettore come un volto chiuso nel dolore, come un'anima piena d'una malinconia più sottintesa che espressa, d'una nostalgia d'amore più sentita che rivelata, d'una bontà profonda e silenziosa. L'effetto dell'episodio deriva anche dal suo tono sommesso in confronto con quello che precede, dalla brevità, dal trovarsi nella chiusa del canto, ma sopra tutto dal volto accorato e pregante che sembra affiorare d'un tratto nella gentilezza dell'esordio. La Pia è, più che nella sua biografia di malinconiche e rassegnate allusioni, in quella breve interiezione di preghiera (*Deh ...*), in quel ricordo fugace del mondo, in quell'accento di compassione — *E riposato della lunga via* — tutto intriso di una stanchezza di vittima. Il pellegrino accasciato dalla lunga via è, nell'accento della poesia, non Dante, ma questa donna infelice: Pia dei Tolomei, la cui vita si riassume tutta nella nascita, e nella morte in Maremma per mano di colui che doveva tenerla cara per sempre». (Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, Firenze 1945-1947, p. 300).

esprimere una propria durata solo per quello che possono avere prodotto nella coscienza, in un senso tutto morale. Non più passione, quindi, ma sentimento. Ed è un sentimento che si nutre di continuo sotto il controllo di una razionalità che produce speranza.

Francesca, nel suo cuore, non può fare luogo alla certezza che una sua preghiera per Dante sia accettata dall'Eterno (91-93): così, vista la malattia mortale che lo stringe, vale a dire la disperazione, il prologo apparentemente fraterno e generoso di questo personaggio è in fondo inautentico, sembra frutto di una cortesia di maniera che rispecchia pienamente la sindrome narcisistica dell'eroina¹¹. Pia antepone invece, concretamente e sinceramente, il bene di Dante al proprio¹², con attitudine materna e protettiva. Ella non vuole che il suo desiderio venga soddisfatto prima che l'altro da sé abbia potuto raggiungere la pace e la gioia¹³. In tutto così l'attitudine della donna si predispose gradualmente a quella lenta purificazione che le consentirà poco a poco di accogliere la bellezza dell'universale, nello slancio della *caritas* eterna.

¹¹ Cfr. *Inf.*, V, 91-93: «Se fosse amico il re dell'universo/ noi pregheremmo lui della tua pace, / poi c'hai pietà del nostro mal perverso».

¹² Cfr. *Purg.*, V, 130-131: «Deh, quando tu sarai tornato al mondo, / e riposato dalla lunga via [...]».

¹³ Per la singolare profondità ermeneutica, si ricordi a questo proposito il giudizio di Eugenio Donadoni: «Già nel primo verso, in quel richiamo del mondo, non sai se risuoni un'eco di desiderio lontano, o di dolente ricordo. E tutta la delicatezza femminile si raccoglie nel verso che segue... La donna immagina di Dante, ciò che è sfuggito a tutti gli altri che gli si raccomandano: che la lunga via lo stanchi. Pensiero di madre e di sorella: espressione intiera del cuore donnesco, tanto più alto, quanto più pone sua cura nelle cose umili e che l'uomo non vede» (*Le tre donne della Commedia*, in *Studi danteschi e manzoniani*, a c. di W. Binni, Firenze 1963, pp. 76-77).

IV
ASPETTI CROMATICI E ASTRALI DEL CIELO NOTTURNO

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,
a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì' fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.

13-18

(13-18) La purezza dolcissima della nuova atmosfera si caratterizza nel purgatorio come aura di vita, in contrapposizione all'aura morta dello spazio infernale, capace solo di offendere i sensi, come i sentimenti più nobili dell'uomo¹ (18). La situazione infernale, a causa della paura disperata che incute al pellegrino, blocca la visione e, con questa, la percezione razionale della verità (funzione degli "occhi"), provocando inoltre, per così dire, un congelamento di quello slancio sentimentale che potrebbe determinare lo scarto di fede (funzione del "cuore")².

¹ Cfr.: «che m'avea contristati li occhi e 'l petto».

² Cfr. R. Guenon, *Cuore e cervello*, in *op. cit.*, p. 365: «Ciò che è vero per il sole e la luna lo è anche per il cuore e il cervello, o, per dir meglio, per le facoltà cui corrispondono questi due organi e che sono da essi simboleggiate, cioè l'intelligenza intuitiva e l'intelligenza discorsiva o razionale. Il cervello, in quanto organo o strumento di quest'ultima, svolge in verità solo una funzione di 'trasmettitore' e, se vogliamo, di 'trasformatore'; non è senza motivo che la parola 'riflessione' è applicata al pensiero razionale, per mezzo del quale le cose sono viste come in uno specchio, *quasi per speculum*, come dice san Paolo. E non è neppure senza motivo che una medesima radice *man* o *men* è servita a formare in varie lingue numerose parole che designano da una parte la luna (greco *mênê*, inglese *moon*, tedesco *Mond*), e dall'altra la facoltà razionale o la «mente» (sanskrito *manas*, latino *mens*, inglese *mind*), e quindi anche l'uomo considerato in special modo nella sua natura razionale mediante la quale lo si definisce specificamente (sanskrito *mânava*, inglese *man*, tedesco *Mann* e *Mensch*). La ragione, infatti, che è solo una facoltà di conoscenza mediata, è la modalità propriamente umana dell'intelligenza; l'intuizione intellettuale può essere definita

(14-15) In associazione con gli occhi e il cuore, l'aura purgatoriale viene definita dalla coppia aggettivale «dolce»/«puro» — coppia che esprime molto bene gli effetti che una simile atmosfera produce sui sensi interni ed esterni dell'uomo³. La visione qui è limpida: e il retto cammino può essere seguito in un libero sforzo di volontà.

Le impressioni di fondo che la coscienza avverte in questi luoghi sono inoltre caratterizzate da una dolcezza che sempre continuerà a permanere anche in seguito, nel corso della liturgia della pena. Per il penitente che affronta i martiri sarà sempre possibile rinfocolare la speranza nel conseguimento del *tèlos*/fine (il giardino edenico e la seguente ascensione) proprio tramite il ricordo delle pacificanti bellezze della spiaggia: sicura promessa della possibile conquista di un'eterna gioia (pendolarità «ricordo»/«speranza»). Il rito d'ingresso mostra così di formare un cerchio perfetto nel suo unirsi alla fase della conquista finale: al centro il dolore, di cui viene messa in evidenza, lungo un simile percorso iniziatico, la mera catartica funzionalità.

(13) Si noti come, da un punto di vista cromatico, il cielo purgatoriale sia associato alla preziosità dello zaffiro: una pietra che, in svariate leggende medievali, acquisisce il potere magico di curare le malattie degli occhi e di liberare gli eroi della storia dalla prigionia di un carcere⁴. L'Ottimo commenta in questo senso, sostenendo che una simile gemma «il

sopra-umana perché è una partecipazione diretta all'intelligenza universale, che, risiedendo nel cuore, cioè proprio al centro dell'essere dove è il suo punto di contatto con il Divino, penetra quest'essere nell'interno e lo illumina con il suo irradiazione».

³ Si noti come nel pensiero analitico moderno la “dolcezza” (in particolare quella dell’ “umile”) si associ al risultato di un processo di elaborazione e simboleggi quindi la conseguenza ultima del lavoro interiore su se stessi, vale a dire lo svelamento dell’ “Io superiore a Sé”. Cfr. A. Teilhard, *Le symbolisme du rêve*, Paris 1948, p. 119.

⁴ Cfr. Rémy de Gourmont, *Le Latin mystique. Les poètes de l'Antiphonaire e la symbolique au Moyen Âge*, Paris 1913, p. 74.

corpo dell'uomo rinverzica, i membri conserva integri, caccia la paura dall'uomo fatto audace, rompe li toccati legami e libera li presi. Come si dice, molto vale a conservare pace; dall'incantatori molto è amata, però che per lei abbiamo li responsi [...]».

Nell'ambito dei lapidari maggiori il significato dello zaffiro si specifica ancora in altri termini. Per Luigi IX, la contemplazione di una simile pietra avvicina l'uomo all'avvertimento delle meraviglie divine, funzionando come un catalizzatore di energie mistiche⁵. Marbod de Rennes vede lo zaffiro come un segno di celestiale maestà (“trono celeste”), che associa comunque anche alla purezza di cuore dei semplici e degli umili⁶. A questo proposito si ricordi come le diverse sfumature dell'azzurro caratterizzino sempre, in ambito pittorico medievale, il manto della Vergine, esprimendo il concetto ossimorico di “umile maestà”. In Conrad de Haimbourd, la pietra viene invece associata al sentimento della “speranza”, in base alla natura celestiale dei riflessi, avvertiti come figura di una promessa gioia metafisica⁷.

Il testo dantesco si mostra in perfetta sintonia con simili attributi simbolici. Dante pellegrino, specchio della condizione dei penitenti, è nel I canto felice della sua libertà dal carcere cieco (16) in virtù della resurrezione di una *speranza* che determina gioia (e quindi “salute” riconquistata) per gli occhi, capaci adesso di scoprire il loro *fine/tèlos*. La felicità del giardino, quindi, la sostanza della promessa, si può ben definire come qualcosa di *azzurro*, vale a dire un premio che è allo stesso tempo *umile* (ritorno ad uno stato d'essere infantile, pre-logico) e *maestoso* (conquista della purezza

⁵ Cfr. J. Marques-Rivienne, *Amulettes, talismans et pentacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris 1938, pp. 87-132.

⁶ Cfr. Rémy de Gourmont, cit., p. 214.

⁷ Cfr. J. Marques-Rivienne, cit.

assoluta, stato perfetto che sempre introduce a una metafisica santità).

La pietra in questione viene specificata come di specie orientale e così descritta da Buti: «questa è una pietra preziosa di colore biadetto, ovvero celeste e azzurro, molto dilettevole a vedere, [...] e sono due specie di zaffiri: l'una si chiama l'orientale, perché si trova in Media, ch'è nell'oriente, e questa è migliore dell'altra e non traluce; l'altra si chiama per diversi nomi, com'è di diversi luoghi». Nella descrizione dantesca è possibile quindi cogliere una patente contraddizione. Il cielo antelucano non si mostra infatti come un azzurro oscuro e omogeneo, ma è piuttosto un mezzo che si presta a riverberare in sé i riflessi del pianeta Venere e degli astri che questo accompagnano sulla volta del firmamento: i «Pesci» (21), le quattro stelle (23). Lo «zaffiro» viene quindi specificato come gemma di un tipo particolare (cupò, opaco), per poi subito contraddire una delle caratteristiche della sua specificazione, affrontando chiaramente la sua luminosa capacità di “riflettere” luci⁸.

Simbolicamente, si può a questo punto notare che la volta del purgatorio appare a Dante come una tranquilla oscurità che mostra comunque la luce; è una oscurità che, se opportunamente contemplata⁹, permette di cogliere splendori divini. Fuor di metafora, possiamo dunque affermare che qui l'oscurità del martirio, determinata dal peccato, non è il

⁸ Sul sottile gioco di “reciprocità speculari” caratteristico di questo esempio poetico dantesco, si pronunciava anche Borjes, affascinato dalle potenti ambiguità del testo: «Dante, nel verso citato, suggerisce il colore dell'Oriente mediante uno zaffiro il cui nome comprende l'Oriente. Insinua così un gioco reciproco che può ben essere infinito. Nelle *Hebrew Melodies* (1815) di Byron ho scoperto un artificio analogo: “She walks in beauty, like the night”. “Cammina in bellezza, come la notte”; per accettare questo verso, il lettore deve immaginare una donna alta e bruna che cammina come la Notte, che è a sua volta una donna alta e bruna, e così all'infinito». (*Nove saggi danteschi*, trad. S. Guadalupi, Milano 1985, pp. 97-98).

⁹ Cfr. J. Marques-Rivienne, cit.

segno di un'inespugnabile tenebra interiore, ma quello di una pacificata purgazione che si fa trasparente (nell'umiltà profonda con cui viene sostenuta la pena) alla luce della gioia finale.

Nel corso di questa figurazione poetica, assistiamo dunque, per la prima volta nel canto, al proporsi del *tòpos* della “contraddizione naturale”, per altro fondamentale all'interno della cantica, che mostra che il sistema fisico-biologico dell'isola si basa su strutture ossimoriche (come “l'oscurità opaca e luminosa al contempo”) logicamente inaccettabili, almeno secondo i canoni dell'emisfero boreale e della sua logica umana¹⁰.

¹⁰ Cfr. Aristotele, *Anal. Post.*, I, 272a 12-44; *Anal. Pr.*, I, 5, 27a 29.

V
LA FEMMINILITÀ EQUOREA DI VENERE

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

19-21

(19-20) Nell'oscurità purgatoriale, l'apparizione del pianeta Venere si associa perfettamente al sorriso di gioia e di luce dell'Oriente, indicando tutta la feconda aura di positività che accompagna il sorgere del giorno sull'isola santa: emblema anch'esso dell'auspicata resurrezione integrale dello spirito.

(21) La natura equorea di Venere bene viene enfatizzata in associazione con la costellazione dei Pesci che scortano l'apparire del suo «bel pianeta». La vita, frutto dell'amore, si combina perfettamente nell'immagine con il suo elemento appropriato: l'acqua¹.

¹ Il segno grafico stilizzato del “pesce” rappresenta una chiara indicazione simbolica femminile: si associa perfettamente all'immagine-concetto di Venere, riportando alla forma del grembo materno come emblema di amore e generazione. La sua forma a mandorla ricorda per analogia la possibilità umana di dominare la vita, controllando il rischio della morte a causa della sua somiglianza con la sezione trasversale della chiglia di un vascello. Cfr. D. Gleason, *The Vesica Piscis Construction in the Raised Jesus*, in *The Sacred Geometry Mysteries of Jesus Christ*, vol. I: *The Gospels*, <<http://www.jesus8880.com>>, 1998-2005: «The Latin term *Vesica Piscis*, meaning “Vessel of the Fish” is the most basic and important construction in Sacred Geometry. A Vesica is formed when the circumference of two identical circles each pass through the center of the other. When a Vesica Piscis is viewed horizontally, it looks like a vagina or a womb which is why the Christ child was often pictured inside of one. When the Vesica Piscis is viewed vertically it looks like the shape of a fish. Amazingly, the above two Vesica Piscis each have a horizontal axis equal in length to the gematria value of the Greek word for “fishes” (ἰχθυεῖς = 1224) while the top and bottom circles that form the two fish have a combined circumference equal to the raised Jesus (8880)! The zodiac and astrology were very important to people in antiquity. Early in the first century AD, the Age of Aries (the Lamb) had just ended which was symbolic of the death of the new God named Jesus. The Sun now rose in the New Age of the

(20) In oriente, l'amore di Venere si unisce all'acqua (i «Pesci») e in essa determina la vita: il fenomeno dinamico dello sbocciare di un sorriso, cioè il passaggio felice da uno stato oscuro (il volto serio) ad uno luminoso che, in termini alchemici, si configura come il conseguimento dell'*opus magnum*².

(21) L'immagine del "velo" è interessante, nel suo valore di necessaria copertura di qualcosa che deve essere nascosto o del quale si vuole specificare la forte pregnanza simbolica.

In astrologia, i "Pesci" sono il dodicesimo e ultimo segno dello zodiaco e si collocano prima dell'equinozio di primavera. Sono rappresentati come uniti, in senso inverso, da una sorta di cordone ombelicale che va dalla bocca dell'uno a quella dell'altro. Mostrano bene, attraverso la loro simbologia, le tenebre del mondo interiore, i contrasti della psiche umana nel suo perpetuo oscillare fra attrazioni maligne e divine, al fine di raggiungere l'ideale grado d'essere purificato (la formazione del cerchio nel ribaltarsi delle due anse del simbolo). Il "maestro" tradizionale di questo segno è il pianeta Giove³. Si vede quindi come, nella figurazione astrologica dantesca, il polo maschile (Pesci < Giove) si intersechi perfettamente con quello femminile (Venere) indicando, anche da questo punto di vista, che

star constellation of Pisces the Fish at the Spring Equinox (Easter) which was symbolic of the Virgin-birth of the new Christian God named Jesus. Stories of a "Star of Bethlehem" and of "a blood-red Moon" were even composed to herald his birth and death. The story of his resurrection inspired Christians to compare Jesus to the Phoenix, a legendary bird that dies in flames each evening and emerges anew each morning, which was a metaphor for the Sun in both Egyptian and Greek mythology. The two-fold symbolism of Sacred Geometry and Astrology seems to be the main reason why the Fish and the Rising Sun became the two most important cosmic signs of Jesus Christ».

² Cfr. T. Burckhard, *L'Alchimia, science at sagesse*, Paris 1967, p.60.

³ Cfr. A. Volguine, voce "Pesce", in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, vol. II, Milano 1986, p. 206.

l'esistenza purgatoriale rappresenta una difficile e dolorosa liberazione del Sé dai vincoli aberranti del materiale (il conflitto dei Pesci), liberazione che è puramente finalizzata a garantire il ritorno alla dea madre (Venere), con la promessa del recupero pieno delle gioie originarie.

L'identificazione di un *tèlos*/fine produce speranza nel cuore dei penitenti, smorzando l'acume del conflitto interiore. Venere, non a caso, con la sua presenza salvifica "vela" i Pesci che, nel corso del movimento celeste, costituiscono la sua scorta (il contrasto interiore, infatti, è importante per garantire un processo, un moto verticale). I Pesci si associano in questo caso al mondo celeste e non a quello terrestre, indicando bene di volere alludere ad un tipo di "venerea fertilità" di stampo uranico, vale a dire spirituale, propria del simbolo dell' "Afrodite superna" dei classici⁴.

(20-21) Queste acque che "ridono", in cui si manifesta la bellezza della dea, saranno quindi da avvicinarsi al simbolismo cristologico del "pesce", con tutto il suo valore ideogrammatico (si ricordi il senso dell'acrostico *Ichthys*/ "pesce", in greco antico > *Iésus Chrístos Theú Hyiós Sôtér*)⁵ e quindi al rito del battesimo che sancisce, proprio attraverso l'immersione nell'acqua, il determinarsi di una nuova nascita della coscienza, capace di recuperare la felicità perduta⁶: il sorriso appunto, nato dalla consapevolezza della sconfitta ideale della morte e del dolore⁷.

La critica dantesca ha notato che nel preludio purgatoriale la stella di Venere appare come stella del mattino — o *Lucifer*, l'astro che viene invocato nella liturgia cristiana—

⁴ Cfr. Platone, *Simposio*, VIII – XI, 180c – 185c.

⁵ Cfr. G. Ferguson, *Sign & Symbols in Christian Art*, Oxford 1961, p. 18..

⁶ Cfr. Th. Maertens, *Histoire et pastorale du rituel du catéchuménat et du baptême*, Bruges 1962 ; A. C. Whitaker, *Documents of the Baptismal Liturgy*, London 1960.

⁷ L'associazione dei battezzandi ai piccoli pesci che guizzano nelle acque della vera vita è indicata da Tertulliano (*De baptismo*, I).

ed è un simbolo della resurrezione di Cristo⁸. A nostro avviso, sembra importantissimo valutare tutto il peso di questa situazione astrologica rappresentata dal poeta idealmente, al di là della posizione reale di Venere durante la primavera del 1300⁹. Ricordiamo come il pellegrino che assiste alla meravigliosa apparizione della luce siderale nel cielo notturno abbia appena abbandonato l'inferno; egli, assieme a Virgilio, ha abbracciato Lucifero «imperator del doloroso regno»¹⁰, e proprio sul corpo di questo (in corrispondenza dei genitali simbolici) ha praticato il cruciale “rito del ribaltamento”¹¹. Dante ha superato Lucifero o, per meglio dire, ne ha “smascherato” la maligna vacuità. Dante ha scoperto l’ “insostanzialità del male”, di quel “male” che

⁸ Cfr. E. Raimondi, *Rito e Storia nel canto I del Purgatorio*, «Lettere Italiane», XIV, 2, 1962, pp. 143-144; Di Salvo, pp. 460-461: «In altre parole, sin dal principio il mondo del *Purgatorio* assume i caratteri di una situazione liturgica, e l'avventura del pellegrino si colloca in una prospettiva di misteriose corrispondenze, le quali, appunto come succede nella liturgia, interpretano la storia di tutti gli uomini alla luce di quella esemplare di Cristo e la ordinano, lungo le ore di un giorno che raffigura l'insieme della vita, in un sistema armonioso di gesti, di ricordi, di riti. La stessa apparizione di Venere è legata a un paesaggio liturgico, in quanto si tratta di quella stella Lucifero, che si ritrova in tanti inni cristiani intorno all'alba vittoriosa della notte, come “Hoc excitatus Lucifer/ solvit polum caligine” o “Ortus refulget Lucifer/ praeitque solem nuntius, / cadunt tenebrae noctium; / lux sancta nos illuminet”. Ma l'interpretazione dantesca non rinuncia affatto al valore emotivo del Lucifero liturgico, che è quello di un'attesa nella grazia, di una fiducia trepidante nel sole della salvezza, e anzi in un certo senso lo potenzia, lo arricchisce di intimità con una trama sapiente di parole tematiche, da quell' “amare” che suscita subito un'idea lontana di Dio e dispone alla speranza, all' “oriente”, che è il luogo sacro di ogni rito, e che ride “tutto”, accompagnato tuttavia da quel “velarsi” dei Pesci, cui poi bisognerà anche riconoscere la funzione di chiudere il quadro, riconducendosi al colore di un cielo ancora notturno come in un sonno d'infanzia (“per matutinum commemoramus infantiam”...) che si ridesti lenta alla purezza dell'azzurro».

⁹ Cfr. G. Buti – R. Bertagni, *Commento astronomico alla «Divina Commedia»*, Firenze 1965, pp. 213-222.

¹⁰ *Inf.*, XXXIV, 28.

¹¹ In questo senso è importante confrontare alcuni nostri risultati critici precedenti: *Classicismo dantesco*, cit. pp. 257-267.

non può mai essere considerato come “principio”, come “fondamento” ed “essenza”, e quindi come “padre”.

L’essenza è amore. Oltre il buio della notte, oltre la grotta, Lucifero si è rivelato nella sua verità essenziale.

Scompare la maschera orribile del pauroso *rex inferni*¹² e si mostra la luce: è il pianeta Venere, stella del mattino, ispirazione d’amore. Questa è la sola verità — oltre il mondo delle ombre, delle parvenze vane. Il male “non-è”, di per sé.

Il male è ombra perversa dell’unica sostanza; ed “è”, dunque, solo come *instrumentum boni* e parte funzionale dell’unico Bene. Solo in questa sua misteriosa essenza, in questa contraddizione sussiste — “mascheramento” dell’unica Essenza. Rappresenta quasi uno “scherzo”, senza dubbio uno scherzo pauroso che spinge l’anima in “basso” e, quindi (cristianamente), in... “alto”.

¹² Cfr. *Inf.*, XXXIV, 1.

VI
LE QUATTRO STELLE, CATONE
E L'ORIGINARIO "ABBANDONAR-SI"

I' mi volsi a man destra, e puosi mente
all'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'alla prima gente.
Goder pareva il ciel di lor fiammelle:
oh settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle!

22-27

(22-23) Nel preludio purgatoriale, l'apparizione delle quattro stelle della perfetta eticità si associa molto opportunamente al polo antartico, verso il quale Dante si volta prendendo la direzione della sua mano destra (23), simbolo esplicito dell'equanimità spontanea, abbandonata naturalmente alla volontà superiore che genera la giustizia e il diritto¹.

(24-25) La visione delle «fiammelle» di cui il cielo gode a pieno fu riservata solo alla prima gente», vale a dire alla generazione di Adamo, prima di quella caduta nell'orgoglio cieco che determinò il sorgere dell'ingiustizia. Se comunque questi astri appaiono in relazione con il polo del "diritto" (l'antartico a "destra", che si oppone all'emisfero boreale, penetrato dalla perversità della mente di Lucifero, cioè dal suo triplice capo che fuoriesce dal gelido Cocito), Catone l'Uticense, altro elemento fondamentale di questa figurazione, si associa invece alla "sinistra" del polo

¹ Su questa situazione siderale, si possono vedere anche: F. Brambilla Ageno, *Quattro stelle non viste mai fuor ch'a la prima gente (Purg., I, 23-24)*, «Studi Danteschi», XLIV (1967), pp. 209-210; F. Vivaldi, *Le sette stelle del Purgatorio*, in *Qualche segreto della Divina Commedia*, Firenze 1968, pp. 73-89.

malvagio² (28-31). Analogamente allo «zaffiro» opaco e luminoso al contempo (13), anche in questo caso si mostra un'altra occorrenza del *tòpos* della “contraddizione” che rafforza l'idea dell'alterità dell'isola santa rispetto agli schematismi del nostro mondo. Qui gli opposti si mostrano, ma il loro valore intimo è funzionale per produrre una perfetta concordia senza che alcuna forma di pervertimento o morte possa mai generarsi.

Com'io dal loro sguardo fui partito,
 un poco me volgendo all'altro polo,
 là onde il Carro già era sparito,
 vidi presso di me un veglio solo,
 degno di tanta reverenza in vista,
 che più non dee a padre alcun figliuolo.
 Lunga la barba e di pel bianco mista
 portava, a' suoi capelli simigliante,
 de' quai cadeva al petto doppia lista.
 Li raggi delle quattro luci sante
 fregiavan sì la sua faccia di lume,
 ch'ì 'l vedea come 'l sol fosse davante.

28-39

(34-36) Il *tòpos* della “contraddizione” si può ulteriormente specificare in Catone anche esaminando come questa figura di guardiano si trovi apparentemente ad essere unita al mondo fisico, con tutti i suoi contrasti, anche dalla descrizione bicromatica della sua chioma e della sua barba³

² Sull'argomento astrologico purgatoriale in genere, si può vedere anche: Ch. S. Singleton, *Stars over Eden*, «Annual Report of the Dante Society», LXXXV (1957), pp. 1-18.

³ Da un punto di vista simbolico, la “barba” riporta ai concetti di “virilità”, “coraggio”, “saggezza”. Cfr. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, pp. 133 – 134. In ambito veterotestamentario, la “barba trascurata e incolta” indica spesso la follia della mente. (cfr. I *Reg.*, XXI, 13 -14: «Et inmutavit os suum coram eis · et conlabebatur inter manus eorum · et inpingebat in ostia portae · defluebantque salivae eius in barbam · et ait Achis ad servos suos · vidistis hominem insanum ·

(cfr. 34-35) che fra l'altro ricade proprio in «doppia lista» (36) sul petto⁴. In un simile ritratto, il numero “due” ci parla delle opposizioni fenomeniche, così come il numero “quattro” delle stelle ci riporta alle virtù della vita attiva⁵. La *reductio ad unum* rappresentata dallo “specchio”⁶ caritatevole del volto di Catone (che accoglie le quattro luci stellari in una

quare adduxistis eum ad me»). La barba di Catone, precisamente spartita, rappresenta proprio il contrario — prudenza e saggezza, capacità di distinguere e dividere correttamente, nel rispetto delle leggi dell'equilibrio. La tradizione cabalistica ci presenta un personaggio dalla simile fisionomia barbuto nel testo del *Sefer ha-zohar (Libro dello splendore)*, composto probabilmente in Spagna alla fine del XIII secolo: «Guai a chi tenderà la mano verso la barba pregiata e sublime del sacro Vecchio, misterioso e nascosto da tutto: barba venerabile, barba che è il più prezioso e nascosto di tutti i suoi ornamenti, barba che non è conosciuta né dagli esseri che stanno in alto né da quelli che stanno in basso, barba che costituisce l'elogio degli elogi, barba che nessun uomo, profeta o santo contemplerà da vicino, barba i cui peli scendono fino all'ombelico, barba bianca come la neve, che rappresenta il pregio più raro, il Mistero dei misteri, la Fede delle fedi. [...] Dall'estremità inferiore delle due narici si diparte una via: essa separa i peli, e questi ne riempiono i due lati, da una parte e dall'altra, in ordine perfetto. Il quarto ornamento è formato dai peli posti al di sotto della bocca, da un'estremità all'altra, in perfetto ordine» (AA. VV., *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, a c. di C. Busi ed E. Loewenthal, Torino 1995, p. 461).

⁴ Si ricordi anche come un'importante tradizione critica abbia avvicinato la figura del Catone barbuto al personaggio di Mosé, mostrando così l'implicito legame fra il purgatorio (luogo di passaggio e di viaggio verso la “terra promessa”) e la situazione dell'*Esodo* biblico: cfr. R. Hollander, *Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton-NJ 1969, pp. 124-126; C. V. Kaske, *Mount Sinai and Dante's Mount Purgatory*, «Dante Studies», 89, 1971, pp. 2-3, 12-15.

⁵ Cfr. G. de Champeaux – S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Paris 1966, p. 429.

⁶ Cfr. M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano 2002, p. 138: «Lo specchio riveste un doppio significato, sia dal punto di vista morale sia sotto il profilo conoscitivo. Il primo, di natura generalmente negativa, è presentato attraverso il mito di Narciso o nelle allegorie dei peccati di lussuria, vanità e superbia. Riveste invece un'accezione positiva come simbolo della conoscenza interiore (Maddalena penitente) o iniziatica (specchio magico) e della virtù della prudenza. La sua etimologia riflette questa duplice esegesi: lo *speculum* latino mette in evidenza il significato del conoscere, “speculando” sull'immagine della realtà; il termine francese *miroir* si sofferma sulla funzione contemplativa del “rimirare”, che sottintende un'osservazione compiaciuta di se stessi».

perfetta brillantezza) definisce quindi ancora meglio l'idea di "auto-superamento" per quanto riguarda questo personaggio che mostra dall'esterno i tratti del Catone storico, ma che è in realtà del tutto "ri-costituito" dal punto di vista spirituale.

Quella forma terrestre che, a prima vista, il custode rivela non è infatti altro che una "maschera" (un "velo", appunto, come quello dei Pesci di Venere (21), utile per nascondere, nel senso di "proteggere", ma anche di conferire importanza), un mistero interno che il neofita ha il compito di svelare: sia esso Dante o magari il lettore dell'opera. Catone, quindi, come il Socrate-Sileno descritto da Alcibiade nel *Simposio* platonico⁷, è una figura camuffata, una figura che, suggerendo la verità in maniera indiretta (il giuoco delle contraddizioni), introduce l'adepto al "rituale di svelamento".

Visti i risultati di questi rilievi, non appare allora più come meramente decorativa la metafora oraziana delle "chiome-piume" del verso 42, significando perfettamente, ancora una volta, il rapporto tra mondo fisico e mondo metafisico — un rapporto che appare sempre così forte e determinante proprio nella seconda cantica⁸.

(35-36, 42) I capelli di Catone sono infatti delle ciocche ricadenti da un lato (caduta nel terrestre dell'energia eternale-*exitus*), ma anche piume aeree, capaci di indicare molto bene

⁷ Cfr. XXXII, 215 b. Su questa specifica simbologia, cfr. P. Prigent, voce "Velo", in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 536: «Un velo separava, nel Tempio di Gerusalemme, il Sacratio dal *Sancta Sanctorum*, un altro Vestibolo del Santo. Successe (*Matteo*, 27, 51) che, all'istante della morte del Cristo, il velo si lacerasse da un capo all'altro. Si tratta chiaramente di una manifestazione di cose occulte, la cui interpretazione dà luogo a controversie. Comunque sia, la Rivelazione cristiana è uno svelamento rispetto all'antica Legge: «Non c'è niente di nascosto che non sia rivelato» (*Matteo*, 10, 26). Ma il velo è soprattutto, secondo san Paolo, quello dell'ignoranza, del formalismo, della durezza del cuore. Essendo la rivelazione quella della *propria natura*, i veli sono dentro di noi, come afferma Elia l'Ecdicos, e lo squarciarli è un problema di realizzazione spirituale».

⁸ Cfr. *Odi*, IV, 10, 2: «Insperata tuae cum veniet pluma superbiae, / Et, quae nunc humeris involitant, deciderint comae».

la purissima spiritualità del guardiano (anelito ascensionale dell'anima/*reditus*).

(28-33) Catone, in quanto pagano, non rappresenta un simbolo negativo nel suo farsi custode del tempio dei penitenti; egli è infatti proposto da Dante come un segno di dirittura morale, ma anche come colui che ha rifiutato la vita, alla ricerca della libertà⁹ (71-72). Il non volersi abbandonare a Cesare (falso padre, monarca della *civitas diaboli*) e il rifiutare la vita materiale diventa infatti per il Catone dantesco un gesto che non ha nulla del sacrilegio del suicidio comune, ma è piuttosto una chiara indicazione che la coscienza umana può ribellarsi alla schiavitù del mondo delle ombre (la falsa vita) per raggiungere confidente la luce, morendo a se stessa e “ri-creandosi” ulteriormente o meglio “lasciando-si ri-creare” *sub specie aeternitatis*¹⁰.

Anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad un esempio di rigenerazione che fa del figlio colpevole (l'uomo nella condizione di peccato, membro della città diabolica) un perfetto alleato del Padre (riconciliazione dell'uomo con Dio).

(31-33) L'associazione “padre/figlio” si presenta immediatamente nel testo tramite la descrizione di quella reverenza che il custode ispira nel pellegrino. Catone infatti, nel suo abbandono del primo padre (Cesare, *pater patriae*), si è fatto padre egli stesso; la sua anima ha acquisito indipendenza e libertà, anche se non attraverso l'empito ribellistico dell'egoismo assoluto, ma accettando piuttosto la condizione di servo-guardiano della montagna sacra.

(30-31) L'eticità di Catone non è più soltanto quella del giusto eroe della repubblica romana, il suo equilibrio è ora superiore alla semplice intuizione di una differenza tra il bene e il male, tra il passionato e il razionale. Metaforicamente, possiamo

⁹ «libertà va cercando, che è si cara, / come sa chi per lei vita rifiuta».

¹⁰ Cfr. n. 19 di questo stesso capitolo.

dire che l'Uticense è diventato qualcos'altro, rispetto al conduttore ideale di quel carro celeste che subito si dilegua al suo apparire. L'immagine del "carro" o "cocchio regale", simbolo del fragile equilibrio dell'anima, di platonica memoria¹¹, si diffonde fra l'altro, in ambito medievale, attraverso il simbolismo ermetico dei tarocchi. Come settima figura degli arcani maggiori, mostra un "amante" (sesto arcano) invecchiato e coronato d'oro: segno che bene può indicare l'individuo in grado di dominare le proprie ambivalenze, un individuo che ha conquistato l'unità propizia, ed è quindi capace di sciogliere i propri conflitti interni. Sulle spalle, i due profili del viso (proiezione raddoppiata) testimoniano il superamento delle opposizioni che consentono all'uomo e al "carro" di procedere avanti¹².

(37-39) Catone ha il "carro" alle spalle, cioè il senso della giustizia storicamente inteso, proprio perché egli, come guardiano, è illuminato perfettamente dalle quattro stelle delle virtù cardinali. Il personaggio del custode non è qui proposto come un virtuoso, quale un moralista stoico può essere nell'ambito storico-fenomenico, ma piuttosto come un uomo che nella quadruplicità dei sentieri etici (le quattro virtù cardinali) individua il centro perfetto rappresentato dal fuoco dell'unità divina. Questo riconoscimento avviene attraverso l'abolizione dell'orgoglio (il ministro diventa servo-custode) e secondo quella disposizione caritatevole che determina la metamorfosi del numero quattro nell'unità suprema (la luce distinta delle quattro stelle paragonate all'unico raggio solare [39-40]). La generosità dell'animo santo fa infatti sì che la fronte di Catone diventi superficie

¹¹ Cfr. *Fedro*, XXV – XXVIII, 446a - 448e.

¹² Cfr. M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes des fées*, Paris 1949, pp. 27-28, 60; A. Virel, *Histoire de notre image*, Geneve 1965, p. 77. Ricordiamo anche come, nel pensiero dello Pseudo-Dionigi i "carri" raffigurino l'uguaglianza armonica che unisce gli spiriti di uno stesso ordine (cfr. *Oeuveres completes*, Paris 1946, p. 68).

traslucida la quale riverbera, fondendoli, gli splendori delle stelle negli occhi e nella mente di Dante, suggerendo così la necessaria ammirazione del figlio davanti a un personaggio che appieno si costituisce come *imago Dei* e che provoca quindi una sacra, profonda “reverenza” (32).

Siamo di fronte a un ritorno sinfonico del motivo dello “specchio”, introdotto in apertura dall’ampia figurazione dell’ «oriental zaffiro» (13) che riverbera la luce delle stelle, il quale giungerà a conclusione, secondo uno sviluppo ternario, nell’ultimo episodio del canto, con la vittoria dell’alba sulla notte, la fuga del buio, e l’improvviso rispecchiamento della luce sulle acque — «il tremolar de la marina» (116).

In Catone è possibile identificare anche un ciclico ritorno del *tòpos* della “ribellione al potere supremo” che abbiamo isolato nella zona liminare del canto, a proposito delle Pieridi e della loro tracotanza (11-13). In questo caso, comunque, il sinfonismo dantesco¹³ individua un episodio in cui la ribellione acquisisce un valore positivo, non essendo dettata dalla cecità dell’orgoglio, ma da un sincero desiderio di libertà nei confronti di un capo supremo che, in questo contesto (considerando gli ideali politici catoniani), appare ingiusto e nefando.

Nonostante la perfetta eticità di Catone, non si può evitare comunque di considerare quanto la salvezza del personaggio sia piuttosto anomala dal punto di vita rigorosamente spirituale, trattandosi infatti di un pagano non convertito, vissuto prima dell’avvento di Cristo. Per rappresentare la necessità di un sacrificio, attraverso il quale si può preservare la purezza dell’animo, sarebbero stati in effetti più direttamente efficaci delle figure di *màrtiri* cristiani o di santi. Attraverso Catone, comunque Dante non vuole soltanto

¹³ Cfr. pp. 102-113 di questo stesso capitolo.

nobilitare la sua materia con un richiamo classico¹⁴, ma dimostrare piuttosto, come nel caso di Rifeo¹⁵, che gli effetti eterni del sacrificio di Cristo possono dare frutti di conversioni autentiche non solo dopo il momento storico dell'incarnazione, ma anche prima di quest'ultima. È la «fides implicita» infatti, come la definirebbe san Tommaso, che, può produrre illuminazioni ed effetti catartici, fenomenizzandosi all'improvviso nel cuore in uno slancio meta-razionale¹⁶.

Si può comprendere bene quindi come anche la mancata salvezza di molti spiriti magni dell'antichità presentati nell'inferno non dipenda da motivi storici, ma sia in realtà connessa a ragioni spirituali. Da un punto di vista dottrinario, è necessario riconoscere come la sostanza del mistero della Trinità sussista *in aeterno et ab aeterno*, e come quindi non si possa negare che il potere salvifico della mediazione del Cristo sia virtualmente attivo in qualsiasi fase della storia, purché la coscienza del singolo ne conceda sempre limpide manifestazioni interiori. La cecità di Virgilio, così come la trasparenza di Catone, nascono quindi da una vera e propria disposizione dell'animo, da una scelta del singolo che,

¹⁴ È questa, spesso, una tendenza tipica della cultura medievale. Cfr. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton-NJ-USA 1995, pp. 11-36: Sulla figura di Catone come riflesso della cultura classica di Dante, si può fare riferimento a: P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris 1934; J. Oeschger, *Antikes und Mittelalterliches bei Dante*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», LXIV (1944), pp. 39-48, 82-83; J. L. Pagano, *Catón de Utica en la «Divina Commedia»*, in *Evocaciones*, Buenos Aires 1964, pp. 113-141.

¹⁵ Cfr. *Par.*, XX, 67-126.

¹⁶ Cfr. san T. d'Aquino, *Summa Theologiae*, p. II 2æ, q. II, a. 7: «Multis gentilium facta fuit revelatio de Christo [...]. Si qui tamen salvati fuerunt quibus revelatio non fuit facta, non fuerunt salvati absque fide mediatoris; quia et si non habuerunt fidem explicitam, habuerunt tamen fidem implicitam in divina providentia, credentes Deum esse liberatorem hominum secundum quod aliquibus veritatem cognoscentibus Spiritus revelasset».

sentimentalmente, può abbracciare il mistero o, intellettualmente, può rifiutare di inoltrarsi al di là del buio¹⁷.

¹⁷ Sull'idea tomistica della «*fides implicita*» che può determinare la salvezza dei pagani, si veda la prima parte del nostro *Classicismo dantesco*, cit. pp. 23-31; 45-52.

VII
DANTE, VIRGILIO E IL VERIFICARSI DEL
“DOPPIO SCANDALO”

— Chi siete voi che contro al cieco fiume
fuggita avete la pregione eterna? —
diss'el, movendo quelle oneste piume.
— Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna,
uscendo fuor della profonda notte
che sempre nera fa la valle inferna?
Son le leggi d'abisso così rotte?
o è mutato in ciel novo consiglio,
che, dannati, venite alle mie grotte? —

40-48

(40) In questa sezione del primo canto purgatoriale, il «cieco fiume» non indica solo il fiumicello, risalendo il quale i due poeti si sono mossi, per giungere dal centro della terra alla spiaggia del purgatorio.

Sembra importante, infatti, identificare questo corso di acque come un moto irrazionale che si articola fra opposti antitetici: è un simbolo di una vita irragionevole, e quindi malvagia, una vita che nel suo perdere ogni fiducia in qualsiasi forma di finalismo consiste semplicemente di un abbandonarsi perpetuo ad indiscriminate correnti che spingono di continuo verso sponde opposte, inconciliabili¹.

Nel suo essere profondamente sinuoso (e quindi contraddittorio), così come nella sua natura serpentina, il fiume diventa «cieco»: in quanto impedisce al navigante o al naufrago, che da esso viene trasportato, di scorgere alcun obiettivo finale a cui tendere. Rappresentando le tenebre dell'ignoranza, l'angoscia della più cupa «disperazione per il

¹ Cfr. A. Patri, *Note sur la symbolique héraclitienne de l'eau et du feu*, «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 2-3, 1953, p. 131.

terrestre», per dirla con Kierkegaard², questo scorrere di acqua sembra corrispondere perfettamente alla «Fiumana ove 'l mar non ha vanto»³; non consente infatti in alcuno dei suoi punti di contemplare, lontana, la bellezza divina «al qual tutto si move / ciò ch'ella cria e che natura face»⁴.

Il simbolismo oppositivo del fiume deve essere considerato anche facendo riferimento alle diverse implicazioni che un suo particolare schema grafico presenta, sviluppandosi secondo quello specifico “moto a zig-zag” così ricorrente come schema simbolico nel figurativismo dell'età di mezzo (soprattutto in ambito scultoreo)⁵. Con il proprio

² Cfr. *La malattia mortale*, in *Opere*, a c. di C. Fabro, Firenze 1972, p. 657. Si ricordi inoltre che per il pensiero kierkegaardiano la disperazione è un concetto “dialettico”. Rappresenta una disgrazia, ma può anche impostare un processo di salvezza — l'unico possibile — che si fonda sulla fede: l' “affidarsi” dell'Io disperato che rinuncia a cercare nella sua coscienza tutte le risposte «Il giovane si dispera per il futuro come per un *praesens in futuro*; c'è qualcosa nel futuro ch'egli non vuole accettare, con cui non vuol essere se stesso. L'anziano si dispera per il passato come per un *praesens in praeterito*, che non vuole diventare sempre più passato; perché non è disperato al punto che gli riesca di dimenticarsene completamente. Questo passato è forse persino qualcosa a cui si vorrebbe attaccare il pentimento. Ma perché venga fuori il pentimento, l'uomo dovrebbe prima disperarsi radicalmente, definitivamente, la vita dello spirito dovrebbe scaturire dal fondo. Ma, disperato com'è, non osa lasciare che avvenga una tale decisione. Così rimane dov'è, il tempo passa: a meno che non riesca, ancora più disperato, a guarire il male con l'oblio, così che egli, invece di diventare un pentito, diventa il proprio aguzzino. Ma essenzialmente la disperazione di un tal giovane e di un tale anziano è la stessa; non si arriva a una metamorfosi nella quale scaturisce la coscienza dell'eterno, dell'io, perché possa incominciare la lotta la quale o eleva la disperazione a una forma ancor più acuta o porta alla fede» (*ivi*, pp. 651-652).

³ Cfr. *Inf.*, II, 108.

⁴ Cfr. *Par.*, III, 86-87.

⁵ Cfr. O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, trad. it. di E. Robberto, Milano 1979, p. 142: «Partendo da un senso primordiale presente dovunque, è possibile stabilire una serie di associazioni di significati fra loro vicini. Nel caso del fregio a zig-zag, ci troveremmo di fronte all'espressione del carattere relativo delle cose umane, con le alternanze benefiche e malefiche, un fatto di elementare esperienza, intuitivamente associato all'acqua, calma o terribile, delle inondazioni e delle tempeste oppure della pioggia benefica».

articolarsi bi-direzionale, un simile simbolo sinuoso appare in due versioni diverse: quella verticale e quella orizzontale, alludendo al movimento dell'essere e della vita, in senso fisico e metafisico. Il movimento orizzontale oppositivo, comunque, a differenza dell'altro, proprio nel suo scorrere attraverso le insidie della sostanza materiale (dramma della caduta/*exitus*) si complica di un valore etico ancipite, riportandoci alle prove della vita che impongono all'uomo la necessità di un continuo discernere fra il positivo e il negativo, la verità e la menzogna. Così come il «fiume» dantesco, il moto orizzontale ci parla quindi, del dramma umano che progressivamente si evolve, in un perpetuo oscillare storico tra la visione del significato eternale (l'aprirsi di squarci di luce nel momento della scelta direzionale positiva, rappresentata dalla “destra”) e il disperato accecamento della scelta maligna.

Verticalmente, il “segno a zig-zag” indica l'asse cosmico fra la terra e il cielo; nel suo moto dal basso verso l'alto, può quindi rappresentare bene tutta la tensione del *reditus* dello spirito verso l'origine assoluta (si ricordi infatti in questo senso come, nell'ambito del figuratismo medievale e anche rinascimentale, il movimento ascendente dei profeti e degli angeli segua spesso lo svolgersi di linee giustapposte)⁶.

Rapporti profondi, stando a quanto suggerisce Beigbeder, legano inoltre il simbolismo del “fregio” con quello della lettera “ip-silon”, la cui parte superiore corrisponde perfettamente ai triangoli consecutivi dello “zig-zag”⁷.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 142-149.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 144-145: «Il segno verticale mostrava al cristiano che, una volta superate, come quegli eroi, le prove della vita su questa terra, egli si sarebbe potuto dirigere sia verso destra, dal lato degli eletti, sia verso sinistra: il segno aveva finito col complicarsi in relazione con l'idea delle “direzioni” e in relazione con la Y. Ma non per questo era caduto in dimenticanza il simbolismo dell'acqua. Per esempio, un fregio a zig-zag orna l'acquasantiera di Saint-Paulien (Haute Loire), e un disegno ondulato a zig-zag su un capitello di Chanteuges fa da mare o da fiume alla barca di un vescovo: sta a significare il corso della vita».

Simile lettera mantiene in ambito cristiano un significato di fondo che già in precedenza, nel cerchio delle scuole misteriche del pitagorismo classico, si era espresso indicando la “doppia strada”, quella del piacere e del dovere, di fronte alla quale l’individuo si trova continuamente nel corso della sua esistenza. “Ipsilon”, quindi, come segno del dramma della scelta fra un percorso piacevole, facile, ma anche pericoloso (la *voluptas* appunto), che conduce allo smarrimento, e il rigorismo dell’adesione totale ai principi ferrei di una dottrina che promette liberazione dal carcere del desiderio.

In senso verticale, le opposizioni bi-direzionali della lettera e dello “zig-zag” si possono risolvere — come il simbolo della “crocifissione” bene suggerisce — attraverso quel termine medio (il volto di Cristo) che modifica proprio in senso trinitario le duplici caratteristiche della “ipsilon”⁸.

⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 36-37: «L’albero del destino, che contrappone il bene al male, si combinerà a sua volta nell’arte romanica con una concezione ellenica, quella dell’ipsilon pitagorica che esprime l’idea della *bivias*, del Bene del Male, con l’immagine di un albero a due rami che si aprono a Y. Secondo Luciano, il quale ci ha lasciato numerosi dettagli sui riti dei pitagorici, l’ipsilon si collega a una concezione che aveva presso di loro un valore notevole, in quanto iniziale del verbo *ugainein*, «star bene». Essi infatti consideravano la salute sotto il suo duplice aspetto, fisico e morale, come una emanazione del Bene Supremo. La salute, *ugieia*, era associata per alcuni di loro al triplo triangolo del pentacolo o al pentagramma; per altri invece, come Filolao, alla perfezione della tetratti, o numero quaternario. Come si può osservare, inoltre, le due aste della Y formano un triangolo rovesciato rispetto al comune triangolo che si presenta con la punta in alto. Al posto dell’abituale *khairé* («rallegriati»), il loro segno di riconoscimento quando s’incontravano era dato dal saluto *ugainé* («statti bene»). Al tempo stesso la Y, con i suoi due tratti obliqui che si allargavano da una parte e dall’altra in cima all’asta mediana, offriva ai Pitagorici la figurazione stessa della scelta nella quale essi coinvolgevano l’esistenza umana, il crocevia delle due strade che il loro insegnamento apriva dinanzi agli uomini: quella del piacere, ridente, facile, insidiosa, al termine della quale si era precipitati nei baratri della perdizione, e quella del dovere, dell’ascesi, ardua, disagiata, faticosa, alla sommità della quale si schiudeva il soggiorno dell’eterno riposo. La *Didachè*, l’*Epistola di Barnaba*, le opere di Lattanzio dimostrano che i cristiani hanno fatto propri questi testi. Gli epitaffi su cui compare la Y simbolica sono numerosi, ma come ha dimostrato J.

Sulla croce, infatti, il corpo del Salvatore con le gambe unite rappresenta il fusto della lettera esoterica: le braccia aperte indicano qui il triangolo rovesciato, mentre il volto taglia quest'ultimo in due identiche sezioni⁹. Nel movimento verticale, quello metastorico, la vita recupera dunque un perfetto punto di equilibrio e fusione fra gli opposti, attraverso la presenza sostanziale e diretta di un Assoluto unitario che in sé tutto riassorbe e riunifica. Il fiume così, nel suo consapevole tendere allo «gran mar dell'essere»¹⁰ divino, abbandona il buio di una perversa cecità, intuendo un significato profondo oltre il limite di ciò che sembra apparire come insanabile contraddizione.

(46-48) La presenza di Dante e Virgilio sulla spiaggia purgatoriale costituisce un paradosso per Catone, un paradosso comunque nel quale il repubblicano si riconosce, rappresentando egli stesso (e la sua salvezza soprattutto) uno scandalo, dal punto di vista del rigore teologico razionale.

Uno dei due personaggi è infatti un dannato (Virgilio) che, in base al mutamento del misterioso consiglio dell'Eterno, conduce il compagno vivo sull'isola santa, in una zona che, moralmente, non dovrebbe proprio competergli. L'altro è una creatura ancora vivente che proprio con il suo passaggio, concesso dal divino amore, ha rotto le leggi infernali che da sempre proclamano l'invalidabilità del carcere buio.

Il «novo consiglio» divino che penetra lo spirito cristiano rivela dunque, attraverso la vicenda dantesca, come un'anima smarrita, impaurita, disperata e, quindi, anche "dannata" —

Carcopino l'*ascia* ha rimpiazzato nella regione lionese la Y pitagorica, sulle tombe dei cristiani».

⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 38: «L'albero evoca con la sua morte temporanea l'idea del sacrificio. Esiste una logica intrinseca tra il fatto che l'albero sia la forma invertita dell'uomo, che il Cristo sia stato crocifisso ad un legno, e la forma in sé della Y, con le sue due asticelle, immagine del Giudizio e della duplice possibilità che regola il nostro destino dopo la morte».

¹⁰ *Par.*, I, 113.

secondo il punto di vista tradizionale vetero-testamentario — possa muoversi misteriosamente e contro «il cieco fiume», accettando per fede (cioè semplicemente “abbandonandosi”, rinunciando a pensare e, quindi, a giudicare/giudicarsi) di credere alla possibilità di un transito oltre il male, un transito che sveli allora tutta la menzogna del carcere, la sola supposta eternità delle sue pene e l’assoluta vacuità delle mostruose presenze.

VIII
TRASCENDIMENTO DEL CODICE
MOSAICO NELLA LEGGE D'AMORE

Lo duca mio allor mi diè di piglio,
e con parole e con mani e con cenni
reverenti mi fe' le gambe e 'l ciglio.
Poscia rispuosi lui: — Da me non venni:
donna scese dal ciel, per li cui prieghi
della mia compagnia costui sovvenni.
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 nieghi.
Questi non vide mai l'ultima sera;
ma per la sua follia le fu sì presso,
che molto poco tempo a volger era.
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 messo.
Mostrata ho lui tutta la gente ria;
e ora intendo mostrar quelli spirti
che purgan sé sotto la tua balìa.
Com'io l'ho tratto, sarìa lungo a dirti;
dell'alto scende virtù che m'aiuta
conducerlo a vederti e a udirti.

49-69

(52) Beatrice, la donna che scende dal cielo, nel primo canto del *Purgatorio* si fa esempio palese di una grazia misteriosa che all'improvviso, nonostante l'impotenza della pietrificata volontà di un soggetto perduto (Dante pellegrino: l'uomo che nei limiti dell'umano non riesce a salvare se stesso), si fenomenizza e riscalda il cuore. Come un emozionante senso di bellezza, improvviso ricordo di una dimensione gioiosa abbandonata da molto dal poeta smarrito, Beatrice introduce nuovamente nell'ambito di un *tòpos* che è fondamentale in questo contesto: quello della “frattura con il passato” e della

“ribellione al sovrano” (in questo caso, l’abbandono dello stesso Dio-Padre) che già nel mito delle Pieridi e nel sacrificio politico di Catone avevamo potuto scorgere.

Rispetto a quanto si è visto, comunque, a proposito del concetto classico di giustizia che ad una colpa di *hybris* fa subito seguire la metamorfosi punitiva, senza alcuna possibilità di appello, il sentimento cristiano è profondamente diverso, basandosi non più sull’idea del divino giudice *ex se*, ma su quella di un uomo-umanità che giudica se stesso, decidendo autonomamente se aprirsi allo splendore di una Grazia (sempre pronta a offrirsi) o piuttosto rifiutare la luce, chiudendo gli occhi scandalizzato dal peso dei propri peccati, e lasciandosi quindi avvolgere senza rimedio nella disperazione¹.

Il messaggio etico di Cristo trascende del tutto le categorizzazioni delle colpe proposte dal decalogo antico, nella voluta indeterminatezza di un’unica legge d’amore che è in fondo una “non-legge” (almeno sul piano del terrestre), nel suo non vedere nelle forme (e negli atti formali) dei segni patenti di giustizia o ingiustizia, ma nel mostrare piuttosto come tutto possa essere “bene”, qualora si trovi ad essere santificato dalla bontà dell’intenzione².

¹ Cfr. E. J. Yarnold, *op. cit.*, pp. 820-821: «Come una persona può amare Dio soltanto mediante la grazia, così una persona in questo stato di peccato è nell’incapacità di amare Dio. È in questo senso che lo stato di peccato è il dominio di un “cuore indurito”. Questo è lo stato che tradizionalmente viene chiamato lo stato di peccato *mortale*; mortale perché è estinta la vita della grazia. Non è tanto il ritiro della grazia da parte di Dio in *punizione* per il peccato; è piuttosto una chiusura autonoma alla grazia. Evidentemente in uno stato così disastroso non si incorre facilmente, poiché involve la totale alienazione della personalità da Dio».

² Cfr. *Rom.*, VII, 7-13 [Al di fuori della legge non esiste peccato. Il peccato approfitta del precetto legale per ridestarsi]: «quid ergo dicemus lex peccatum est absit · sed peccatum non cognovi nisi per legem · nam concupiscentiam nesciebam nisi lex diceret · non concupisces · occasione autem accepta peccatum per mandatum operatum est in me omnem concupiscentiam · sine lege anim peccatum mortuum erat · ego autem vivebam sine lege aliquando · sed cum venisset mandatum peccatum revixit · ego autem mortuus sum · et inventum est

(67-69) Per Virgilio sarebbe troppo «lungo» spiegare a Catone le modalità del suo condurre Dante per l'inferno, fino alla spiaggia purgatoriale. Ma il poeta latino non solo non

mihi mandatum quod erat ad vitam hoc esse ad mortem · nam peccatum occasione accepta per mandatum seduxit me et per illud occidit · itaque lex quidem sancta et mandatum sanctum et iustum et bonum · quod ergo bonum est mihi factum est mors absit · sed peccatum ut appareat peccatum per bonum mihi operatum est mortem · ut fiat supra modum peccans peccatum per mandatum». *Rom.*, III, 21-31 [La fede ("legge della fede") giustifica quanto la legge del mondo non può giustificare]: «nunc autem sine lege iustitia Dei manifestata est · testificata a lege et propheti · iustitia autem Dei per fidem Iesu Christi super omnes qui credunt · non enim est distinctio · omnes enim peccaverunt et egent gloriam Dei · iustificati gratis per gratiam ipsius per redemptionem quae est in Christo Iesu · quem proposuit Deus propitiationem per fidem in sanguine ipsius ad ostensionem iustitiae suae · propter remissionem praecedentium delictorum in sustentatione Dei · ad ostensionem iustitiae eius in hoc tempore · ut sit ipse iustus · et iustificans eum qui ex fide est Iesu · ubi est ergo gloriatio · exclusa est · per quam legem factorum non sed per legem fidei · arbitramur enim iustificari hominem per fidem sine operibus legis · an Iudaeorum Deus tantum · nonne et gentium · immo et gentium · quoniam quidem unus Deus qui iustificabit circumcisionem ex fide et praepitium per fidem · legem ergo destruimus per fidem absit · sed legem statuimus». *Rom.*, XIII, 8-10 [Amore è il compimento dei comandamenti]: «nemini quicquam debeatis · nisi ut invicem diligatis · qui enim diligit proximum legem implevit · nam non adulterabis · non occides · non furaberis · non concupisces · et si quod est aliud mandatum · in hoc verbo instauratur · diliges proximum tuum tamquam te ipsum · dilectio proximo malum non operatur · plenitudo ergo legis est dilectio». *Rom.*, XIV, 1-12 [Non si devono giudicare le opinioni e gli atteggiamenti, ma amare al di là di tutto una sostanza]: «infirmum autem in fide adsumite · non in disceptationibus cogitationum · alius enim credit manducare omnia · qui autem infirmus est holus manducat · is qui manducat non manducantem non spernat · et qui non manducat manducantem non iudicet · Deus enim illum adsumpsit · tu quis es qui iudices alienum servum · suo domino stat aut cadit · stabit autem · potens est enim Deus statuere illum · nam alius iudicat diem plus inter diem · alius iudicat omnem diem · unusquisque in suo sensu abundet · qui sapit diem Domino sapit · et qui manducat Domino manducat · gratias enim agit Deo · et qui non manducat Domino non manducat et gratias agit Deo · nemo enim nostrum sibi vivit · et nemo sibi moritur · sive enim vivimus Domino vivimus · sive morimur Domino morimur · sive ergo vivimus sive morimur Domini sumus · in hoc enim Christus et mortuus est et revixit · ut et mortuorum et vivorum dominetur · tu autem quid iudicas fratrem tuum · aut tu quare spernis fratrem tuum · omnes enim stabimus ante tribunal Dei · scriptum est enim · vivo ego dicit Dominus · quoniam mihi flectet omne genu · et omnis lingua confitebitur Deo · itaque unusquisque nostrum pro se rationem reddet Deo».

accenna al «come», al fine di evitare una digressione troppo lunga e in fondo inutile per tutti³: Virgilio infatti, in quanto profeta inconsapevole⁴, mantiene la propria sostanziale estraneità al senso profondo del suo compito anche durante le prime due fasi dell'itinerario salvifico di Dante. La guida classica, per usare la terminologia tomistica, conosce il *quia* del viaggio (sa infatti che il pellegrino deve essere salvato da morte certa e che l'andare voluto da Beatrice serve proprio a questo), ma è totalmente ignorante del *quid*⁵, non comprende cioè che cosa il viaggio rappresenti, essendo totalmente all'oscuro dalla vera sostanza metafisica di quest'ultimo. Autonomamente, Virgilio non può compiere nessun atto divino: la sua volontà e il suo intelletto sono infatti impotenti nell'avvertire il significato del mistero e nel procedere oltre le immagini formali. La mistica «virtù» (68) scende dall'alto e muove lo spirito del poeta latino che si adegua, anche nell'oltretomba, al ruolo di incosciente messaggero: lo stesso ruolo che il poeta aveva rivestito durante la sua esistenza storica.

³ Catone incluso, il quale, come sappiamo [cfr. vv. 89-90], non mostra interesse per il "non-essere" dell'inferno.

⁴ Virgilio è infatti, metaforicamente, l'uomo con la lanterna dietro le spalle descritto da Stazio [cfr. *Purg.*, XXII, 64-69: «Tu prima m'inviasti/ verso Parnaso a ber nelle sue grotte, / e prima, appresso Dio, m'illuminasti. // Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte»].

⁵ Cfr. *Purg.* III, 34-45: «Matto è chi spera che nostra ragione/ possa trascorrer la infinita via/ che tiene una sustanza in tre persone. // State contenti, umana gente, al *quia*; / che, se potuto aveste veder tutto, / mestier non era parturir Maria; // e disiar vedeste senza frutto/ tai che sarebbe lor disio quietato, / ch'eternalmente è dato lor per lutto: // io dico d'Aristotile e di Plato/ e di molt'altri; e qui chinò la fronte, / e più non disse, e rimase turbato». Intorno al problema teologico della "quidditas", si faccia riferimento al pensiero tomistico: *Summa contra Gentiles*, I, 3: «Sensibilia [...] ad hoc ducere intellectum nostrum non possunt, ut in eis divina substantia videatur *quid sit* [...] Ducitur tamen ex sensibilibus intellectus noster in divinam cognitionem, ut cognoscat de Deo *quia est*, et alia huiusmodi quae oportet attribui primo principio».

(68-69) Virgilio, dunque, pieno di quella virtù celeste di cui si fa temporaneo depositario, conduce Dante di fronte a Catone perché l'incontro con il fiero repubblicano deve permettere al suo protetto di cogliere una verità sostanziale che, nella seconda fase dell'itinerario, viene adombrata, nascondendosi come si è detto sotto il velo della contraddizione.

Catone deve essere "visto" e "udito" da Dante: la sua sembianza esterna (che formalmente sembra riportarci all'immagine del Catone storico) necessita di un'analisi profonda, deve essere svelata considerando il senso più intimo delle parole del personaggio.

IX
IL CONCETTO DI “LIBERTÀ” E
L’URGENZA DEL SUICIDIO-SACRIFICIO

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch’è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.
Tu ’l sai, che non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch’al gran dì sarà sì chiara.

70-75

(72) In questo momento del preludio purgatoriale, il poeta latino sta presentando Catone come un uomo per il quale la morte ha costituito la scelta di una libertà che non è tanto (o soltanto) affermazione etico-politica, ma è piuttosto segno di un esplicito muoversi verso una verità di ordine superiore¹, una verità che viene abbracciata per istinto, come nel caso di Rifeo², prima che si fenomenizzi nella prassi la possibilità di una *fides explicita* (dopo l’avvento del Cristo storico)³.

¹ Cfr. M. Sansone, *Il canto I del Purgatorio*, «Nuova Lectura Dantis», Roma 1955, pp. 7-8: «Il suicidio di Catone non appare, dunque, a Dante come un’ingiusta violenza contro se stesso, ma un sublime sacrificio. Dante si pone nel cuore stesso del suo eroe e dal suo stesso punto di vista filosofico: per Catone stoico la vita è virtù, e la virtù si può conseguire solo con la libertà e nella libertà: venendo meno questa, la morte diventa una necessità filosofica e un dovere morale. Ha detto giustamente il Vinay che “tutta la Scolastica è percorsa da un profondo anelito alla libertà, sentita, più che come esigenza morale, come supremo attributo della razionalità”, razionalità, del resto, che fa tutt’uno con la moralità, la quale è sempre intesa, nella sua perfezione, come piena illuminazione intellettuale».

² Cfr. *Par.*, XX, vv. 67-69: «Chi crederebbe giù nel mondo errante, / che Rifeo Troiano in questo tondo / fosse la quinta delle luci sante?».

³ Intorno ai concetti di “*fides implicita/fides explicita*”, cfr. san Tommaso, *Summa Theologiae*, p. II 2ae, q. II, a. 7, cit. (cap. VII, n. 14). Il pensiero tomistico riflette variamente su questo punto, sostenendo che anche per l’uomo il quale per avventura fosse nutrito nelle selve tra le bestie, senza poter conoscere in alcun modo, tramite la dottrina, il senso della fede: «ductum naturalis sequeretur in

Da quanto Virgilio dirà fra poco su Marzia, si vede comunque che, anche in questo caso, di fronte al mistero catoniano il poeta latino non comprende fino in fondo il valore di quel “darsi la morte/vita” da parte del repubblicano: atto finale e risolutivo che, pur invalidando l’equilibrio fisico di un corpo, ne garantisce arcanamente la futura resurrezione *sub specie aeternitatis* (76). Opponendosi alle leggi di Cesare⁴, Catone infatti abbraccia con il suicidio tutte le possibilità “ri-creanti” che il fuoco della sua *fides implicita* determina⁵,

appetitu boni et fuga mali, certissime est tenendum quod ei Deus vel per internatam inspirationem revelaret ea quae servit ad credendum necessaria». Per quanto riguarda invece i sapienti dell’antichità pre-cristiana, «sufficiebat eis habere fidem de Redemptore implicite, vel in fide prophetarum vel in ipsa divina providentia [...] probabile [...] multis gentibus mysterium Redemptionis nostrae ante Christi adventum fuisse revelatum, sicut patet ex sybillinis vaticiniis» (*Questiones disputatae de veritate*), q. 14, a. 11.

⁴ La presenza santificata di Catone in *Purgatorio* ci confonde, soprattutto considerando che il personaggio storico (in quanto nemico di Cesare) si presenta come il corifeo di un ideale politico opposto rispetto alla concezione dell’ “impero” così tanto glorificata da Dante nelle sue opere. Ma Catone, come del resto lo stesso concetto di “purgatorio” (l’idea di un possibile attraversamento funzionale dell’inferno del peccato, dopo la morte), rappresenta lo “scandalo”, e proprio per questo il poeta accentua in tutti i modi il valore paradossale e contraddittorio del personaggio. Su questo tema, può essere utile un raffronto con altre prospettive critiche come in particolare quella di: S. Pasquali, *Catone*, «Cultura e scuola», 13-14, 1965, pp. 529-533.

⁵ Cfr. M. Sansone, *op. cit.*, pp. 8-9: «Dante, per far salvo Catone, dovette fondarsi sul pensiero teologico che ammetteva la possibilità di salvezza per mezzo della *fides implicita* che la Divina Provvidenza concede nei modi più svariati all’uomo perfettamente retto tutto volto a cercare il bene e a fuggire il male, cioè a desiderare Dio. Catone si trovava appunto nelle condizioni necessarie per riceverla. E forse Dante poté trovare un suggerimento all’idea di una quasi prerivelazione in Catone nel passo di Lucano (*Farsalia*, IX, 564-586 nel quale Catone si rifiuta di entrare nel tempio di Giove Ammone per chiedervi i presagi, affermando, tra l’altro, che la volontà del bene è la sola cosa importante e che Dio è ovunque. Questa *fede implicita* basta a spiegare come il teologo Dante — a parte le suggestioni della tradizione, di cui si è parlato — possa aver ritenuto come giustificato Catone, secondo un processo analogo a quello della salvezza di Rifeo. Occorre, a questo proposito, non perder di vista che, prima dell’età della Riforma, lo spirito religioso, fuori dell’ambito delle dottrine cattoliche fonda-

superando — sempre per usare le parole di san Paolo — la lettera di una legge ormai sorpassata che viene costituita dai signori della carne per gli uomini di carne:

nunc autem soluti sumus a lege
 morientes in quo detinebamur
 ita ut serviamus in novitate spiritus
 et non in vetustate litterae⁶

Il suicidio quindi che, dal punto di vista dell'etica terrena (non stoica, ma cristiana), dovrebbe essere giudicato come un vero e proprio peccato mortale, se osservato dal di dentro (come qualsiasi altro tipo di colpa formale) potrebbe anche svelare dei risvolti inaspettati capaci di mostrarne tutta l'intima nobiltà e il profondo rapporto con il mistero di un'improvvisa ispirazione divina. È questo, del resto, il punto di vista che la teologia cristiana esprima proprio a partire da sant'Agostino⁷.

Sarà opportuno a questo punto riflettere, proprio sulla linea dell'*Epistola ai Romani*⁸ già citata, intorno al binomio ossimorico “suicidio / salvezza”, dal quale la seconda cantica viene introdotta, un binomio emblematico che si presta bene a farci meditare sul superamento del codice rigoroso

mentali accettate e osservate, in quello ch'era materia opinabile si moveva con libertà assai maggiore di quanto non sia accaduto dopo la Controriforma».

⁶ *Rom.*, VII, 6.

⁷ Cfr. *De Civitate Dei*, I, 26: «Qui ergo audit non licere se occidere, faciat, si iussit cuius non licet iussa tenere; tantummodo videat utrum divina iussio nullo nutet incerto. Nos per aures conscientiam convenimus, occultorum nobis iudicium non usurpamus. Nemo scit quid agatur in homine nisi spiritus hominis, qui in ipso est. Hoc dicimus, hoc adserimus, hoc modis omnibus approbamus, neminem spontaneam mortem sibi inferre debere velut fuggendo molestias temporales, ne incidat in perpetuas; neminem propter aliena peccata, ne hoc ipso incipiat habere gravissimum proprium, quem non polluebat alienum; neminem propter sua peccata praeterita, propter quae magis hac vita opus est, ut possint paenitendo sanari; neminem velut desiderio vitae melioris, quae post mortem speratur, quia reos suae mortis melior post mortem vita non suscipit».

⁸ *Rom.*, XIV, 1-12 (cfr. cap. IX, n. 2).

dell'etica classica (mostrato nelle rigide ripartizioni della geografia fisica e morale dell'inferno), secondo una prospettiva "contraddittoria" che la figura del nobile repubblicano lascia trasparire, affermando un concetto nuovo di giustizia al di là dei limiti esterni del precetto e del giudizio terreni. Si ricordi, a questo proposito, come tutti i penitenti abbiano commesso oggettivamente delle colpe gravi, del tutto simili, da un punto di vista formale, a quelle di molte anime dannate. Ciò che li rende liberi (o meglio "cercatori di libertà") è proprio quell'impercettibile aprirsi delle loro coscienze alla speranza, a una luce di cui molte volte i loro biografi — attenti alla concretezza del dato oggettivo esterno — non fanno menzione. In questo senso, il fatto storico del suicidio catoniano viene riletto e trasfigurato dalla poesia dantesca, diventando emblema di un momento critico in cui nell'animo ha luogo un vero transito qualitativo verso un "oltre" di natura metafisica, un "oltre" che proprio nella morte viene abbracciato⁹: attraverso un estinguersi che si fa

⁹ Il suicidio di Catone non ha nulla di "narcisistico"; non può essere perciò paragonato a quello di Pier delle Vigne che si toglie la vita per affermare appunto "narcisisticamente" se stesso e la sua importanza di uomo nel mondo della vita pratica. Cfr. G. Mazzotta, *Dante Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton-NJ 1979, p. 60: «Suicide is condemned because it is an act by which man denies both divine ownership of his life and membership in the social body. For Dante it is a sin of false transcendence, the narcissistic reification of the self to himself. Pier delle Vigne expresses this self-doubling and estrangement in the general iterations which punctuate his language, or, more precisely, in the climactic line of his speech: "ingiusto fece me contra me giusto" (*Inferno* XIII, l. 72). By the contrast he establishes, Dante asks us to view Cato's suicide as the enactment of a veritable voluntary death of the self by which he is reborn as a new man». Il riferimento a Catone, descrivendo nel canto XIV dell'*Inferno* il grande deserto che separa dalla colpa del suicidio e fa da sfondo a quella della bestemmia, permette a Dante di impostare un discorso fondamentale che troverà "sinfonicamente" la sua massima espressione proprio nel canto I del *Purgatorio*, tramite la figura misteriosa dell'Uticense. Giuseppe Mazzotta ha infatti mostrato opportunamente come il problema del "suicidio" sia esaminato nelle prime due cantiche da punti di vista diversi, e come Catone sia indicato da Dante in qualità di assoluta l'antitesi di Pier delle Vigne (cfr. *ivi*, pp. 62-65).

comunque affermazione chiara dell'eterno movimento della vita, al di là della sua fase materiale (l'esistenza incarnata dell'anima che è di per sé imperitura).

In hiis vero que *De officiis*, de Catone dicebat: «Non enim alia in causa Marcus Cato fuit, alia ceteri qui se in Africa Cesari tradiderunt. Atque ceteris forsitan 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 aspiciendus fuit»¹⁰.

Come viene specificato nella *Monarchia* (riportando un passo dal *De officiis*), il togliersi la vita può essere dovuto ad un impeto irrazionale della passione e quindi, per questo, può essere negativo, colorandosi di un carattere egoista o, per meglio dire “narcisista”, come è in inferno il caso di Pier delle Vigne¹¹, ma pure quello di Dante stesso a cui — forse — si allude a questo stesso canto¹². Esiste comunque anche un suicidio di tipo diverso, il suicidio lucido del saggio che decide di predisporre la propria morte per rimanere fedele ad un ideale alto di libertà¹³. È questo il caso di Catone. E non è

¹⁰ *De Monarchia*, II, 5, 17.

¹¹ Cfr. XIII, 58-60. «Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e diserrando, sì soavi».

¹² Cfr. L. Pietrobuono, «Dante presso all' "ultima sera"», «Giornale Dantesco», XXXVIII (1937), pp. 135-148.

¹³ Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. it. di D. Della Terza, Milano 1963, p. 220: «La persona di Catone, quale uomo severo, giusto e pio, che in un momento significativo del suo destino e della storia provvidenziale 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, l'uomo che Dante vedeva nella sua individuale personalità; ma dalla sua provvisorietà terrena, nella quale egli considerava come il bene supremo la libertà politica come gli ebrei la stretta osservanza della legge, 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».

contraddittorio (o almeno lo è solo in apparenza) il fatto che in un altro luogo della *Monarchia* Dante affermi che è proprio con l'impero (il quale, non a caso, costituisce le sue stesse basi con Cesare) che l'uomo raggiunge in assoluto il massimo grado di libertà:

Hoc viso, iterum manifestum esse potest quod hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est maximum donum humane nature a Deo collatum - sicut in Paradiso *Comedie* iam dixi - quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii. Quod si ita est, quis qui humanum genus optime se habere non dicat, cum potissime hoc principio possit uti? Sed existens sub Monarcha est potissime liberum. Propter quod sciendum quod illud est liberum quod «sui met et non alterius gratia est», ut Phylosopho placet in hiis que De simpliciter ente. Nam illud quod est alterius gratia necessitatur ab illo cuius gratia est, sicut via necessitatur a termino¹⁴.

Quello che nella figura di Catone è senza dubbio significativo è proprio il fatto che egli viva nel momento in cui la *civitas* umana si trova ad un passo dal raggiungimento della sua massima espressione morale (l'impero augusteo garante della *pax universalis*) e che in questo momento l'antico saggio si tolga la vita, affermando così come il suo profondo rigorismo morale si stia espandendo oltre il terrestre, a causa del riconoscimento del limite che anche il grado più alto di mondana eticità deve rivelare da un punto di vista cristiano.

Furono dunque filosofi molto antichi, de li quali primo e principe fu Zenone, che videro e credettero questo fine de la vita umana 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. E diffini[ro] così questo onesto: «quello che, senza utilidade e senza frutto, per sé di ragione è da laudare». E costoro e la loro setta

¹⁴ *De Monarchia*, I, 12, 6-9.

chiamati furono Stoici, e fu di loro quello glorioso Catone di cui non fui sopra oso di parlare¹⁵.

A questo punto, proprio per il riconoscimento di una natura “divina” dell’eticità catoniana, il suicidio del personaggio può essere legittimato come mosso dal mistero di un sentimento interno che, per *fides implicita*¹⁶, tende all’affermazione di una virtù trans-umana, determinando quindi un violento — e comunque “santo” — abbandono del terrestre¹⁷. In base alla nuova “legge” di Cristo è necessario infatti affermare, come si è detto, che il valore di un’opera non può essere riconosciuto e, quindi, giudicato attraverso un esame della forma esteriore. L’intenzionalità, mossa dalla fede, è infatti quel fattore che determina il senso morale del gesto. Ed è questo un fattore insondabile, da un punto di vista obiettivo: in sede metafisica, il suo esame spetta solamente al giudice supremo.

Si consideri poi come anche la discussione teologica cristiana potesse incoraggiare Dante a concepire l’idea della possibilità di un “giusto-suicidio”, proprio a partire dalla posizione agostiniana che, pur condannando da un lato il gesto di Catone¹⁸, perché non sta a l’uomo decidere personalmente di porre fine ai propri giorni, fa riferimento al suicidio-sacrificio di alcune martiri cristiane e anche a quello veterotestamentario di Sansone, affermando che si deve pure

¹⁵ *Convivio*, IV, 6, 9-10.

¹⁶ Cfr. cap. VII, nn. 14-15

¹⁷ Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 5, 16-18: «O sacratissimo petto di Catone, chi presummerà di te parlare? Certo maggiormente di te parlare non si può che tacere, e seguire Ieronimo quando nel proemio de la Bibbia, là dove Paolo tocca, dice che meglio è tacere che poco dire. Certo e manifesto esser dee, rimembrando la vita di costoro e de li altri divini citati, non senza alcuna luce de la divina bontade, aggiunta sopra la loro buona natura, essere tante mirabili operazioni state; e manifesto esser dee questi eccellentissimi essere stati strumenti con li quali procedette la divina provedenza ne lo romano imperio, dove più volte parve le braccia di Dio essere presenti».

¹⁸ Cfr. *De Civitate Dei*, I, 23.

considerare il mistero dell'uomo che si toglie la vita spinto da un'ispirazione divina, e che, in questo caso, egli non è da ritenersi ribelle, ma piuttosto obbediente a un volere superiore¹⁹.

Si ricordi, inoltre, come su questa stessa linea anche san Tommaso affermasse che a nessuno è lecito darsi la morte, «nisi forte divino instinctu fiat, ad exemplum fortitudinis ostendendum, ut mors contemnatur»²⁰. Ogni gesto pratico dunque, al di là del suo peso legale umano, assume un profondo significato sul piano eternale, nel suo riflettersi nella mente di Dio. La salvezza è l'*èschaton* preordinato e necessario. Il problema nasce dall'ignoranza dell'uomo, nella sua incapacità di giustificare il tutto e quindi — inevitabilmente — di “giustificar-si”. Da qui germina l'errore del suicidio inteso come liberazione dalla pena della vita e fuga da una minaccia esterna che si teme possa contaminarci, con la speranza di mantenere la propria integrità e ottenere quindi un bene superiore. Niente che nasce al di fuori dell'anima ha infatti il potere di contaminare l'uomo; ma spesso non siamo capaci di comprenderlo, ed è per questo che abbiamo paura²¹.

Di fronte a un tale limite comunque la volontà divina non viene mai meno, e rimane sempre in attesa dell'improvviso

¹⁹ Cfr. *ivi*, 26: «Sed quaedam, inquit, sanctae feminae tempore persecutionis, ut insectatores suae pudicitiae devitarent, in rapturum atque necaturum se fluvium proiecerunt eoque modo defunctae sunt earumque martoria in cattolica Ecclesia veneratione celeberrima frequentantur. De his nihil temere audeo iudicare. Utrum enim Ecclesiae aliquibus fide dignis testificationibus, ut earum memoriam sic honeret, divina persuaserit auctoritas, nescio; et fieri potest ut ita sit. *Quid si enim hoc fecerunt, non humanitus deceptae, sed divinitus iussae, nec errantes, sed oboedientes?* Sicut de Samsone aliud nobis fas non est credere. Cum autem Deus iubet seque iubere sine ullis ambagibus intimat, quisoboedientiam in crimen vocet? Quis obsequium pietatis accuset?».

²⁰ *Summa Theologiae, Suppl.*, 96, 6.

²¹ Ricordiamo ancora la significativa ambivalenza del discorso agostiniano intorno al problema del “suicidio” (cfr. n. 19).

verificarsi di una “breccia” nella coscienza di ogni creatura pensante²².

²² *I Tim.*, II, 4: «qui omnes homines vult salvos fieri · et ad agnitionem veritatis venire».

X
L'AMORE DI MARZIA E IL LIMITE
DELL'ORATIO SUASORIA VIRGILIANA

Non son li editti etterni per noi guasti;
ché questi vive, e Minòs me non lega;
ma son del cerchio ove son li occhi casti
di Marzia tua, ch'n vista ancor ti priega,
o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega.
Lasciane andar per li tuoi sette regni:
grazie riporterò di te a lei,
se d'esser mentovato là giù degni.
— Marzia piacque tanto alli occhi miei
mentre ch'i' fu' di là — diss'elli allora
— che quante grazie volse da me, fei.
Or che di là dal mal fiume dimora,
più muover non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'uscì fora.
Ma se donna del ciel ti move e regge,
come tu di', non c'è mestier lusinghe:
bastisi ben che per lei mi richegge.

76-93

(79) A proposito della presenza di Marzia nel primo canto del *Purgatorio*, è necessario rilevare quanto la complicata vicenda privata del repubblicano e della sua sposa rifletta interamente una luce simbolica alludendo (proprio secondo una lettura di tipo morale a cui si fa riferimento nel *Convivio*) a un positivo ritorno dell'anima umana al suo eterno creatore, al termine dell'inevitabile alienazione nella sfera terrena:

E che queste due cose convegnano a questa etade, ne figura quello grande poeta Lucano nel secondo de la sua *Farsalia*, quando dice che Marzia tornò a Catone e richiese lui e pregollo che la dovesse riprendere [g]ua[s]ta; per la quale Marzia s'intende la nobile anima. E potemo così ritrarre la figura a veritade. Marzia fu

vergine, e in quello stato si significa l'adolescenza; [poi si maritò] a Catone, e in quello stato si significano la gioventute; fece allora figli, per li quali si significano le vertudi che di sopra si dicono a li giovani convenire; e partissi da Catone, e maritossi ad Ortensio, per che [si] significa che si partì la gioventute e venne la senettute; fece figli di questo anche, per che si significano le vertudi che di sopra si dicono convenire a la senettute. Morì Ortensio; per che si significa lo termine de la senettute; e vedova fatta — per lo quale vedovaggio [si] significa lo senio — tornò Marzia dal principio del suo vedovaggio a Catone, per che [si] significa la nobile anima dal principio del senio tornare a Dio. E quale uomo terreno più degno fu di s[i]g[n]i[fic]are Iddio, che Catone? Certo nullo. E che dice Marzia a Catone? «Mentre che in me fu lo sangue», cioè la gioventute, «mentre che in me fu la maternale vertute», cioè la senettute, che bene è madre de l'altre etadi, sì come di sopra è mostrato, «io», dice Marzia, «feci e compiei li tuoi comandamenti», cioè a dire che l'anima stette ferma a le civili operazioni. Dice: «E tolsi due mariti», cioè a due etadi fruttifera sono stata. «Ora» dice Marzia «che 'l mio ventre è lasso, e che io sono per li parti vòta, a te mi ritorno, non essendo più da dare ad altro sposo»; cioè a dire che la nobile [anima], cognoscendosi non avere più ventre da frutto, cioè li suoi membri sentendosi a debile stato venuti, torna a Dio, colui che non ha mestiere de le membra corporali. E dice Marzia: «Dammi li pa[t]ti de li antichi letti, dammi lo nome solo del maritaggio»; che è a dire che la nobile anima dice a Dio: «Dammi, Signor mio, omai lo riposo di te; dammi almeno, che io in questa tanta vita sia chiamata tua». E dice Marzia: «Due ragioni mi muovono a dire questo: l'una si è che dopo me si dica ch'io sia morta moglie di Catone; l'altra, che dopo me si dica che tu non mi scacciasti, ma di buon animo mi maritasti». Per queste due cagioni si muove la nobile anima; e vuole partire d'esta vita sposa di Dio, e vuole mostrare che graziosa fosse a Dio la sua [oper]azione. Oh sventurati e male nati, che innanzi volete partirvi d'esta vita sotto lo titolo d'Ortensio che di Catone! Nel nome di cui è bello terminare ciò che de li segni de la nobilitade ragionare si convenia, però che in lui essa nobilitade tutti li dimostra per tutte etadi.

IV, 28, 13-19

Nella generosità caritatevole¹ che porta Catone a riaccettare sua moglie, dopo la morte di Ortensio (al quale la donna si era unita in secondo matrimonio), è possibile scorgere un esplicito segno della «divina bontade» dell'eroe entro cui si sviluppa quella santa disposizione etica che sarà in grado di garantire catarsi al suicidio finale².

L'episodio lucaneo in cui Marzia compare assieme al marito³ sviluppa un interessante *tòpos* del “ritorno”, un *tópos* che sembra riproporsi di nuovo anche in ambito purgatoriale. (78-84) Parlando con Catone, Virgilio mostra che nell'aspetto della donna del limbo, ha colto i segni di una preghiera illegittima che in sé e per sé, considerando la condizione «senza speme» del luogo, non può avere alcun esito felice.

La supplica di Marzia non differisce in nulla dalle implorazioni che si sviluppano nello spazio mondano fra due individualità (in questo caso, l'Uticense e la sua sposa), ed è dettata da un atteggiamento fortemente terreno che, se aveva potuto ottenere dei risultati in un'epoca storica, qui, in questi luoghi meta-storici, non ha forza di convincimento alcuno⁴.

Marzia commette un errore (e quindi anche Virgilio, che presenta l'implicita richiesta della donna) nel suo presumere che anche nell'altra vita ella possa ottenere favori, rivolgendosi al proprio venerabile marito, del quale viene trascurata del tutto la funzione di *imago Dei*, capace di rispecchiare l'Eterno, proprio accettando un ruolo di servizio,

¹ Si valuti attentamente quanto profondo sia il rapporto, da un punto di vista medievale, fra il sacrificio del singolo per il bene della patria e il concetto di “carità”. Cfr. H. Pétré, *Caritas*, Louvain 1948, pp. 35-46.

² Cfr. *Convivio*, IV, 5, 16-18.

³ Cfr. *Farsalia*, II, vv. 326-345.

⁴ Sulla specificità della “preghiera” in un senso cristiano, si può fare riferimento a: M. Nèdoncelle, *Prière humaine prière divine*, Bruges 1962; A. Uleyn, *Les phases de la vie humaine et leurs implications pour la vie de foi et de prière*, in «Carmelus», 22, 1975, pp. 21-51.

lasciandosi rivestire dall' "altro" e abbandonando i desideri dell'Io.

Il discorso di Virgilio si rivela quindi inappropriato e profondamente confuso nella sostanza, trovandosi a porre sullo stesso piano la sposa dell'Uticense e la stessa Beatrice (54), nell'ambito della medesima supplica⁵.

Rispetto al luogo lucaneo la situazione è comunque molto simile, almeno da un punto di vista strutturale. Marzia, dopo avere divorziato, si unisce ad Ortensio, per tornare poi da Catone in seguito alla morte del secondo marito.

(82) Nel contesto dantesco, come del resto in quello latino, ci troviamo di fronte ad una richiesta di transito verso una posizione precedentemente occupata (*tòpos* del "ritorno"): Dante, infatti, desidera ricongiungersi al principio divino, unica sorgente di gioia.

(78-81) Eppure un'intima contraddizione impedisce alla richiesta di Dante (cioè a quella della sua guida) di raggiungere un perfetto livello di chiarezza. Infatti nel caso lucaneo, secondo l'interpretazione del *Convivio*, l'umanità smarritasi nel labirinto delle passioni terrene (matrimonio con Ortensio) ottiene la grazia dell'ascesa, aprendosi ad una forma di orazione devota che si sviluppa secondo uno

⁵ Se è possibile un rapporto di reciproco scambio caritatevole fra i beati, non si può certo presupporre una solidarietà di qualsiasi sorta fra la coscienza dannata di Marzia e lo spirito eletto di Catone. Cfr. G. Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton- NJ 1979, p. 52: «The evocation of Marcia, who is in Limbo as a vehicle to assuage Cato's wrath, gives a hint, fully explored in successive cantos, that Purgatory is the world of reciprocity, the place where we are keepers of one another. But no reciprocity is possible between the lost and the elect: Cato, who now lives under the new law, refuses Vergil's flattery, the *captatio benevolentiae* formulated in the language of earthly love. It is the Lady of Heaven who is the intermediary for the pilgrim's ascent. The rhetoric of the eyes, so central in secular love lyrics, is recalled only to be quickly dismissed. Marcia is mentioned to Cato, metonymically, through her chaste eyes, and Cato remembers how delightful she was to his eyes; but there is no yielding in Cato to nostalgia and the insidious temptation of the past. The palinode of earthly love marks his spiritual regeneration».

specifico amore dell' "alto" (preghiera di Marzia a Catone).

Questo non avviene per niente sulla spiaggia purgatoriale, dove il sentimento che dovrebbe garantire l'ascesa sarebbe piuttosto un amore del "basso" (gli occhi di Marzia). La contraddizione virgiliana è dunque palese e non potrebbe garantire esiti positivi, se ad essa non si mischiasse la verità salvifica espressa dall'altra donna: la donna scesa dal cielo che dal poeta latino è appena menzionata all'inizio del discorso, non assumendo certo lo stesso peso di concretezza suasoria che acquisisce invece la sposa dell'Uticense.

(91-93) Il carattere dell'inconsapevolezza virgiliana si può valutare in questo luogo forse meglio che in altri, proprio attraverso quel complicare di "lusinghe" (92) una preghiera che a causa della sua inadeguatezza nasconde un grave errore etico, sotto le parvenze di una retorica limpida e perfettamente consequenziale: l' *oratio suasoria* di Virgilio, da un punto di vista cristiano-medievale, è inconsistente, basandosi infatti su delle premesse erronee proprio in senso teologico.

Marzia, pregando, ha ottenuto la grazia del ritorno a Catone; nello stesso modo anche Dante dovrebbe ottenere la grazia del ritorno a Dio. Questo è lo schema logico seguito nella forma da Virgilio, ma, in realtà, pervertito nella sostanza, come solo uno spirito del "carcere cieco"⁶ può essere in grado di fare, secondo le regole del pensiero diabolico.

Del resto, riflettendo bene: se Catone ammettesse Dante nel suo regno per amore di Marzia, sarebbe come se — paradossalmente — egli avesse accettato un tempo, al tempo della sua esistenza romana, di riprendere la sua sposa, avendo

⁶ Cfr. *Purg.*, XXII, 103.

quest'ultima proclamato davanti a lui (irrazionalmente) di amare ancora Ortensio e di voler essere con lui per l'eternità⁷.

⁷ Fra i vari studi recenti sul personaggio del Catone dantesco e le possibili fonti classiche, si può consultare: A. Illiano, *Sulle sponde del prepurgatorio. Poesia e arte narrativa nel preludio all'ascesa (Purg., I-III, 66)*, Firenze 1997.

XI
LA CINTURA E LA VACUITÀ DEL GIUNCO

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogni sucidume quindi stinghe;
ché non si converrà, l'occhio sorpreso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso.

94-99

(94-96) Hanno inizio così, a questo punto del preludio purgatoriale, i riti di purificazione che Catone imposta nella loro interezza.

Il viso di Dante deve essere lavato da ogni impurità degli inferi (vale a dire che, allegoricamente, la sua visione mentale deve essere pienamente sanata)¹ e anche il suo corpo deve essere cinto, secondo l'usanza classica nonché cristiana di indicare come l'adepto sia pronto al un nuovo viaggio, un viaggio che richieda controllo delle passioni, ma soprattutto purezza di cuore e castità.

La teoria del simbolismo religioso afferma come “cingersi” le reni per mettersi in cammino o per compiere ogni azione vivace e spontanea fosse considerato dagli antichi quale prova di energia: da ciò conseguiva il disprezzo di ogni mollezza². La “cintura” diventava anche il contrassegno dell'innocenza delle abitudini e della purezza di

¹ L' “abluzione” è un modo di appropriarsi della forza invisibile, fecondatrice, purificatrice, delle acque. Cfr. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 2.

² Ricordiamo come in ambito veterotestamentario le “reni” rappresentino “equilibrio e giustizia, così come “potenza e forza”. Cfr. *Is.*, XI, 5: «et erit iustitia cingulum lumborum · eius · et fides cinctorium renis eius»; *Ps.*, XVII, 28, 40: «quoniam tu populum humilem salvum facies · et oculos superbiorum humiliabis. [...] et praecinxisti me virtute ad bellum · subplantasti insurgentes in me subtus me»

cuore. Essa, secondo san Gregorio, era considerata appunto come supremo simbolo di castità³. Si noti poi che anche nell'ambito dell'iconografia mariana la cintura assume significati che ci riportano all'idea della "verginità"⁴, unendosi alla dottrina della immacolata concezione⁵. In ambito vetrotestamentario la cintura si fa simbolo di unione e di attaccamento costante ad una scelta, ad un preciso *habitus* comportamentale, sia da un punto di vista positivo sia da quello negativo. Sono illuminanti in questo senso le parole

³ Cfr. Abbé Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, vol. II, Paris 1884, pp. 150-153.

⁴ Ricordiamo a questo proposito le diverse "Madonne della cintura" (simbolo mistico del "ventre immacolato"), tipiche del figuratismo gotico italiano ed europeo. Cfr. M. M. Davy, *Il simbolismo medievale*, tr. It. di B. Pavarotti, Roma 1988, pp. 265-266: «Il vaso indica per eccellenza la Vergine che è, secondo l'espressione del *Cantico dei Cantici*, "un giardino chiuso", "una fontana sigillata". Nelle litanie della Vergine, si parla del vaso spirituale (*vas spirituale*), del vaso da onorare (*vas honorabile*) e del vaso di insigne devozione (*vas devotionis*). Ma il vaso non si riferisce soltanto alla Vergine, ma significa anche la Madre. I mistici medievali, riprendendo i simboli del *Cantico dei Cantici*, fanno allusione alla camera nuziale (*thalamus*). Guglielmo di Saint-Thierry accenna ai seni gonfi che annunciano la maternità dopo la visita dello sposo. Egli nomina l'utero della Vergine. Ritroviamo qui il simbolo del vaso. I Padri greci e Latini, i teologi ed i mistici romanici commentano il *Cantico dei Cantici*: "Il tuo ombelico è una coppa arrotondata nella quale non manca il vino aromatico. Il tuo ventre è un cumulo di grano, ornato di gigli" (*Cant.*, VII, 3). La terminologia latina non vela i termini; il linguaggio dei nostri autori è diretto. Essi sono completamente affrancati da un puerile pudore. La libertà del loro vocabolario proviene dall'integrità stessa del loro spirito. Comunque, i termini rimangono decisamente erotici. Questo tema del vaso non è, però, solamente biblico. I Padri della Chiesa hanno subito l'influenza dei Misteri. Il vaso gnostico, il vaso della saggezza trova la sua continuazione nella coppa del Graal e nelle diverse interpretazioni del vaso, che vanno dal cuore all'utero».

⁵ San Tommaso torna a rifarsi a questa dottrina, difendendo l'universalità del peccato originale. Verso la fine del XIII secolo, l'idea teologica dell' "immacolata concezione" si impone sempre di più e, in particolare, per effetto della discussione di Guglielmo di Ware e Duns Scoto. In questo senso Maria appare redenta nel modo più perfetto, non tramite una purificazione, ma piuttosto essendo interamente preservata dal peccato originale. Cfr. J. Galot, *La virginité de Marie et la naissance de Jésus*, in «Nouvelle Revue Théologique», 82, 1960, pp. 449-469.

del *Salmo* CVIII, a proposito degli effetti della maledizione, sopra colui che si è fatto strumento di atti perversi.

et dilexit maledictionem et veniet ei
 et noluit benedictionem et elongabitur ab eo
 et induit maledictionem sicut vestimentum
 et intravit sicut aqua in interiora eius
 et sicut oleum in ossibus eius
 fiat ei sicut vestimentum quo operitur
 et sicut zona qua semper praecingitur⁶.

“Cingersi”, quindi, come atto che implica scelta determinata, momento di autocoscienza che apre l’uomo alla luce o alle tenebre. E certamente, nel caso di Dante-pellegrino, il significato del gesto risulta chiaro proprio come segno di una volontà che è ora pronta ad affrontare una forma inedita di impegno, un vero e proprio cimento per la vita.

Arricchendo ulteriormente la natura polisemica del simbolo della “cintura”, se ne valuti tutta l’importanza anche nell’opera dello Pseudo-Dionigi: «Le cinture significano cura con cui [gli angeli] conservano i loro poteri generazionali; il potere che hanno di raccogliersi e di unificare le loro energie mentali ritirandosi in se stessi e ripiegandosi armoniosamente su si sé, nel cerchio indefettibile della propria identità»⁷.

“Cingersi”, allora, come un atto che riporta quasi ad un abbraccio di sé: non in senso meramente narcisistico, ma piuttosto come gesto simbolico che specifica ulteriormente, da un punto di vista mentale, quel *tòpos* della “castità” che abbiamo associato precedentemente all’immagine del *cingulum*. “Legarsi”, quindi, per produrre, per generare all’interno una luce di sapienza che nasce dalla meditazione profonda sull’unità del tutto, col fenomenizzarsi improvviso di una forma spirituale di *synagoghè* (riunione delle parti

⁶ Cfr. *Ps.*, CVIII, 18-19.

⁷ Cfr. *Oeuvres complètes*, Paris 1943, p. 240.

divise), che, in questo caso, può ben indicare un “raccolgersi dei sensi nel medesimo punto”. Essere fecondi rimanendo connessi al proprio principio di origine, riunire le parti nell’Assoluto: questo è il nodo paradossale sul quale si basa la struttura teologica cristiana. È questa l’idea di una compresenza armoniosa di universale e particolare, nell’ambito purissimo di un’energia cosmica che tutto trascende, situandosi oltre i comuni schemi spazio-temporali.

Essere infedeli, mutando veste e sciogliendo la cintura, significherà allora rinunciare ad espandersi e moltiplicarsi all’interno di una posizione precedentemente occupata. Rimanere legati alla propria origine e a se stessi, invece, determina uno sviluppo all’interno di un medesimo cerchio: un rivitalizzarsi continuo, un dare sempre nuovo valore a ciò che ci appartiene rinunciando alle nette cesure è quindi, scongiurando la morte.

Se la visione paurosa o commovente della concretezza infernale aveva spinto Dante ad una forma di continua alienazione (vale a dire ad un costante bisogno di uscire fuori di sé, per comprendere un qualche significato), sull’isola santa la situazione muta, si fa progressivamente più intima (il “cingersi”), preludendo così allo stadio ultimo dell’assoluta meditazione paradisiaca. Qui, il dato oggettivo, con tutta la sua concretezza materiale, continuerà ad avere una sua chiara importanza; ma solo in un senso liminare, come primo momento di un percorso che recupererà i suoi ultimi significati nel processo di un itinerario interiore.

Ritornando ora, per un attimo, a quella che abbiamo definito *oratio suasoria* (il discorso di Virgilio a Catone), dobbiamo ricordare anche come sia proprio al suo interno che il motivo della “cintura” si propone per la prima volta (73-75), per quanto concerne la «vesta» di Catone «ch’al gran di sarà sí chiara», rivestita solo di luce purissima: luce che simboleggia la verità cristica, secondo il commento di Onorio

di Autum alle parole di san Paolo⁸. Seguendo questa linea ermeneutica, il suicidio di Catone si configurerebbe quindi nell'ambito del *tòpos* della "contraddizione" anche in un altro senso: da un punto di vista spirituale e non solo politico. Il peso dell'infedeltà, che connota lo sciogliersi la cintura per liberarsi dalla veste, assume nel contesto dantesco un significato oppositivo rispetto al valore consueto. L'infedeltà di Catone ad un ideale di giustizia civile, che storicamente sembra raggiungere la sua acme con la fondazione del principato (Cesare > Augusto), diventa qui occasione risolutiva per affermare quella recisa fedeltà a se stesso (e quindi al divino, come fonte del Sé) di cui abbiamo discusso i valori ristrutturanti.

Anche in senso evangelico, l'immagine dello scioglimento della veste da parte dell'eroe di Utica può essere ampiamente arricchita di valori fecondi:

Amen amen dico tibi
 cum esses iunior cingebas te et ambulabas ubi volebas
 cum autem senueris extends manus tuas et alius te cinget et ducet quo non vis
 hoc autem dixit significans qua morte clarificaturus esset Deum
 et hoc cum dixisset dicit ei sequere me⁹

La nascita della vocazione, intesa come scoperta della propria autenticità, determina il nuovo destino dell'uomo "vecchio" che, non potendosi più cingere la veste e andare dove vuole, si abbandona all'altro da sé, vale a dire ad un istinto di verità che lo trascina. Pietro deve morire e lasciare la sua veste di

⁸ Cfr. O. Beigbeder, *op. cit.*, p. 291.

⁹ *Io.*, XXI, 18-19.

uomo giovane, perché questa stessa veste possa a lui essere offerta da un altro (o meglio dall' "Altro") che di nuovo la stringerà bene aderente ai suoi fianchi.

Il riflesso che un simile episodio determina sull'immagine dantesca di Catone è evidente; e la metafora con cui il poeta indicava il suicidio del romano si trova ora ad acquistare una pregnanza molto forte e connotata, dando maggiore vigore a quell'idea di "suicidio-sacrificio" di cui abbiamo discusso, specificando inoltre come due siano essenzialmente i termini privilegiati del discorso purgatoriale: rinnegamento di sé ed umile obbedienza ad uno slancio vocazionale che ci coinvolge dal di dentro, quando castamente ci rifugiamo nelle profonde luminosità dell'anima. "Cintura" quindi, in ultima analisi, come indicazione di un passaggio, di un transito al di fuori delle ombre dell'infedeltà e del falso vero: momento di autocoscienza che affranca da lunga servitù.

Simbolicamente non è un caso infatti che, secondo gli ordini di Jahvé, gli Ebrei dovessero celebrare la Pasqua con una fascia stretta intorno ai fianchi:

nec remanebit ex eo quicquam usque
 mane
 si quid residui fuerit igne conburetis
 sic autem comedetis illum
 renes vestros accingetis
 calciamenta habebitis in pedibus
 tenentes baculos in manibus
 et comedetis festinantes
 est enim phase id est transitus Domini¹⁰.

(95) La cintura in questione (quella che serve per cingere i fianchi di Dante) viene presentata come "giunco schietto" (95), come una canna flessibilissima che si innalza dritta verso il cielo e può assecondare le «percosse» (105) del mare senza

¹⁰ Ex., XII, 10-11.

correre il rischio di rompersi. Questa pianta nasce nella parte più bassa dell'isola, «sopra molle limo» (102), ed è continuamente battuta dall'onda. L'umile giunco, inoltre, ha anche una virtù miracolosa che lo porta sempre a rinascere immediatamente, dopo essere stato strappato (133-136). I significati simbolici di questo elemento risultano connessi alla natura morale e comportamentale dei protagonisti del secondo regno e dello stesso Dante pellegrino che, in questo caso, si fa corifeo di un particolare stadio spirituale mediano della coscienza nel suo progressivo ritorno all'Essere. La verticalità e schiettezza del giunco ci riportano, in particolare, alla rettitudine di fondo che sta alla base delle volontarie liturgie della pena, ad un senso intimo della giustizia che rende inevitabile l'accettazione del castigo come necessario strumento catartico. Da un altro lato, la conformazione della flessibile canna, dritta e capace di curvarsi facilmente, ci parla anche del rapporto fra tempo (il rettilineo movimento della storia verso *l'éschaton* del secondo avvento di Cristo) ed eternità (il cerchio della costante e dinamica perfezione divina) che inizia a manifestarsi con chiarezza agli occhi dei purificati. Il giunco, in questo senso, emblemizza l'ideale percezione ontologica cristiana: una percezione che individua nel corso storico un continuo tendere ad un compimento finale, attraverso fasi alterne di cadute e rinascite, mantenendo comunque un contatto di fede costante con una dimensione "altra", al di là del tempo, dove tutto quello che deve essere è già interamente compiuto.

Non si dimentichi poi che il giunco è "vuoto", ma che proprio in questa sua assenza di peso materiale interno può diventare docile ricettacolo di grazia spirituale: *vas electionis* appunto, modello di umiltà e pienezza¹¹.

¹¹ Dobbiamo la sostanza di questa osservazione ad un intervento di due allievi della *Carla Rossi Academy-INITS (Graduate Program on Dante Hermeneutics* –

La flessibilità del giunco che, nel suo continuo muoversi assecondando le percosse non si indurisce mai, suggerisce anche la necessità dell'abbandono, da parte di colui che si pente, di qualsiasi volontarismo egoistico (chiusura pietrificante nel carcere della visione meramente individuale) e della consequenziale disponibilità a seguire i flussi e i riflussi di un movimento che non dipende soltanto da noi, ma che ci compenetra e trascende¹². In questo aprirsi dell'anima alla luce dello spirito, si ha un passaggio dalla scelta dell'Io alla scelta vocazionale: "vestir-si" o "essere vestiti", secondo quanto si è specificato a proposito della «veste» di Catone.

Questa isoletta intorno ad imo ad imo,
 là giù colà dove la batte l'onda,
 porta de' giunchi sovra 'l molle limo;
 null'altra pianta che facesse fronda
 o indurasse, vi puote aver vita,
 però ch'alle percosse non seconda.
 Poscia non sia di qua vostra reddita;
 lo sol vi mosterrà, che surge omai,
 prendere il monte a più lieve salita.

100-108

A.Y. 1996-1997): Filippa Rodittis, dell'Università di Palermo, e Marco Giarratana, dell'Università di Milano.

¹² È probabilmente in ambito islamico che il simbolismo della "canna" si arricchisce dei significati più interessanti. Cfr. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *op.cit.*, vol. I, trad. it. di M. G. Margheri Pieroni – L. Mori – R. Vigevani, p. 454: «Il flauto di canna* (*ney*) suonato dai dervisci durante le loro sedute di *dhikr* — in particolare nel corso della riunione di preghiera (*samâ*) accompagnato da danze, praticato dall'ordine di *mawlawiyya* o *mevlevi* è il simbolo del lamento dell'anima che è separata dalla Fonte divina e aspira a ritornarvi. Così Jalâl Al Dîn Rûmî, fondatore dell'ordine, dice a Dio: "Noi siamo il flauto, la musica viene da Te" (*Mathnavî*, 1, 599). E, in una delle sue quartine: "Ascolta la canna, essa racconta tante cose! Dice i segreti nascosti dell'Altissimo, il suo aspetto è pallido e il suo interno è vuoto. Essa ha dato la sua testa al vento e ripete: Dio, Dio, senza parole e senza lingue". I Sufi dicono che il flauto, il *ney*, e l'uomo di Dio sono una sola e medesima cosa».

(100-108) L'idea della flessibilità si trova strettamente connessa anche ad un'altra indicazione che il poeta ci presenta a proposito del particolare sito geografico dove i giunchi possono essere colti. La "cintura" rituale viene infatti individuata da Virgilio nella parte più bassa dell'isola santa, «ad imo ad imo» (100), in quei «termini bassi» (114) del luogo che servono bene a suggerire come l'umiltà sia condizione necessaria e sufficiente per il germinare delle piante flessibili.

Per quanto concerne il rito e il ruolo in esso occupato dall'umile giunco, si deve anche dire che l'assoluto rinnegamento dell'orgoglio e una totale abnegazione sono fondamentali per consentire all'adepto di guadagnarsi gli effetti catartici che possono unirsi alla prova¹³.

L'abbandono del neofita alla volontà dell'altro da sé determina allora la funzione positiva delle «percosse» (106) che, proprio perché ricevute da un penitente "flessibile", non spezzano in lui la vita: vale a dire la speranza. E questo invece si determinerebbe se il volere si fosse rischiosamente pietrificato, come nel caso dell'assoluta disperazione infernale che rende "cieco" il dolore della pena. La cintura del rito purgatoriale si può quindi definire pienamente feconda, capace di produrre sempre una serie di risultati positivi, anche perché l'esecutore degli atti lustrali — Virgilio — non è "legato" da Minosse, presentandosi invece in questo momento come il necessario ausiliare di Beatrice (77). Così, anche la germinazione del giunco sul «molle limo» (102), simbolo di "assoluta fertilità"¹⁴, unisce bene all'immagine del "cingersi i fianchi" l'idea dell'inizio di una nuova vita che, travalicando i limiti e le contraddizioni del

¹³ L'*humilitas* è l'ideale disposizione dell'animo che rettifica il *consilium*, perfezionando nell'uomo la conoscenza di sé e stabilendo quindi un "fondamento" solido per il germinare della *caritas*. Cfr. E. Gilson, *La Théologie mystique de saint Bernard*, Paris 1947, pp. 94-96.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 435.

mondo terreno, si apre lentamente agli splendori della gioia eterna.

XII
LA RUGIADA CATARTICA

Così sparì; e io su mi levai
 sanza parlare, e tutto mi ritrassi
 al duca mio, e li occhi a lui drizzai.
El cominciò: «Figliuol, segui i miei passi:
 volgiànci in dietro, ché di qua dichina
 questa pianura a' suoi termini bassi. »
L'alba vinceva l'ora mattutina
 che fuggia innanzi, sì che di lontano
 conobbi il tremolar della marina.
Noi andavam per lo solingo piano
 com'om che torna alla perdita strada,
 che 'nfino ad essa li pare ire invano.
Quando noi fummo là 've la rugiada
 pugna col sole, per essere in parte
 dove, ad orezza, poco si dirada,
ambo le mani in su l'erbetta sparte
 soavemente 'l mio maestro pose:
 ond'io, che fui accorto di sua arte,
porsi ver lui le guance lacrimose:
 ivi mi fece tutto scoperto
 quel color che l'inferno mi nascose.
Venimmo poi in sul lito deserto,
 che mai non vide navicar sue acque
 omo che di tornar sia poscia esperto.
Quivi mi cinse sì com'altrui piacque:
 oh meraviglia! ché qual elli scelse
 l'umile pianta, cotal si rinacque
 subitamente là onde l'avelse.

109-136

(133-136) Il primo canto del *Purgatorio* si chiude nel segreto di una perfetta sussistenza spirituale, con la descrizione della pianta strappata che subito rinasce nel medesimo luogo.

Ci troviamo qui di fronte a un “abbandonar-si” che non implica dispersione, ma piuttosto un “ri-costituirsi della sostanza”. Lasciarsi sradicare con un totale consenso di fede permette infatti di scoprirsi “ri-composti” nella più totale integrità¹. Nel corso di un rapimento estatico, così come al di là del limite che la morte del corpo rivela, è possibile dunque la rinascita di una meravigliosa sussistenza individuale.

L’oggetto, la creatura, la parte di un tutto vivente torna così a donarsi all’Assoluto che ne ha concesso l’esistere: un *reditus* ciclico e perfetto si compie quindi, ma esso non implica nientificazione di ogni singolo elemento nella totalità. È piuttosto un assoluto, un eterno sussistere: un permanere di particolare e universale, fusi nell’ambito della stessa purissima volontà metafisica. Il giunco diventa cintura: ma viene anche reintegrato come pianta, rinasce da se medesimo come elemento dell’universo fenomenico².

(124-129) Il rito di purificazione al quale Dante partecipa non solo riguarda la necessità di cingere i fianchi con la pianta miracolosa, ma determina anche il bisogno di lavarsi il viso con le fresche rugiade dell’isola, al fine di rimuovere quel «sucidume» (96) infernale che ancora ricopre il volto del viandante. La sporca caligine della voragine maligna viene

¹ Ricordiamo le importanti osservazioni di Mario Sansone sul rapporto fra “*humilitas*” e “grazia”: «il giunco non solo rispunta, ma immediatamente: la rapidità accresce il prodigio. Il quale ha certo significato simbolico, e vorrà dire — come generalmente è stato inteso — l’immediato rigermogliare, certo per opera della grazia divina, dell’umiltà dall’esercizio di essa; ma il simbolo, anche questa volta, è non obliato, ma sommerso, o meglio, fantasticamente espresso nel prodigio; e questo, dal significato simbolico, acquista quasi una nota di umanità» (*op. cit.*, p. 25).

² Siamo di fronte ad un simbolo dell’ “*humilitas*” e del suo eterno potere “ri-creante”. Cfr. J. D. Sinclair (Ed.), *The Divine Comedy of Dante Alighieri. II Purgatorio*, New York 1939, p. 29: «And in place of the rush taken for his girdle another springs at once; far the penitent, by his humbleness, finds always new reasons for it, a humbleness which is not simply lowliness, but rather the meekness of spirit that ‘yields to the buffets’, submits to chastisement and is fitted for the ascent».

ora a essere specificata come «nebbia» (98) che vela l'occhio e come pianto (le «guance lacrimose» [127]) che nasconde sul volto il colore della vita.

È chiaro come il non-essere maligno abbia con il suo fumo trasformato il viso dell'uomo vivo in una cupa maschera di dolore e morte, conferendo quindi una sembianza quasi di pietra alla fisionomia dell'adepto.

A questo punto, è con la nuova acqua viva che il pellegrino deve essere deterso, per rivelare ancora la sua vera e propria identità.

(128-129) La seconda fase del rito lustrale, nel suo articolarsi come svelamento di un volto vivo al di là delle false sembianze di una maschera, ci parla di una riscoperta della verità (in senso personale), dopo un lungo cammino fra le perversioni delle ombre e gli inganni del maligno³.

Dante, in questo momento, ritorna in sé al termine della tragica alienazione; ed è proprio attraverso un simile percorso che l'uomo guadagna la prima autentica posizione affermativa, nell'ambito del suo viaggio verso la suprema luce.

Sulla spiaggia purgatoriale, dopo l'avventura vuota nel labirinto di Satana, il pellegrino si trova all'inizio di un itinerario che già nei suoi riti d'ingresso promette in termini ermetici quello che sarà il risultato ideale: la perfetta identificazione con il divino nel corso di uno slancio

³ Cfr. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *op.cit.*, vol. II, p. 72: «La maschera tuttavia non è priva di pericoli per chi la porta che, avendo voluto captare le forze dell'altro attirandolo nelle insidie della maschera, dall'altro può essere a sua volta posseduto. La maschera e l'uomo che la porta s'invertono volta a volta e la forza vitale che si è condensata nella maschera può impadronirsi di colui che si è posto sotto la sua protezione: il protetto diventa il padrone. Chi indossa la maschera, o anche chi vorrebbe soltanto cercarla, deve preliminarmente mettersi in grado di avere contatto con la maschera e premunirsi in anticipo contro ogni contraccolpo: perciò, per un periodo più o meno lungo, egli osserva una serie di interdetti (alimentari, sessuali, eccetera), si purifica con bagni e abluzioni, celebra sacrifici e preghiere. In pratica, è una sorta di preparazione allo scambio mistico».

d'amore. La detersione del volto, quindi, si configura senza dubbio come promessa di un ritorno allo stato edenico della creatura, costituita un tempo a immagine e somiglianza dell'Eterno⁴. L'inizio della seconda cantica allora, nell'ambito delle armoniose circolarità sinfoniche⁵ del genio dantesco, preannuncerà così nella sua articolazione finale l'ultimo obiettivo dell'itinerario sulla montagna santa.

(95) Simbolicamente, la figura del volto si propone in ambito medievale come esplicita *imago Dei*. A questo proposito, si ricordino alcune illuminanti osservazioni di Max Picard: «Non è senza turbamento che si guarda un volto, poiché esso esiste innanzitutto per essere guardato da Dio. Guardare un volto umano, è come voler controllare Dio [...]. È soltanto nell'atmosfera dell'amore che un volto umano può conservarsi tale e quale Dio lo creò: a sua immagine. Se non è circondato da amore, il volto umano si irrigidisce e l'uomo che l'osserva ha allora davanti a sé, invece di un vero volto, soltanto materia senza vita, e tutto ciò che egli scorge in quel volto è falso»⁶.

(97-98) Sulla linea della famosa riflessione paolina sopra gli aspetti della carità, si consideri anche il rapporto tra la visione enigmatica nello specchio e il vedere la verità faccia a faccia come segno di un ideale conoscersi che il cristiano individua al termine del suo percorso di elevazione:

Caritas numquam excidit
sive prophetiae evacuabuntur
sive linguae cessabunt
sive scientia destruetur
ex parte enim cognoscimus
et ex parte prophetamus
cum autem venerit quod perfectum

⁴ Cfr. n. 3.

⁵ Cfr. cap. XV.

⁶ *Le Visage humain*, Paris 1962, p. 14.

est
 evacuabitur quod ex parte est
 cum essem parvulus
 loquebar ut parvulus
 sapiebam ut parvulus
 cogitabam ut parvulus
 quando factus sum vir
 evacuavi quae erant parvuli
 videmus nunc per speculum in enig-
 mate
 tunc autem facie ad faciem
 nunc cognosco ex parte
 tunc autem cognoscam sicut et co-
 gnitus sum
 nunc autem manet
 fides spes caritas
 tria haec
 maior autem his est caritas⁷

A proposito della conoscenza sostanziale, l'apostolo afferma: «nunc cognosco ex parte / hunc autem cognoscam sicut et cognitus sum»⁸. E in questo si spiega bene come la condizione necessaria per accedere alle verità del divino sia proprio quella di lasciar vedere al Creatore assoluto la parte più autentica di noi (“farsi riconoscere”), calando la maschera dell'inautenticità del volto, per essere appunto faccia a faccia con Lui, riverberando come specchi la sua luce.

(98-99) La figura dell'angelo, in tutta la sua *medietas* di uomo/uccello, rappresenta bene il *télos* privilegiato che l'avventura purgatoriale si propone: favorisce la riscoperta, da parte dell'uomo pellegrino, della sua psiche aerea, immateriata, eppure brillante di sostanze spirituali⁹.

⁷ *I Cor*, XIII, 8-13.

⁸ *Ivi*, 12.

⁹ Cfr. L. Charbonneau – Lessay, *Le Bestiaire du Christ*, Bruges 1940, pp. 67-70.

Un simile simbolo forte, di assoluta centralità in questo contesto specifico, viene ben preparato nel progressivo dispiegarsi delle immagini del canto, proprio a cominciare dall'evocazione delle «Piche misere» (11) — le vanitose Pieridi, donne/uccello dal forte cromatismo simbolico negativo. Del resto, a pensarci bene, anche l'insolita metafora delle «oneste piume» (42) di Catone suggerisce qualcosa di determinante sull'intima natura del personaggio, lasciando tralucere dietro la maschera la nuova sensibilità angelicata, e costituendo al contempo un preludio al disvelamento del principale obiettivo del secondo viaggio dantesco: l'incontro con il guardiano paradisiaco.

(111-114) Spostandosi verso il luogo del rito, Dante e Virgilio sembrano ripetere per un attimo uno strano percorso che sotto certi aspetti ricorda quello del viaggio infernale, vale a dire dell'«altro viaggio»¹⁰ che si era irrazionalmente impostato come paradossale “caduta” utile al compiersi di una necessaria ascesa¹¹.

(115-120) Anche in questo caso, Catone spinge i due poeti verso il basso per consentire loro una «più lieve salita»; ma qui l'apparente irrazionalità del fatto (discesa/ascesa) viene a essere confortata da una luce (quella dell'alba) che, vincendo

¹⁰ *Inf.*, I, 91.

¹¹ Su questo argomento, può essere utile confrontare il nostro *Classicismo dantesco*, cit., pp. 13-70. Charles Singleton inoltre puntualizza chiaramente come il *tòpos* della “discesa”, evocando per un attimo la miseria del viaggio in inferno, suscita positivamente nel neofita del prologo purgatoriale un senso di umiltà. Cfr. (*The Divine Comedy, Purgatorio: Commentary*, Princeton-NJ 1973, p. 21): «To turn back from that direction, that is, from facing north (“di qua” implies a gesture on Virgil's part), as Virgil here proposes, means that they would now turn to the south and proceed in a somewhat southerly direction, walking around the island as they seek the shore. This actually amounts to a kind of clockwise circling of the mountain at this point, whereas, in their climb afterwards, they will normally turn counterclockwise. Thus the brief descent here turns in the same direction as the descent through Hell and is a token descent to humility».

l'oscurità dell'«ora mattutina», permette ai viandanti di scorgere, leggero, il tremolare del mare e delle onde.

La discesa infernale non può razionalmente essere vista come un “salire”: è infatti segno delle perversioni irrazionali che il Maligno determina nella mente dell'uomo, perversioni che devono comunque essere indagate fino in fondo per concepirne tutta la sostanziale vacuità. Il *descensus* purgatoriale ha invece dei tratti fortemente ambigui, appare come il risultato di un comando inconcepibile, ma rivela ben presto al cuore la virtù ristrutturante della sua natura (e si noti come questo si determini sempre secondo il ricorrente *tòpos* della “contraddizione”). La presunta natura irrazionale dell'ordine di Catone è infatti niente altro che un elemento utile a mettere alla prova l'umiltà di Dante, del neofita che deve dimostrarsi totalmente abbandonato ai voleri del guardiano, per ricevere appieno le energie che si comunicano dal rito.

Nonostante la stranezza dell'andare verso il basso, la vittoria dell'alba fa subito comprendere come il valore di questa discesa sia del tutto ricreante, e come rappresenti proprio il contrario del destino infernale: qui l'incontro con la notte e il “basso” non è foriero di pietrificazioni medusee (e in tal senso si ricordino gli algidi paesaggi del Cocito), ma si fa piuttosto segno di una miracolosa resurrezione di vita attraverso il *tòpos* dell' “*humilitas*”, con il dolce apparire dell'alba che rivela, purissimo, l'immediato «tremolare della marina»¹². Nel preludio purgatoriale, il “basso” diventa

¹² Cfr. *Purg.*, I, 117. Tutta quest'ultima fase dell'incontro con Catone ruota attorno al *tòpos* dell' “umiltà”, già perfettamente introdotto dal “suicidio” catoniano il quale, come abbiamo osservato, è una forma di “annientamento ricreante” del soggetto. Ci si deve muovere verso il basso, si deve circondare la vita del neofita con una povera cintura di giunco, germinata spontaneamente dalla terra... Al centro di questo ampio discorso simbolico, si trova l'Uticense, rappresentando bene la naturale evoluzione dello spirito — da una perfetta eticità sul piano storico e razionale ad una forma di abbandono fideistico all' “altro di sé”

quindi rappresentazione criptica e simbolica di un “alto” perfetto sul quale vengono a dirigersi tutti i desideri del pellegrino¹³. L’acqua, in questo caso, non si irrigidisce nel ghiaccio di Lucifero (il ghiaccio del Cocito), ma accoglie al contrario il guizzo purissimo della luce mattutina, mostrandosi subito come feconda liquidità, allusione perfetta a quella nuova nascita dell’adepto che in questi luoghi si invera.

Il cuore del poeta non può quindi coprirsi di dubbi: il suo «ire in vano», al di là dello sgomento iniziale, deve farsi foriero di un sicuro ritorno alle gioie della «perduta strada» (119).

(121-132) Il *tòpos* del “combattimento”, già mostratosi a proposito della vittoria del giorno sulla notte (115), si riafferma secondo il consueto sinfonismo, attraverso un richiamo melodico (122) dove la pugna fra la rugiada e il sole viene di nuovo ad essere presentata quale allusione ad una lotta cosmica funzionale¹⁴ nel cui fondo si cela il segreto di

— che determina il necessario trascendimento della legge e del concetto umano di giustizia nella superiore reintegrazione e purificazione di tutte le cose. In un simile contesto fortemente allusivo, il “suicidio” di Catone dovrà necessariamente assumere una forte connotazione “ri-creante”. Cfr. E. Raimondi, *Rito e storia nel canto I del Purgatorio*, «Lettere Italiane», XIV (1962), 2, p. 144: «In ultima analisi, il gesto di Catone indica anche, in modo definitivo, che egli segna il trapasso da un mondo dove la magnanimità resta come unico, supremo conforto a chi è condannato a vivere “senza speme”, a un mondo dove essa, uscita finalmente dalle tenebre, può muovere, in quanto approda all’umiltà, verso la grazia [...]».

¹³ Cfr. O. Beigbeder, *op. cit.*, pp. 147-149.

¹⁴ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, trad. it. di V. Vacca, Torino 1976, p. 271: «Le battaglie e i conflitti che sono combattuti in molti luoghi in occasione della primavera o dei raccolti debbono senza dubbio la loro origine alla concezione arcaica secondo la quale i colpi, i concorsi, i giuochi brutali tra gruppi di sesso diverso, ecc. aumentano e fomentano l’energia universale». Per quanto riguarda il *tòpos* del “combattimento”, si ricordi anche l’episodio veterotestamentario della lotta fra Giacobbe e l’angelo: un esempio perfetto di come il conflitto si riveli essere sul piano simbolico una vera e propria forma di “captazione energetica” a beneficio del singolo e della collettività. Cfr. *Gn.*, XXXII, 25-32: «qui cum videret quod eum superare · non posset · tetigit nervum

un'integrazione amorosa fra il fuoco dei cieli e le acque terrestri, per dare ulteriore spessore al concetto di "basso/alto" e di "grandezza nell'umiltà": un concetto che abbiamo già visto altrove¹⁵ essere determinante in questo specifico contesto. Un simile *tòpos* viene preparato nei suoi essenziali tratti pertinenti proprio all'interno due altre sezioni del canto: all'inizio, nell'apostrofe alle Muse con il riferimento alla sfida musicale delle figlie di Pierio (10-12), e al centro, dove viene ricordata la fine dell'Uticense: ultimo atto trionfale — in senso filosofico — della contesa fra Cesare e Catone, momento in cui il concetto di "libertà assoluta" viene affermato con forza nel suicidio, di fronte al fenomenizzarsi di un'altro concetto di libertà puramente relativa.

(121) La rugiada catartica¹⁶, che Virgilio raccoglie per l'adepto, è quindi un'acqua di "luce" (in quanto reduce dai combattimenti col sole) alla quale la freschezza dei venti

femoris eius et statim · emarcuit · dixitque ad eum dimitte me iam enim · ascendit aurora · respondit te nisi benedixeris mihi · ait ergo quod nomen est tibi · respondit Iacob · at ille nequaquam inquit Iacob appellabitur nomen tuum sed Israhel · quoniam si contra Deum fortis fuisti · quanto magis contra homines praevaleris · interrogavit eum Iacob · dic mihi appellaris nomine · respondit cur quaeris nomen meum · et benedixit ei in eodem loco · vocatique Iacob nomen loci illius · Phanuhel dicens · vidi Deum facie ad faciem et salva · facta est anima mea · ortusque est ei statim sol postquam · transgressus est Phanuhel · ipse vero claudicabat pede · quam ob causam non comedunt filii · Israhel nervum qui emarcuit in femore Iacob usque in praesentem · diem · eo quod tetigerit nervum femoris · eius et obstipuerit».

¹⁵ Cfr. § 13, pp. 72-80.

¹⁶ Il simbolismo primitivo considera la "rugiada" come Acqua Madre — acqua primordiale — di importanza estrema in molteplici riti e preparativi magici. Il suo potere deriva dal fatto che in essa si risolve l' "opposizione alto/basso" delle acque celesti e terrestri. Rappresenta l'acqua pura e ideale — il segreto dell'equilibrio perduto. È un condensato perfetto delle forze generatrici del principio umido. Cfr. H. Tegnaeus, *Le héros civilisateur. Contribution à l'étude ethnologique de la religion et de la sociologie africaines*, Uppsala 1950, p. 56.

mattutini (respiro virginale dell'anima) permette di sussistere in equilibrio, senza essere inaridita dal calore¹⁷.

Chiaro simbolo del battesimo di Cristo, l'"acqua/fuoco" ci parla del fondamentale sacramento in cui la semplice purezza dei flutti, amministrata dal Battista, si completa di virtù superiori, proprio nel suo accogliere il contrario — il "nemico" — all'interno di sé: quella fiamma distruttrice che magicamente assemblata all'acqua, ci riporta a un trascendimento degli opposti e già prefigura gli esiti ristrutturanti della passione del figlio divino, vale a dire, la grande *metanoia* (vita morte > vita eterna)¹⁸.

La rugiada lustrale, utile a preparare l'anima al cemento della vita, predispone in purgatorio al cemento della penitenza, facendosi chiaro segno del risorgere di chi dalla morte (volto scuro, mascherato, pietrificato), torna definitivamente alla luce (il "colore" nuovo). A questo proposito, cerchiamo di valutare ancora meglio il senso della figurazione dantesca, accostando quest'ultima a un brano del profeta Isaia, comunemente noto come il *Canto degli eletti*:

Vivent martiri tui, interfecti Dei resurgent
 expurgiscimini et laudate qui habitatis in pulvere
 quia ros lucis ros tuus
 et terram gigantum detrahes in ruina¹⁹.

Nel testo profetico veterotestamentario, notiamo come la rugiada da un punto di vista simbolico, subisca un radicale cambiamento nell'accostarsi alla luce; e garantisca così alla terra desolata sulla quale si posa la possibilità di ospitare il miracolo ultimo della rinascita dei morti, nell'ambito di una

¹⁷ Si noti la presenza del *tòpos* della "contraddizione" anche nel segno dell'"acqua/fuoco".

¹⁸ Cfr. L. Ligier, *Le symbolisme biblique du baptême selon les Pères et les liturgies*, in «Concilium», 22, 1967, pp. 21-32.

¹⁹ XXVI, 19.

nuova e perfetta alleanza fra il mondo degli uomini caduti e l'eternale energia del divino. Il corpo di Dante personaggio potrà così detergere d'un tratto — e proprio in virtù di questa “rugiada di luce” — l'opacità della caligine infernale, mutandosi quindi in una brillante, superficie traslucida (*speculum Veritatis*), sulla spiaggia di un'isola che è uno spazio terrestre benedetto, dove il soffio marino (*ventus Spiritus Sancti*) preserva tutte le freschezze di una liquidità lustrale.

Si ricordi come nel Medioevo la rugiada possa associarsi anche al fiore della rosa (“rosa, rosae” / “rōs, rōris”), in tutto il suo simbolismo complesso, secondo una parentela fonica accentuata dal latino colloquiale (“rosāta-m”, *sermo humilis* < rōs, rōris [*rōris]). La rosa e il suo colore rosato simboleggiano bene la giovinezza eterna e l'immortalità delle promesse di Cristo, riportandoci anche al sangue della croce che non ha nulla dei connotati contaminanti classici, essendo “sangue mischiato ad acqua”, come quello che cola dal corpo del Messia sulla lancia del soldato Longino. Il sangue del Crocifisso è in vero una pioggia lustrale o, se vogliamo, la rugiada che cosparge una terra desolata per far germinare nuova vita: la vita immortale dell'*octava dies*, primo giorno del nuovo tempo restaurato²⁰.

²⁰ Cfr. F. Portal, *Des couleurs symboliques, dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temp Modernes*, Paris 1837, pp. 218-222 ; C. Ghykamtila, *Le nombre d'or*, vol . II, Paris 1931, p. 41.

XIII
*IL MOVIMENTO PURGATORIALE
E IL TÒPOS DEL “NÒSTOS”*

(130-132) Al sentimento della “contraddizione” che abbiamo considerato si riconnette anche l’ultimo *tòpos* che è possibile rinvenire nell’ambito dell’estrema articolazione di questo primo canto purgatoriale: quello del “ritorno”, del ricongiungimento a qualcosa di fondamentale dal quale, *ab origine*, ci siamo dolorosamente staccati.

(118-120) In una parte del testo che non abbiamo ancora completamente esaminato, è possibile notare come la «perduta strada» (il *télos* che determina il movimento del *nòstos* dantesco) possa essere recuperata dal pellegrino attraverso l’irrazionalità di un viaggio di cui non si comprendono pienamente le ragioni (sia per quanto concerne la discesa infernale sia a proposito del comando anomalo di Catone che suggerisce il moto verso il basso, proprio per garantire un’ascesa). Si è visto quindi come il ritorno alla «perduta strada» sia possibile per l’uomo smarrito attraverso un atteggiamento di estrema umiltà, in cui il singolo è pronto a slanciarsi verso l’ignoto, affidandosi al mistero di un “volere” supremo che lo trascende.

Il “ritorno” (all’Eden, in questo caso, e quindi al Padre) diventa possibile nel corso di un abbandono totale all’alterità misteriosa che ci si trova di fronte; e in un simile abbandono, come è naturale, non è prevista alcuna forma di egoismo.

Nel movimento verso l’isola santa e la beatitudine che essa promette non si possono mantenere legami troppo vincolanti con il nostro passato o il mondo della storia; l’itinerario salvifico può essere intrapreso solo da chi vive fino in fondo l’esperienza totale di una pienezza presente che

si alimenta di continuo nella speranza di perfette acquisizioni future. In tutto questo non può e non deve esistere alcun vincolo che ci leghi al passato, nessuna voglia di ritornare a ciò che ci siamo lasciati dietro le spalle.

Il viaggio di Dante è infatti fondamentalmente diverso da quello di Ulisse (Itaca > Troia > Itaca), in quanto movimento lineare, movimento teleologico, vale a dire finalizzato e non ciclico. L'avventura dell'uomo classico è un percorso in cui lo spostarsi e quindi l'alienazione implicano sempre (per acquisire significato e legittimità) un ritorno in sé del soggetto, attraverso il quale sempre si determini un particolare aumento di conoscenza. La situazione di Ulisse è analoga a quella di tanti altri eroi, come Giasone, Teseo, Perseo che, nel loro muoversi, nel loro tendere ad altro, mirano costantemente ad una possibilità di affermazione/riaffermazione, arricchiti di una particolare esperienza che ogni volta prepara i più alti premi.

Sempre in ambito classico, l'impresa di un eroe diverso — Enea — sembra bene preludere alla tipologia del viaggio dantesco. La sua avventura non è rappresentabile da un cerchio, ma da una linea. Troia — il luogo di partenza — non si configura come una vera *archè*, non essendo madre archetipica della stirpe dei sovrani locali, originatasi altrove; Enea, quindi, non affronta il viaggio per riportare stabilità ed energia ad Ilio, ormai irrimediabilmente distrutta. L'itinerario si sviluppa dunque come un ritorno che seguirà un preciso schema lineare nel tendere a quella patria remota, l'*antiqua mater*, in cui l'ideale supremo della gioia, umana potrà risvegliarsi, originando una stirpe di eroi gloriosi che permetteranno al mondo di vedere dischiudersi ancora le meraviglie dell'*aurea aetas*, con la conquista della pace

universale e della possibilità di un fermo mantenimento di questa tramite la norma dell'unico diritto per tutti i popoli¹.

La struttura del viaggio dantesco è simile, come si è detto, a quella virgiliana, anche se chiaramente il *télos* del movimento lineare non sarà qui tanto da cogliere nell'ambito delle ragioni materiali, quanto piuttosto in quello dell'essenza metafisica a cui, dalla città terrena — luogo perverso di inganni e di esilio — si dovrà progressivamente allontanarsi, mossi da una misteriosa e irrazionale fedeltà all' "Oltre".

Quest'ultimo si configura come dimensione eterna in cui si placa totalmente il desiderio. Per l'anima del pellegrino non sarà allora concepibile un ritorno: nel mare dell'essere il naufragio è dunque totale. Allora, se proprio di un *nòstos* vogliamo parlare, per quanto concerne la *Divina Commedia* si dovrà riferirsi piuttosto al ruolo di Dante come poeta-vate: in questo senso, e solo in questo, il motivo del *reditus* può mostrare una vera e propria necessità alla quale il fedele di Amore è pronto a piegarsi, facendo ritorno alla fatica di vivere, allo scopo di rivelare un messaggio di luce al mondo corrotto. Tutto questo non significa comunque che ciò che si cerca oltre i limiti del nostro Io sia incapace di soddisfarci: al contrario, al termine dell'impresa, raggiunto il necessario *télos*, il naufragio si farà estasi di fuoco, splendore pienamente appagante. Ed è questa un'estasi che avrà fine solo con la scomparsa della «mirabile visione» nel tempo storico, e che un giorno, al termine dell'avventura poetica, potrà di nuovo essere attinta in maniera stabile da colui che, come uomo e non più come artista, sarà ancora in grado di iniziare il cammino.

Certamente il viaggio di Dante ha una sua utilità e uno scopo anche sul piano storico, ma in esso le motivazioni

¹ Sullo schema simbolico del viaggio di Enea rispetto a quelli dei precedenti eroi greci dell'epica e del mito, si può fare riferimento ai risultati di un nostro precedente volume critico: *Rinascimento e anima, cit.*, pp. 225-235.

contingenti (la scrittura del Libro) si uniscono ad una esperienza metastorica (la visione ultraterrena): un'esperienza che per l'uomo-Dante, ma non per il poeta-vate, appare perfettamente compiuta in sé, e non necessiterebbe perciò alcun rientro in quel tempo terrestre ormai trascorso. Si può dire quindi che il *tòpos* del "ritorno" acquisisca nella *Commedia* dantesca un significato assai complesso e fortemente contraddittorio: ancora una volta "scandaloso", nei suoi paradossi, rispetto al rigorismo consequenziale del pensiero classico. La «perduta strada» alla quale si tende diventa luogo magico, dove la storia e l'eternità, il singolo e il tutto trovano sempre una ragion d'essere unitaria. Nell'incontro con Dio, l'individuo mantiene la sua importanza, non in qualità di eroe artefice del proprio destino, ma come servo che torna nel mondo e accoglie l'idea di un ulteriore abbandono della perfezione assoluta solo per farsi corifeo dei risultati di un'esperienza metafisica che deve incoraggiare l'umanità tutta a superare i propri stessi limiti, muovendosi quindi al di là della storia, dopo averne conosciuti le menzogne e gli inganni. Il *reditus* dell'avventura (il ritorno del poeta-vate per scrivere il Libro) non ha quindi più nulla a che vedere con l'originaria cacciata adamitica o la caduta dell'angelo bello; è piuttosto un "ritorno caritatevole" che, in un senso tutto cristiano, imita la pietosa incarnazione e resurrezione del Figlio, così come le continue offerte della Grazia operante, in attesa degli ultimi giorni dell'uomo e della storia.

Ritornando ancora al *tòpos* del "*nòstos*" greco-latino, dobbiamo valutare come l'eroe antico e Ulisse, in particolare, non possano essere esperti di veri e propri "ritorni", nel senso dantesco e medievale del termine. Il viaggio di Ulisse, che dall'Io parte e nell'Io vorrebbe completarsi, non è in grado di offrire esiti favorevoli nella *Divina Commedia*, quando sono

avvistate, incerte, le rive del purgatorio². La nave antica deve essere allora distrutta, inevitabilmente, inghiottita da quei vortici oscuri che solo più lievi legni potrebbero dominare³.

L'anelito all' «esperienza»⁴ non è sufficiente per superare gli orribili marosi; sono invece necessarie le vele di un «ingegno» (2) diverso il quale, umilmente, si lascia muovere da ciò che di più autentico spira nelle profondità segrete del cuore umano⁵:

² Ricordiamo anche (sempre per quanto concerne l'esplicito parallelismo tra il viaggio di Ulisse e quello di Dante) la comune presenza dell'espressione «com'altrui piacque» in questo canto (v. 133) e nel XXVI dell'*Inferno* (v. 141). È certamente questo un indizio importante della volontà di creare un "rapporto sinfonico" tra le due cantiche a proposito del *tòpos* del "viaggio" e dell' "orgoglio/umiltà". Cfr. D. L. Sayers (Ed.), *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine. Cantica II. Purgatory*, Oxford 1955, pp. 79-80: «The mark of humility is submission to the will of another (Cato) or of Another (God). The phrase (*come altrui piacque*) first occurs in *Inf.* XXVI 141, where the submission is involuntary, whereas here it is embraced by the will (cf. *John* XXI 18)».

³ Cfr. A. Mandelbaum (Ed.), *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Purgatorio*, New York 1984, p. 320: «This passage also recalls and echoes Ulysses' tale of his last voyage, in *Inferno* XXVI. Ulysses' hunger for experience led him to venture beyond the boundary of the known world (the "Pillars of Hercules" at the western end of the Mediterranean), sailing until there rose before him in the distance "the highest mountain [he] had ever seen," undoubtedly the very mountain of Purgatory. Ulysses relates that his destruction took place "as pleased an Other"; Dante, standing on the shore Ulysses could not reach, is girt with the smooth rush "just as pleased another" (133), i.e., Cato, in accordance with God's will».

⁴ *Inf.*, XVI, 116.

⁵ Si ricordi inoltre, con Singleton, come in questo testo poetico purgatoriale la contrapposizione Ulisse (mondo antico del funesto orgoglio)/ Dante (mondo nuovo dell'umiltà salvifica) sia accentuata anche dall'*imitatio* virgiliana che segna profondamente l'episodio del "giunco sradicato": quest'ultimo, infatti, come il ramo d'oro dell'*Eneide* (ma ovviamente con un significato più "basso"), torna a germogliare dopo essere stato strappato. Cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, 136-144: «accipe quae peragenda prius. Latet arbore opaca/ aureus et foliis et lento vimine ramus, / Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis/ lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae. // Sed non ante datur telluris operta subire/ auricomos quam quis decerpserit arbore fetus. / Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus/ instituit; primo avolsio non deficit alter/ aureus et simili frondescit virga metallo». Cfr. Ch. S. Singleton (Ed.), *op. cit.*, p. 24: «This suggests that the *cingulum humilitatis* is indeed Dante's "golden bough" to this new realm of Purgatory, the

Per correr migliori acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
 che lascia dietro a sé mar si' crudele

1-3

Il cerchio si chiude, quindi, fra due grandi simboli marini che si intersecano perfettamente, proponendoci l'immagine (diretta e indiretta, in filigrana) di due naviganti di epoche e sentimenti diversi: sono volti dell'umanità alla continua ricerca di significati profondi, una ricerca che prevede ogni volta, come esito fondamentale, l'ineluttabile duello con l'ignoto.

Dante, nel corso del suo faticoso ritorno, passa dalla condizione ideale di "smarrimento" assoluto a quella del "viaggio orientato": è questo un percorso che gradualmente lo condurrà all'universale origine dell'essere, attraverso la negazione dell'orgoglio e l'abbandono al volere dell'assoluta alterità. Nel Tutto metafisico il poeta compirà dunque il proprio naufragio, disposto ad alienarsi totalmente nell'"altro da sé". È in questo rapimento dell'estasi mistica che l'individualità disposta ad alienarsi viene restituita a se stessa dallo specchio divino: in tale modo, alla prima forma di ritorno (individuo > Tutto divino), ne fa seguito un'altra complementare (proprio secondo la visione teologica cristiana) che prevede la "ri-trasformazione" dell'essenza alienata nell'origine (caduta dell'uomo in Adamo e deificazione dello stesso in Cristo).

Simile sintesi, garantita dall'Amore Assoluto, produce quindi per Dante pellegrino il necessario *reditus* verso la dimensione storico-oggettiva (il mondo, l'esistenza, la storia) al termine della visione. A questo punto, mantenendo l'esperienza, lo scopo di colui che ritorna dal lungo viaggio

necessary talisman that he has gained by his descent to humility and with which he may now ascend the mountain: humility, that virtue which Ulysses did not have».

non sarà comparabile a quello dell'eroe classico il quale, come del resto abbiamo accennato, identifica nell'ambito storico (con il *nòstos* verso la terra di origine) il premio finale per se stesso e il suo popolo. Il ritorno dantesco non si presenta come una conquista dell'Io-eroico; è invece una necessità alla quale l'umile servo dell'Assoluto si piega, in adeguamento completo al volere di Colui che lo trascende.

La missione di Dante non ha in definitiva alcuna importanza sul piano materiale *ex se*; essa produce nel Libro una tensione che dalla storia incoraggia l'umanità a muoversi oltre, verso spazi meta-storici. La parola del poeta-vate è allo stesso tempo soggettiva e universale: è parola di uomo sì, certamente, capace comunque di accogliere a pieno riverberazioni di Assoluto, proprio in quanto verbo sacro che l'ispirazione diffonde, sublime tessitura in grado di far scaturire teorie infinite di immagini e concetti, per trascendere di continuo l'insieme di tutte le razionali possibilità umane.

XIV
TESSITURA SINTETICA DEI PRINCIPALI
“RICHIAMI SINFONICI” IN *PURG.* I

Presentiamo ora una sintesi dei più evidenti movimenti concettuali interni del preludio purgatoriale analizzato durante il presente percorso ermeneutico. Osserviamo quindi il costituirsi e l'intersecarsi di affascinanti geometrie tematiche nella globalità del canto, proprio al fine di rendersi conto in maniera chiara del significato estetico di quella sostanziale *integritas* a cui ci siamo riferiti nella premessa iniziale¹.

* Per una lettura corretta della seguente tavola, si consideri come l'uso del “corsivo” si presti specificamente all'identificazione di un *tòpos* (elemento del testo a forte carattere concettuale-astratto). Il carattere “tondo” viene invece utilizzato per evidenziare i diversi motivi (elementi del testo che si connotano in senso marcatamente simbolico e figurativo). I vari *tòpoi* e motivi sono indicati rispettivamente in ordine alfabetico, secondo la sequenza delle reciproche apparizioni nel canto preso in esame.

a- {Cintura}

• (4-6)	L'isola santa è una porzione di terra avvolta da una cintura di acque.
• (77)	Minosse non lega/cinge Virgilio.
• (94-95)	L'importanza del giunco nel rito lustrale consigliato da Catone.

¹ Cfr. Cap. I, pp. 15-16 .

	<ul style="list-style-type: none"> • (94-95) L'importanza del giunco nel rito lustrale consigliato da Catone. • (101-102) L'isoletta è contornata dal mare. • (133) Virgilio stringe le vesti del neofita utilizzando la pianta sacra.
b- {Combattimento competizione}	<ul style="list-style-type: none"> • (11-12) Le Muse e le figlie di Pierio. • (73-75) Catone e Cesare. • (115) L'alba vince la notte. • (121-122) La rugiada combatte col sole.
a- {Contraddizione}	<ul style="list-style-type: none"> • (13-24) <i>L'oriental zaffiro illuminato dalle stelle.</i> • (29-33) <i>Associazione di Catone al polo boreale.</i> • (35-37) <i>Descrizione fisica di Catone.</i> • (43) <i>Le chiome-piume e la sovrapposizione dei piani fisico e metafisico.</i> • (106-108) <i>La discesa purgatoriale serve a salire.</i> • (118-120) <i>Lo smarrirsi porta a trovare la strada.</i> • (134-136) <i>Il giunco muore, essendo strappato, e rinasce.</i>

b- {Libertà}	<ul style="list-style-type: none"> • (71) <i>La ricerca di Dante.</i> • (72) <i>La ricerca di Catone.</i>
c- {Rapporto padre-figlio}	<ul style="list-style-type: none"> • (31-33) Dante sente di dovere a Catone l'omaggio di una reverenza filiale. • (111-112) Atteggiamento paterno di Virgilio verso il suo protetto.
d- {Resurrezione di un uomo morto}	<ul style="list-style-type: none"> • (8) La rinascita della poesia. • (128-129) Il pellegrino, lavato dalle scorie infernali, mostra il colore della vita.
c- {Ribellione}	<ul style="list-style-type: none"> • (11-13) <i>L'orgoglio delle figlie di Pierio.</i> • (53-54) <i>Dante, ribelle a Beatrice, è stato costretto alla discesa infernale.</i> • (73-77) <i>Catone contro Cesare.</i>
d- {Ritorno}	<ul style="list-style-type: none"> • (79-80) <i>Marzia prega invano Catone di farla tornare a lui.</i> • (85-87) <i>Catone, in vita, ha riacettato la propria sposa.</i> • (119) <i>Dante torna alla perduta strada.</i> • (131-132) <i>Ulisse (?) non esperto del ritorno.</i>
e- {Specchio}	<ul style="list-style-type: none"> • (13-27) <i>L'oriental zaffiro.</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • (38-40) Il volto di Catone. • (115-117) Il tremolar della marina.
<i>e- {Suicidio}</i>	<ul style="list-style-type: none"> • (58-60) <i>Dante (?)</i>. • (71-74) <i>Catone</i>.
<i>f- {Umiltà}</i>	<ul style="list-style-type: none"> • (100-102) <i>I giunchi nascono nella parte più bassa dell'isola.</i> • (113-114) <i>Il percorso catartico del pellegrino si volge verso i termini inferiori della pianura.</i>
f- {Uomo-uccello}	<ul style="list-style-type: none"> • (11) Le Pieridi / Piche. • (42) Le piume di Catone. • (98-99) La natura angelica del primo ministro di Paradiso.
g- {Viaggio per mare}	<ul style="list-style-type: none"> • (1-13) La navicella dell'ingegno. • (131-132) L'avventura del navigante Ulisse (?) che non è esperto del ritornare.
<i>g- {Virtuale santità del passato storico}</i>	<ul style="list-style-type: none"> • (9) <i>Le Sante Muse</i>. • (31-108) <i>L'elezione di Catone</i>.

XVI
CARATTERISTICHE DEL
SINFONISMO DANTESCO IN GENERALE

Considerate a questo punto quelle che sono le serie di motivi e *tòpoi* principali, indicati nel corso dell'analisi del primo canto purgatoriale, si può facilmente vedere come sia possibile cogliere il movimento poetico-tematico della *Commedia* non solo in senso lineare, ma anche facendo riferimento a quelle zone di particolare pregnanza che si prestano a riconnettersi circolarmente ad altre, in base all'intersecarsi complesso di privilegiati rapporti analogici.

Tale movimento si sviluppa in una grande tensione che, irrigidendosi nella razionale continuità della storia esterna del Libro, nel suo logico disporsi secondo una linea tematica consequenziale, mostra di stemperarsi gradualmente nel sentimento del significato interno, nel suo o nei suoi contenuti sostanziali ricorrenti ed echeggianti in un vero e proprio "labirinto di specchi" rintracciabile non solo nei più svariati e specifici contesti (come potrebbero essere un canto del poema o una parte di esso), ma anche in intere cantiche e certamente nella globalità dell'Opera tutta.

Ogni figura che per l'intero universo dell'immaginario dantesco si squaderna, disponendosi secondo ordini di ritmo consequenziale (il proporsi diacronico di un contenuto, la linearità della vicenda narrata dal discorso poetico) viene poi continuamente ad "aprirsi" in particolari momenti epifanici, accogliendo immagini o situazioni di grande importanza simbolica: questi ultimi richiamano altri momenti del medesimo contesto e si uniscono ad essi, con il riecheggiare di una stessa "frase melodica" (in senso contenutistico, filosofico), spesso metamorfosata nella forma, ma senza dubbio identica nella sostanza. La *Divina Commedia* ci pone

costantemente di fronte a esempi del rispetto di quella “*integritas* estetica” a cui accennavamo nella premessa a questo studio¹; il suo è un rispetto profondo che caratterizza in termini generali il sentimento del “bello”, non solo nell’ambito specifico dell’arte gotica, ma anche, si potrebbe dire, dell’intera creatività del Medioevo cristiano .

Dovrebbe essere chiaro, quindi a questo punto, al termine di questo specifico percorso ermeneutico, come la bellezza che si forma e si esprime nel Poema dantesco non sia da ricercarsi nelle manifestazioni isolate di ciò che appare “poetico”, secondo i parametri emozionali di una moderna sensibilità, ma nella meraviglia dell’intersecarsi dei movimenti concettuali-sentimentali (l’incontro di «amore» e «studio» nell’animo del filosofo, così esaltato nel *Convivio*) di quello che abbiamo definito come “discorso sinfonico dantesco”.

La poesia dei momenti più intensi della *Divina Commedia* nasce all’interno di una particolare cassa di risonanza² che ci sentiamo in dovere di definire nei suoi delicatissimi contorni, proprio al fine di evidenziare i luoghi che vedono l’originario propagarsi di un riecheggiare da cui si sviluppano le armonie

¹ Cfr. § 1, pp. 17-24.

² Cfr. V. Russo, *Musica/musicalità nella struttura della Commedia di Dante*, in AA. VV. *La musica nel tempo di Dante*, a c. di L. Pestolazza, Milano 1988, p. 46: «La duttilità della forma strofica della terzina, il gioco ravvicinato e variabilissimo delle rime incatenate che essa comporta, la sua possibilità di chiudersi sintatticamente sulla lunghezza di uno o di due o di tre versi oppure di aprirsi sulla lunghezza di più terzine, con o senza *enjambement*, la ricca variabilità ritmica dell’endecasillabo, il gioco sotteso in esso di toni e semitoni, la mobilità incerta della cesura, l’organizzazione fonica delle compagini e sequenze di parole, tutto questo (e altro ancora) forniva a Dante una strumentazione per l’orchestrazione musicale-semantiche della versificazione pressoché inesauribile a dar forma alla *fabula* letteraria della *Commedia* e a esprimerne il significato etico unitario: “rimuovere gli uomini in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità” (“*removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*”, *Ep.*, XIII, 39)».

del Poema sacro³. Intercettando così la serie degli stessi momenti privilegiati del tessuto poetico e creando giustapposizioni fra gli stessi da un punto di vista tematico sincronico, si può notare come nel testo un importante *tòpos* o un motivo aumenti e chiarisca sempre il suo spessore.

Diverse parti di un discorso concettuale omogeneo vengono infatti a mostrarsi all'interno di una serie analoga di pensieri e immagini che globalmente ci parla della sua fondamentale unità. In questo senso, osservando le differenze di un flusso poetico lineare e diacronico (nel suo toccare argomenti e situazioni dissimili), sarà possibile risalire per comparazioni alle fondamentali cellule tematiche unitarie del Poema. Si individua così un processo che mostra come possiamo visualizzare nella *Divina Commedia* un movimento inesausto dalla molteplicità a un tutto unitario, secondo itinerari simili a quelli che nel *Fedro* platonico indicano la dinamica del discorso filosofico, nelle sue oscillazioni perpetue fra *diaíresis* e *synagoghé*⁴.

Per quanto riguarda la pratica critico-interpretativa *stricto sensu*, si consideri poi la profonda utilità di un attento studio preliminare di quella che abbiamo definito come la “tessitura sinfonica” del Poema. A ben vedere, è possibile notare sempre in ogni singolo canto il significativo prevalere di una o più “unità tematiche dominanti”, dal momento che diversi *tòpoi* o motivi si trovano ad apparire e ritornare ciclicamente con maggior frequenza rispetto agli altri di cui è composto l'insieme globale. Una chiara identificazione delle diverse

³ Intorno alla costituzione “musicale” del discorso poetico-filosofico della Divina Commedia di possono considerare anche altri importanti contributi: R. Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medievale (con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia)*, Milano 1975; M. Pazzaglia, *L'universo metafisico della musica nella 'Divina Commedia'*, in «Lecture classensi», 15, 1986, pp. 79-97; N. Pirrotta, *Dante musicus: goticismo, scolasticismo e musica* (1965), in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 20-36.

⁴ Cfr. Platone, *Fedro*, XLIX, 265d-266d.

“unità tematiche” diventa a nostro avviso fondamentale per consentire un effettivo e corretto approfondimento ermeneutico dell’Opera, individuandone subito i simboli centrali e concentrando la nostra attenzione su questi, per valutarne poi l’intrinseca complessità dal piano strettamente “letterale” a quello “anagogico”, secondo le specifiche indicazioni dantesche:

Dico che, sì come nel primo capitolo è narrato, questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L’uno si chiama litterale [e questo è quello che non va oltre a ciò che suona la parola fittizia, si come ne’ le favole dei poeti. L’altro si chiama allegorico] e questo è quello che si nasconde sotto ’l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire c[om] e lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faccia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d’arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.

Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture, ad utilidade di loro e di loro disce[n]ti; sì come appostare si può ne lo Evangelio, quando Cristo salio lo monte per trasfigurarsi, che de li dodici Apostoli menò seco li tre; in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia. Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale, ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l’eternal gloria, sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l’uscita del popolo d’Israel d’Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Ché, avvenga essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s’intende, cioè che ne l’uscita de l’anima dal

peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico⁵.

Facendo riferimento ai quattro sensi delle scritture di cui si parla nel *Convivio* e nell'*Epistola a Cangrande*, si può dire che una lettura del Poema da un punto di vista letterale e allegorico si presti ad essere eseguita in termini diacronici, mentre, sincronicamente, si costituisca — secondo le modalità di aggregazione appena descritte — il discorso morale (che ci porta a valutare i significati etici, psicologici ed esistenziali di una determinata immagine) e quello anagogico, basato su un “sovrasenso” che rende ragione delle misteriose trasparenze della parola poetica, nel momento in cui, “verticalmente”, una certa attrazione le strappa al *continuum* della linearità per comunicare loro singolari pregnanze nel circolare movimento dei richiami⁶.

⁵ *Convivio*, II, 1, 2-8.

⁶ Lo Pseudo-Dionigi è stato fra gli autori che hanno più in profondità esaminato il concetto di “anagogia”. Cfr. A. Raffi, *Allegoria e anagogia in Dante*, in «*Spolia. Journal of Medieval Studies*», <<http://www.spolia.it>>, p. 3: «È proprio nel *De coelesti hierarchia* che Dionigi espone diffusamente la dottrina del senso anagogico e simbolico delle Scritture, mostrando quasi di intendere i termini “simbolo” e “anagogia” come sinonimi. Nel primo capitolo egli dichiara che attraverso l’illuminazione di Cristo ognuno di noi diventa capace di fissare lo sguardo alle gerarchie delle intelligenze celesti secondo quanto ci manifesta la scrittura “simbolicamente e anagogicamente”. Nel secondo capitolo l’autore spiega il nesso che lega il senso anagogico della scrittura alla dimensione speculativa propria della teologia apofatica, la teologia altrimenti detta “negativa” in quanto non presume di poter affermare alcunché di semanticamente positivo riguardo all’Ineffabile Divinità trascendente. Dionigi dichiara, da un lato, che “il metodo di descrivere per mezzo di cose dissimili le realtà invisibili è quello più appropriato”. Nella Bibbia noi troviamo espressioni che si adattano a celebrare la Divinità (il sole, la luce, la stella del mattino). Altre volte troviamo delle immagini di Dio tratte dalle realtà più basse, come quando Egli ci viene descritto come leopardo, come pantera, come orsa inferocita o addirittura come verme (nel *Salmo* 22, 7: “io sono un verme e non un uomo”, passo comunemente interpretato in

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius. Israel potestas eius». Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici posunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab ‘alleon’ grece, quod in latinum dicitur ‘alienum’, sive ‘diversum’⁷.

Nell’*Epistola XIII*, è significativo che Dante, pur affermando che sono quattro i percorsi ermeneutici che il poema legittima, si presti ad illustrare di questi ultimi soltanto i primi due, vale a dire quello letterale e quello allegorico.

Seguendo questi due percorsi, è abbastanza semplice riassumere in un discorso chiaro e inequivocabile il significato dell’Opera, esaminandone il movimento diacronico per affermare che la “lettera” di questa si riferisce allo stato delle anime dopo la morte, mentre l’ “allegoria” tratta del destino umano in genere, in pendolarità perpetua fra meriti e peccati, dipendenti ogni volta dal libero arbitrio del singolo. Su questa linea si può vedere anche come il

riferimento a Gesù sofferente). Attraverso l’oscuro simbolismo di queste “similitudini dissimili”, le Scritture ci abitano a salire dalle cose visibili alle altezze sovramondane, iniziandoci così alla contemplazione dei più riposti *arcana Dei*.

⁷ *Epistole*, XIII, 20-22.

passaggio dell'uomo nel cosmo terrestre, a seconda delle sue caratteristiche morali, preluda alla serie di premi o punizioni che saranno ricevuti dalle anime nell'altro mondo, in base al lucido esame della giustizia divina.

Come dicevamo, nell'*Epistola a Cangrande*, Dante non fa menzione dei significati dell'opera da un punto di vista morale e anagogico⁸. Probabilmente egli avverte come per questi due sensi (la cui sostanza non può essere colta appieno attraverso una lettura "lineare" del testo) l'interpretazione debba svolgersi sincronicamente (prendendo in considerazione la globalità del discorso poetico) e richieda al lettore non solo l'esercizio delle facoltà raziocinanti, ma anche e soprattutto l'articolarsi sentimentale di quello stesso «amore» a cui si allude nel *Convivio*, la forza che deve unirsi allo «studio» nella coscienza del vero filosofo, di colui cioè che è l'unico amico/amante sincero della sapienza/*sophía*:

E così, acciò che sia filosofo, conviene essere l'amore a la sapienza, che fa l'una de le parti benivolent[e]; conviene essere lo studio e la sollicitudine, che fa l'altra parte anche benivolente, sì che familiaritate e manifestamento di benivolenza nasce tra loro. Per che senza amore e senza studio non si può dire filosofo, ma conviene che l'uno e l'altro sia. E sì come l'amistà per diletto fatta, o per utilitate, non è vera amistà, ma per accidente — sì come l'Etica ne dimostra — così la filosofia per diletto o per utilitate non è vera filosofia, ma per accidente. Onde non si dee dicere vero filosofo alcuno, che, per alcuno diletto, con la sapienza in alcuna sua parte sia amico; sì come sono molti che si diletano in intendere canzoni ed istudiare in quelle, e che si diletano studiare in

⁸ Cfr. A. Raffi, *op. cit.*, p.5: «Si è spesso osservato che Dante non parla mai esplicitamente, in maniera tematica, della natura specifica dell'anagogia. Questo è vero, com'è vero del resto che nel *Paradiso* l'anagogia diventa pratica di scrittura. È nell'ultima cantica che il linguaggio poetico si spinge verso i limiti estremi, attraverso complessi e vertiginosi intrecci di "similitudini dissimili", attraverso continue denunce — i famosi "appelli al lettore" — del carattere disperatamente inadeguato dei segni con cui noi tentiamo l'impossibile impresa di rappresentare l'Irrappresentabile, di dire l'Indicibile».

Rettorica o in Musica, e l'altre scienze fuggono e abbandonano, che sono tutte membra di sapienza. Né si dee chiamare vero filosofo colui che è amico di sapienza per utilidade, sì come sono li legisti, [li]medici e quasi tutti li religiosi, che non per sapere studiano, ma per acquistare moneta o dignitade; e che desse loro quello che acquistare intendono, non sovrasterebbero a lo studio. E sì come intra le spezie de l'amistà quella che per utilidade è, meno amistà si può dicere, così questi cotali meno partecipano del nome del filosofo che alcuna altra gente; per che, sì come l'amistà per onestade fatta è vera e perfetta perpetua, così la filosofia è vera e perfetta, che è generata per onestade solamente, senza altro rispetto, e per bontade de l'anima amica, che è per diritto appetito e per diritta ragione⁹.

Attraverso una corretta attitudine di fronte al testo (vale a dire secondo un “*habitus*/atteggiamento morale” opportuno) è possibile intuire quei legami profondi fra le parti diverse del mondo poetico che ci permettono di coglierne la profonda unità sostanziale, nel ciclico riproporsi, in zone privilegiate dei canti e dell'opera, di motivi e *tòpoi* omogenei, in grado di cooperare tutti al costituirsi di un amalgama unitario.

Ricordando quanto abbiamo detto a proposito del “fregio a zig-zag”¹⁰, si può vedere quindi come nel procedere “orizzontale” del discorso letterale-allegorico la narrazione si sviluppi poeticamente attraverso nette cesure e con andamento fortemente oppositivo (l'evolversi del viaggio attraverso fasi e incontri diversi tra loro e latori di vari messaggi). In un senso “verticale” invece (quel senso che conduce “in alto”, in quanto “anagogico”) il percorso si trova a svolgersi per progressive “accumulazioni di significati” che tendono sempre a specificare un ristretto numero di nessi importanti (i *tòpoi* e motivi principali), i quali a loro volta possono essere combinati, tanto da costituire la perfetta risonanza armonica sulla quale una frase musicale sintetica e

⁹ *Conv.*, III, XI, 8-12.

¹⁰ Cfr. cap. VIII, pp. 57-59.

privilegiata possa ampiamente svilupparsi, unendo in sé i termini di una totalità di parti compresenti, formatasi *ab origine* nel Tutto-Bene, Tutto-Luce, Tutto-Sapienza, Tutto-Amore¹¹.

Il meraviglioso trasparire dei “cerchi sinfonici” ricchi di sostanza, negli epifanici attimi dello svolgersi lineare dell’intero discorso poetico dantesco, trova un suo chiaro parallelismo nello stile della composizione wagneriana, in quella “melodia infinita” che si articola entro un *continuum* temporale rigoroso (diacronia), accogliendo comunque al suo interno il gioco del perenne inseguirsi e intrecciarsi dei *Grundthemen*, ovvero dei *Leitmotiven* che si avvicinano arricchendosi l’un l’altro (sincronia), secondo lo stesso ritmo dialettico che si dispiega libero nel corso del Poema dantesco con il procedere e il sovrapporsi dei più svariati *tòpoi* e motivi.

Le immagini poetiche dell’Opera, assieme ai contenuti filosofico-morali e teologici si inanellano dunque e si sviluppano anche in un processo mentale poliedrico e monocentrico insieme, unendosi talora e disgiungendosi,

¹¹ Cfr. A. Raffi, *op. cit.*, p. 4: «L’ammaestramento che ci viene impartito dalle Scritture attraverso i sovrasensi anagogici consiste proprio nell’abisso che si viene a spalancare tra i segni e i significati soprasensibili cui essi rinviano. Nel ricordarci la distanza infinita che separa il linguaggio umano dagli abissi degli *Invisibilia Dei*. I segni di cui disponiamo per significare l’Invisibile resteranno sempre disperatamente insufficienti nei confronti di quella Realtà ultima che si sottrae ad ogni significazione, in quanto inoggettivabile e irriducibile alla presa del *logos semantikos*. Il senso anagogico delimita la soglia che separa linguaggio e silenzio, al confine tra l’intenzione di significato del nostro *sermo* e l’insondabile profondità dei *silentia Dei*. L’insieme di queste considerazioni ci permette di gettare luce anche sul perché il senso anagogico venga sempre per “ultimo”, e sia considerato tale secondo il suo concetto, non sulla base di una convenienza di ordine retorico. Da questo punto di vista, se la dimensione allegorica si inquadra nella concezione aristotelica del segno, l’anagogia corrisponde a un tratto tipico del neoplatonismo, l’apofatismo della Patrologia orientale di cui lo Pseudo-Dionigi costituisce l’esponente di maggior rilievo. Per dirla in una formula: l’allegoria sta all’anagogia come Aristotele sta a Platone».

sovrapponendosi, per fluire linearmente poi, in perfetta chiarezza e distinzione¹².

Strutturalmente, la storia del viaggio dell'anima riproduce quindi in perfetta aderenza quella che Dante stesso definisce come «dolce sinfonia di paradiso»¹³; e questo non solo nella terza cantica, ma in tutta l'Opera: nei cieli, nelle parti oscure della terra e sui livelli diversi della montagna sacra. Le sollecitazioni acustico-musicali sono certo diverse nei tre regni; all'irrelata cacofonia dei lamenti, delle urla, delle bestemmie infernali¹⁴, faranno seguito le grida purgatoriali di quel dolore che esprime se stesso, aprendosi anche alla speranza del "dopo", e si scioglie quindi nel gregoriano, nel linearismo quieto del *cantus firmus*, coralmemente testimoniato dalle voci di preghiera o di lode. Nel paradiso poi il compimento musicale sarà perfetto, sovrapponendosi fra loro le armonie e le molteplici linee melodiche dei cieli, in cui i beati e gli angeli specularmente riflettono *caritas et sapientia* nelle danze gloriose e nelle sinfonie perfette.

È — quello celestiale — un perfetto coronamento polifonico della natura trasumanata, che riproduce gli schemi di giustapposizione e intreccio del nuovo linguaggio musicale gotico, in cui il gregoriano si evolve all'insegna della

¹² Cfr. V. Russo, *op. cit.*, p. 48: «In questa prospettiva, più produttivo appare l'esame delle riprese interne legate all'organizzazione e percorso dei motivi narrativi del poema, a cominciare dalle riprese lessicali, vettori fonico-semantici di memoria, o dai più ampi ricalchi morfologici tra settori distanziati del narrato, o soprattutto dai richiami di rime, punto focale dei valori fonico-semantici del verso ("rima... è tutto quel parlare che in numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade", *CV*, IV, II, 12-12), tutti elementi che, nella struttura ideologico-formale della *Commedia*, concorrono a collegare orizzontalmente e sinfonicamente motivi e significati della *fabula* narrativa».

¹³ Cfr. *Par.*, XXI, 59.

¹⁴ cfr. *Inf.*, III, 22-30: «Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l'aere senza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai. // Diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle/ facevano un tumulto, il qual s'aggira// sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira».

polifonia e delle sue nuove “dolcezze”¹⁵. La struttura dell’Opera, la struttura della *Divina Commedia* è sempre un miracolo polifonico; è tutta “sinfonica” — e certo non solo negli esiti ultimi del pellegrinaggio celeste. Il fluire poetico del discorso dantesco segue sempre uno “stile” unitario, nelle pause, negli scambi, nelle assonanze e i ritorni. È una linea che si sviluppa in cerchio; è sortilegio impossibile. È melodia infinita.

La musica, l’unità musicale del pensiero, rende il Poema perfetto secondo il concetto di *integritas* che abbiamo discusso all’inizio¹⁶. È questa una completezza d’insieme che trascende il “diverso”, che avvolge la “dissonanza”, la rende in ogni tempo funzionale, necessaria. Come l’ombra, conferisce spessore alle forme, enfatizza armonie.

La ricerca di una compiuta unità di fondo è, nella più intima sostanza, identica sia nello spirito dantesco sia in quello wagneriano (ma si considerino anche, in un senso propriamente medievale, gli opportuni rapporti con la concezione dell’*anima symphonizans* nell’opera di Santa Hildegarda)¹⁷, e si sviluppa secondo un linguaggio cromatico

¹⁵ Sulla possibilità di una approfondita conoscenza dell’arte polifonica sacra da parte di Dante, si ricordi: L. Richter, *Dante e la musica del suo tempo*, in AA. VV., *La musica nel tempo di Dante*, cit. pp. 78-79: «Da Parigi, l’arte della polifonia si irradiò verso altre terre, come documentano i manoscritti diffusi dalla Scozia alla Spagna. In confronto alle opere francesi le forme polifoniche italiane del XII e XIII secolo si distinguono per la loro modestia e minor sviluppo. Vi sono principalmente farciture organali di canti liturgici prevalentemente monodici. Benché non sia noto se Dante abbia frequentato o meno l’Università di Parigi e dunque se potè conoscere l’arte polifonica di Notre-Dame per contatto diretto, poteva essergli nota la semplice musica organale del Norditalia, del tipo usato nel Duomo di Siena o di Padova».

¹⁶ Cfr. cap. I, pp. 15-17.

¹⁷ Non sappiamo se e fino a che punto Dante conoscesse la profonda ricerca musicale di Hildegard von Bingen (1098-1179) e la sua complessa visione armoniosa e, appunto, “sinfonica” del mondo creato all’interno di una fittissima rete costitutiva di rapporti e legami fra tutte le cose viventi. È molto probabile invece che il poeta avesse ampia familiarità con l’opera di un’altra sorella benedettina di singolare sensibilità musicale: la *donna cantrix* Matelda di

che, attraverso l'inserzione della dissonanza, posticipa di continuo il termine conclusivo del discorso melodico.

Tutto questo è evidente per quanto riguarda il sinfonismo del discorso poetico nella *Divina Commedia*: in base al ricorrente accumularsi di suggestioni e di richiami interni, il *tòpos* o il motivo considerato via via nei singoli episodi si evidenzia, acquisendo spessore e complessità, per giungere ad una posizione precisa all'interno di un singolo spazio concluso (l'ampiezza di un canto), una posizione che si presenta come definitiva, ma che lo è solo momentaneamente in uno spazio limite, in un *punctum temporis*. Come è necessario infatti, simile posizione, una volta toccata, si costituisce all'istante come tesi preliminare di un nuovo discorso che, oltre i suoi termini precedenti, si svilupperà nel canto successivo, per poi riproporsi in ulteriori metamorfosi nell'ambito globale dell'intera cantica nonché dell'opera tutta. È una tensione che sempre cerca di imitare — e quasi di “incarnare” — le risonanze interne di uno spazio-tempo metafisico: uno spazio-tempo intuito ogni volta diversamente, per questo particolare e universale, momentaneo, eterno, finito, infinito¹⁸. È questa la musica dantesca, e certo

Hackeborn. Sono diversi infatti gli studiosi (A. Lubin, D'Ovidio, Scherillo, Mancini, ecc) che hanno proposto di riconoscere in lei l'identità della giovane Matelda che il pellegrino incontra nel giardino dell'Eden e che lo commuove proprio con la straordinaria dolcezza del suo canto. Anche noi propendiamo per questa specifica identificazione: del resto, proprio la “parola musicale” di Matelda, nella sua dolcissima sensualità, rappresenta un preludio perfetto (e anche il segno di una ideale integrazione) rispetto alla “parola teologica” di Beatrice che accoglierà Dante al centro dello stesso giardino, riportandoci dunque al concetto tipicamente gotico della bellezza sensuale come “valore iniziatico”. Il “bello” introduce al cospetto dell'universale essenza, la “dolcezza” predispose il terreno per il conoscere vero: è sufficiente ricordare la chiusa della prima canzone del *Convivio* per comprendere quanto una simile prospettiva fosse parte integrante della coscienza dantesca.

¹⁸ Cfr. M. Pazzaglia, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in AA. VV., *La musica nel tempo di Dante*, cit. pp. 261-262: «La concezione qui espressa può essere collocata idealmente alle origini della musicologia e quindi della metri-

la sua inesauribile “legge sinfonica”. Del resto, Dante stesso ha definito proprio musicalmente la creatività del discorso poetico in generale:

Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita¹⁹.

Si tratta di una “figurazione retorica musicalmente composta”: questo e solo questo è poesia.

Senza dubbio, nel momento in cui Dante si trovava a parlare di musica, come uomo medievale intendeva il “poetico” secondo la prospettiva di sant’Agostino e Boezio che abbiamo in precedenza osservato²⁰: ne parlava dunque come di un sistema di segrete e proporzionate e connessioni²¹.

cologia di Dante, concepite come arti relative alla misura o commisurazione dei tempi sia nel canto, sia nella poesia, che con ardita *transumptio*, Agostino compara alla struttura del mondo. In realtà, piuttosto che di metafora, si può parlare qui d’una scoperta analogia fra i tempi che si commisurano nell’armonica compagine d’un poema e quelli che si commisurano nella non meno armonica struttura dell’universo: la successione e variazione dei tempi, correlata all’unità indifferenziata, e sempre immanente alle forme e ai modi della vita, dell’eternità, diviene “numerosa”, e cioè ritmica o armonica come la varietà di parole, suoni e ritmi rapportati all’unitaria concezione del poema. Riesce pertanto difficile pensare che il *De musica*, un libro in cui si parla di musica, e anche allora allegoricamente, soltanto nell’ultimo libro, mentre nei rimanenti si definisce una metrica scandita sui tempi delle sillabe lunghe e brevi, e detta, come la musica, “ars bene modulandi”, fosse estraneo alla cultura di Dante; come certo non lo fu il *De institutione musica* di Boezio, presente in forma più o meno implicita nella maggior parte dei testi mediolatini di metrica oltre che in quelli di musicologia; ad esempio nella *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia, per citarne uno dei più sistematici e dei più vicini cronologicamente a Dante».

¹⁹ *De vulgari Eloquentia*, II, 4, 2.

²⁰ Cfr. cap. I, n. 9.

²¹ Cfr. A. Roncaglia, *Sul “divorzio fra musica e poesia” nel Duecento italiano*, in *L’Ars Nova italiana del Trecento. IV*, Atti del 3° Congresso internazionale sul tema “La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura” (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), Certaldo, p. 381: «[Quando Dante

“Musica” allora non solo come un affascinante, suadente disporsi della parola nei versi incatenati dalla rima, ma come un “ritmo concettuale” piuttosto che sensuale, un flusso capace di originare l’effetto di un piacere sublime — mentale, non solo uditivo. “Musica” dunque — si potrebbe dire — come “pratica gnoseologica”: simmetria di un pensiero omogeneo che ha visto la Luce e la descrive. È in questo un perfetto atteggiarsi del Poeta nel Libro — è una sequenza di forme e armonie di legami.

definisce la poesia «fictio rethorica musicaque poita», intende per “musica”] non intende l’attività pratica del far musica [...] ma soprattutto una disciplina teorica, la scienza dei rapporti proporzionali».

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche e
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.

You can use the publications of this web site
only for private study.

Please read these notes carefully before consulting
the present web site.

In case you do not agree with the actual
use conventions, please leave the web site immediately.

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Settembre
MMVI