



Università degli Studi di Cagliari  
Scuola di Dottorato in studi Filologici e Letterari  
coordinatrice Prof. ssa Laura Sannia  
Ciclo XXII

# Dante uno e trino, il triregno, la terza rima

SS. D. L-FIL-LETT.10

Tutor  
Prof. ssa Gonaria Floris

Dottoranda  
Samuela Mingoia

Esame finale anno accademico 2009 - 2010

*Memento*

Introduzione	p. 3
Cap. I. Il pellegrino, il narratore, l'autore	p. 36
Il pellegrino	p. 49
Il narratore	p. 80
L'autore	p. 96
Cap. II. L'itinerario dei tre regni	p. 122
Il primo regno	p. 165
Il secondo regno	p. 175
Il terzo regno	p. 200
Cap. III. La nascita del Purgatorio	p. 235
L'invenzione del secondo regno	p. 240
Il regno uno e trino dell'aldilà	p. 274
Cap. IV. L'invenzione della terza rima	p. 346
La terzina dantesca	p. 351
L'incatenamento della terzina	p. 358
Bibliografia	p. 371
Tavola delle abbreviazioni	p. 378

## Introduzione

Un versetto del libro della *Sapienza* ha avuto nell'esegesi medievale un ruolo determinante, *Tu hai disposto tutto con misura, numero e peso*<sup>1</sup>.

Si tratta di una vero e proprio *abito mentale*, scrive Gorni<sup>2</sup>, che fa sì che ciascuna opera umana, concepita come un microcosmo, rispetto al macrocosmo dell'universo, di cui Dio è l'autore, riproponga tale concezione nella sua struttura, sia essa una cattedrale o sia un'opera letteraria.

Il numero, in particolare, non è soltanto espressione della perfezione geometrica, con cui Dio ha concepito il mondo, ma è anche un modo con cui l'uomo tenta di decifrare ed esprimere la realtà, obbedendo al dato del mondo sensibile. Gorni scrive che il numero

È un parametro qualitativo, non solo quantitativo, nella conoscenza delle cose. Un abito mentale precocemente assunto nella decifrazione della realtà. Non soltanto, e trivialmente, della realtà fisica; ma anche, e soprattutto di quella intellettuale. Se, come conforta a credere un versetto del *Liber Sapientiae* (11, 21), Dio ha disposto ogni cosa in *mensura et numero et pondere*, per Dante si tratta di riconoscere nel mondo, ed eventualmente operare per ristabilirvi, con atti e con parole, quell'ordine certo e provvidenziale. È un imperativo, per l'uomo pratico; e per l'autore, un modello teorico cogente nell'esercizio della scrittura. Del fatale trinomio biblico, è il numero il paradigma più alto<sup>3</sup>.

Il significato del mondo come segno e metafora di Dio non è separabile dalla concezione che l'autore ha dell'opera letteraria, nel senso che l'opera è un segno, una traccia del divino e obbedisce a tale scopo attraverso la proporzione e le simmetrie con cui l'autore la costruisce.

Vincenzo Crupi ha analizzato gli studi relativi alla presenza del fenomeno trinitario all'interno della *Commedia* osservando che, molta letteratura, precedente o contemporanea a Dante, si riferisce costantemente alla spiritualità trinitaria. L'interesse fervente nei confronti del dogma trinitario trova origine e spiegazione nel *De Trinitate* agostiniano che nel medioevo, tramite la corrente neoplatonico agostiniana, fu codificato, attraverso *Summe*, fino a trovare espressione nella concezione trinitaria di

---

\*I Passi della *Bibbia* dell'Antico e del Nuovo Testamento in nota verranno citati secondo le abbreviazioni riportate nella tavola delle abbreviazioni in *Bibliografia*.

<sup>1</sup> *Sap.* XI, 20.

<sup>2</sup> Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Lettera Nome Numero. L'ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 87.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

san Bonaventura; motivo per cui il filone di contemplazione e interesse per tale dogma giunge fino a Dante e ha una delle sue massime espressioni nella *Commedia*<sup>4</sup>.

A partire da questa concezione, alcuni aspetti della *Commedia* sono osservabili a cominciare dalla sua matrice numerica. L'importanza del numero tre è risaputa, ma è più propriamente analizzabile nella sua incidenza trinitaria, espressione dell'*uno*, del *due* e del *tre*. Tale relazione tocca tutti i livelli dell'opera; la storia narrata, secondo un viaggio che attraversa i tre luoghi dell'aldilà, dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*; l'andamento metrico innovativo della poesia nella terzina incatenata, 'inventata' da Dante Alighieri, proprio per esprimere la materia del poema; l'autore, il narratore e il personaggio dell'opera. I tre livelli dell'opera non sono meramente simboleggiati nel numero tre, ma sono espressione del numero trinitario, in quanto sintesi dell'uno, del due e del tre. La Trinità è, infatti, unità e molteplicità, è tre in uno.

L'originalissima situazione relativa all'autore della *Commedia* è il primo livello dell'indagine che si prospetta: si tratta della triplice funzionalità del soggetto Dante, che si trova, nel contempo, a concepire, narrare ed impersonare il protagonista della *fabula*. Senonchè, nella *Commedia*, non solo si verifica l'identità tra narratore e personaggio ma il poeta dichiara esplicitamente che il nome dell'*auctor agens*, Dante, è lo stesso dell'autore reale, riportato in *copertina* dell'opera letteraria che recita, *Incipit Comedia Dantis Alagherii*. L'opera si presenta come un'autobiografia, la cui peculiarità consiste nell'investitura divina, con la quale a Dante è assegnato il compito di raccontare la visione: *tutta tua vision fa manifesta*, gli dice Cacciaguida (*Pd.* XVII, 128).

L'autore che nel viaggio oltremondano è guidato fino alla visione di Dio, rispetto al lettore e a tutti gli uomini, assume l'autorità propria e sola di Dio. Il privilegio a cui la salvezza lo ha chiamato fa di Dante un'autorità divina, in quanto nel viaggio egli assimila progressivamente il suo sguardo al modo di vedere di Dio e si fa testimone del suo ordine con il racconto dello stato delle anime dopo la morte. Dante che scrive è uno

---

\*Per le opere dantesche, salvo correzioni o altre indicazioni, rinvio al testo riportato nel volume VI dell'*Enciclopedia Dantesca*. L'*Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, è citata con la sigla *ED*, seguita dal numero romano del volume. Le citazioni dalle cantiche seguiranno le abbreviazioni: *Inferno* = *If.*, *Purgatorio* = *Pg.*, *Paradiso* = *Pd.*; il numero dei canti sarà indicato in numero romano, seguito da virgola, e il numero dei versi in numero arabo, seguito da trattino; perciò i primi 3 versi del primo canto dell'*Inferno* saranno così citati: *If.* I, 1-3. Per le altre opere dantesche si rimanda alla tavola delle abbreviazioni in *Bibliografia*. Le citazioni dalle altre opere di Dante seguiranno le seguenti abbreviazioni: *Vita Nuova* = *Vn.*; *Convivio* = *Cv.*; *Monarchia* = *Mn.*; *De vulgari eloquentia* = *Dve*; *Epistole* = *Ep.*; *Il Fiore* = *Fiore*.

<sup>4</sup> Cfr. VINCENZO CRUPI, *La Trinità nell'esegesi dantesca*, in *Saggi danteschi*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2003, p. 69.

*scriba Dei*, il quale ha vissuto in prima persona l'esperienza che racconta; anzi, egli racconta, in virtù della visione che lo autorizza a scrivere, *quella materia ond' io son fatto scriba* (Pd. X, 27).

Gli può essere attribuita, pertanto, la medesima autorità degli autori biblici. Le sacre scritture, infatti, sono scritte da mano d'uomo, ma il loro autore è Dio. La Chiesa intende questo, quando durante la liturgia legge i testi dei profeti e degli evangelisti e proclama, *parola di Dio*, affermando che tali scritti sono ispirati direttamente da Dio.

Non si pecca contro Mosè, né contro David, né contro Giobbe, né contro Matteo, né contro Paolo, ma contro lo Spirito Santo che parla per bocca loro. Perché sebbene siano molti a trascrivere la parola divina, uno solo la detta, Dio, che si è degnato di dichiarare la sua volontà attraverso la penna di molti<sup>5</sup>.

Il carattere dell'ispirazione, quale opera dello Spirito, è ripresa da Dante nella concezione specifica che egli ha di sé, quale poeta di un nuovo *dolce stil*, in cui Amore Carità spira in lui. Io sono uno che quando Amore mi parla nel cuore ne prendo nota e cerco di esprimere in parole, significare, ciò che egli mi detta (Pg. XXIV, 52-54).

Per comprendere concretamente lo svolgersi dei ruoli sinergici di autore, narratore e personaggio, un esempio particolarmente indicativo può essere fornito dall'analisi dei primi tre canti di ogni cantica, la cui scelta ha a sua volta risvolti evidentemente numerologici. Essendo i canti I, II e III nel *limine* iniziale di ogni cantica, essi offrono indizi simmetrici, collocati appositamente dal poeta, onde suggerire al lettore richiami e simboli di ulteriori livelli di significato, nel passaggio da una cantica all'altra, da un regno al successivo e da un livello di visione a quello più elevato. La presenza dell'autore è sempre implicita; più manifesta, invece, è quella del narratore che conduce le redini del dettato poetico. Ma si tratta di un narratore identico a un personaggio che è, poeta. Perciò i piani sono difficilmente distinguibili e facilmente assimilabili. In particolare, l'azione propria del narratore è di riattualizzare il racconto. Egli non è preoccupato solo di raccontare un'esperienza che dice realmente accaduta, ma è piuttosto teso a mostrare che l'evento viaggio agisce ancora nel presente; nella fattispecie il suo *itinerarium* è apportatore di valori imperituri, incide nel presente di quegli uomini disponibili a riconoscerne il significato eterno. Il narratore fa

---

<sup>5</sup> Mn. III, iv, 11: *O summum facinus, etiamsi contingat in sompniis, eterni Spiritus intentione abuti! Non enim peccatur in Moysen, non in David, non in Iob, non in Matheum, non in Paulum, sed in Spiritum Sanctum qui loquitur in illis. Nam quanquam scribe divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est.*

propriamente memoria. Cosa significa? Vi è differenza tra il ricordo e la memoria. Mentre il ricordo è un tentativo di riportare al cuore e alla mente un fatto passato che può non avere alcuna attinenza col presente, la memoria è relativa ad un fatto che ha un legame con l'*hic et nunc*, e in se stesso offre un valore che ha la forza di cambiare il presente. Il viaggio di Dante porta con sé un messaggio universale che secondo l'*Epistola XIII* riguarda tutti i *viventes* con lo scopo di muoverli (*remove*) ossia indurli al cambiamento della conversione.

In relazione alla grazia concessagli di fare il viaggio, il personaggio Dante Alighieri dice di sé, *Io non Enea io non Paulo sono* (*If. II, 32*). Rispetto alla sua attività poetica, invece, egli afferma, come dicevamo, *I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando* (*Pg. XXIV, 52-54*). Nel canto X del *Paradiso*, l'Amore che spira è definito più manifestamente, secondo la formula trinitaria, come lo Spirito Santo che spira dal Padre e dal Figlio:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
che l'uno e l'altro etternalmente spira,  
lo primo e ineffabile Valore  
*Pd. X, 1-3*

Così 'spirato', l'amore trinitario dà origine alla creazione, dice Dante autore, nell'appello al lettore, pochi versi più avanti, indicando, *quella materia ond' io son fatto scriba* (*Pd. X, 27*).

Il compito per cui Dio Trinità lo ha scelto, manifestando in lui la sua grazia, è particolarmente dichiarato dall'avo Cacciaguida, che il pellegrino incontra in *Paradiso*, nel cielo di Marte. Il beato svela a Dante il significato delle profezie che gli sono state vaticinate durante il viaggio. All'atto dell'incontro, il trisavolo esprime parole di lode a Dio che si è così generosamente manifestato in un suo discendente, «*Benedetto sia tu, fu, «trino e uno, / che nel mio seme se' tanto cortese!»* (*Pd. XV, 47-48*). Si tratta della Trinità che manifesta la sua cortesia nella grazia del viaggio concesso a Dante Alighieri. Di contro, lo stato in cui Virgilio aveva trovato Dante smarrito nella *selva* è quello della sua anima deformata, rispetto all'immagine trinitaria. Quando Cacciaguida, dunque, incontra Dante, constata quanto è avvenuto nell'*itinerarium* nei tre regni: l'anima del pellegrino si è restaurata, il viaggio gli ha restituito l'*imago dei* o *imago trinitatis*.

Perciò, essendo l'opera, così come è presentata al lettore, il racconto di un fatto veramente accaduto a Dante Alighieri, personaggio storico, in carne e ossa, si stabilisce

una dinamica interna fra narratore, autore e personaggio, Dante. Egli architetta il suo poema, racconta dei fatti eccezionali che lo pongono su un piano superiore a qualsiasi altro autore, in quanto ha veduto, *legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna* (Pd. XXXIII, 86-87). Egli ha letto nel libro di Dio. Nei tre ruoli è così possibile rintracciare l'imitazione della Trinità. Ai tre ruoli, più intrinsecamente, sono attribuibili le tre facoltà agostiniane dell'anima, a immagine della Trinità, *memoria, intelligenza e voluntade*<sup>6</sup>. In Dante si manifesta Dio uno e trino, in quanto egli ha compiuto il viaggio di salvezza secondo uno scopo universale, che fa di lui uno *scriba Trinitatis*. In particolare, nel *De Trinitate*, Agostino dice che nell'anima umana si possono rintracciare diverse vestigia della Trinità, tra le quali la *memoria*, l'*intelligentia* e la *voluntas*. La memoria è attributo del Padre, l'*intelligentia* del Figlio e la *voluntas* dello Spirito Santo. Si tratta di una triade in un certo senso analoga a quella costituita da *auctor, narrator* e *actor*, tre ruoli che coincidono con la medesima persona che è Dante.

Tra le triadi delle vestigia della Trinità, Agostino attribuisce maggiormente al Padre quella della memoria; ma vi è poi quella di, *amante, mente e memoria*; così come al Figlio egli associa in numerose occasioni, *verbo e notizia*, e allo Spirito Santo, *amore e volontà*<sup>7</sup>. Si noti come in quella del Figlio prevalgano i tratti di *intelligenza, verbo e notizia*, le stesse rilevabili nel narratore. Attraverso la parola, *verbo*, egli racconta e dà notizia del viaggio che il *viator* ha compiuto, cogliendone l'intimo disegno divino. Si aggiunga quello di *immagine*, dato che il Figlio è anche *immagine* del Padre. In questo senso, all'*auctor* tende a corrispondere la prerogativa di *memoria*, di *amante e mente*, e, al personaggio, *actor*, quella di *amor, voluntas e intentio*, essendo egli colui che agisce, esprime la propria volontà, si muove nella storia.

Come osserva Guglielmo Gorni, *Copista, autore e responsabile prima di questa oculata trascrizione è la memoria stessa, come dirà a chiare lettere il poema: 'o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate* (If. II 8-9)<sup>8</sup>. La memoria

---

<sup>6</sup> Cfr. AGOSTINO, *De Trin.* X, 17-9. Cfr. Pg. XXV, 82-84: *L'altre potenze tutte quante mute;/memoria, intelligenza e voluntade/in atto molto più che prima agute.*

<sup>7</sup> Le immagini trinitarie rilevate da Agostino nell'uomo sono 9; si riportano di seguito, rispettivamente, per il Padre, per il Figlio e per lo Spirito Santo: *Amans, quod amatur, amor; mens, notitia eius, amor; mens, verbum eius, amor; memoria, intelligentia, voluntas; corpus, ipsa visio, intentio, (quod videtur); memoria, interna visio, voluntas; fides, cogitatio, amor; memoria, intelligentia, amor; memoria Dei, intelligentia Dei, amor Dei.*

<sup>8</sup> GUGLIELMO GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto nella Commedia*, Franco Cesati, Firenze 1996, p. 243.



appartiene a Dante autore che ricorda la sua visione e scrive ciò che ricorda di se stesso, dovendosi distinguere, quindi, tra chi ricorda e chi è ricordato.

La seconda parte del discorso, affronta il viaggio.

È suggestivo verificare che sul piano dell'*itinerarium* del *viator* il primo e il secondo regno siano perfettamente antitetici. La natura del viaggio nei tre mondi dell'aldilà e, in specie, nei primi due regni, è implicito già nella scena descritta nel prologo all'opera. I tre regni sono preannunciati fin dai primi 18 versi del canto I dell'*Inferno*: la *selva*, il *colle* e la *luce* non sono altro che prefigurazioni dei tre luoghi che Dante visita, nel suo viaggio, per giungere fino a Dio. La *selva oscura*, descritta come una *valle* e un *basso loco*, è prefigurazione della voragine dell'*Inferno*; il *colle*, che si staglia dinanzi agli occhi del pellegrino, che tenta di scalarlo, non riuscendovi, a causa dell'impedimento delle tre fiere, è il *Purgatorio*. La *luce* solare, che illumina il *colle*, e che riaccende la speranza nel protagonista, scampato alla morte, è il *Paradiso*.

L'impedimento a scalare il *colle*, dove in alto brilla la luce solare, è esattamente all'origine del viaggio oltremondano. È un impedimento triplice che sul piano morale indica l'incapacità della natura umana di salvarsi e di raggiungere il bene, rappresentato dalla luce in cima al *colle*. Le tre fiere che si presentano come mostri progressivi del male sono la rappresentazione allegorica della deformazione dell'immagine trinitaria dell'anima di Dante che si è smarrito nella *selva*. Il peccato e il male hanno deformato la sua *imago Dei*, rendendola dissimile a se stessa e cioè a Dio. L'impedimento a scalare il *colle* e, quindi, a raggiungere la salvezza, è strutturale; esso è, in realtà, dovuto alla triplice dissomiglianza dell'anima del poeta. Le tre fiere non sono impedimenti esterni ma inerenti all'anima di Dante, terribilmente deformata dal male e dal peccato.

Le tre fiere sono pertanto analizzabili in quanto triplice deformazione del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Esse si assimilano l'una con l'altra, includendosi come mali progressivi; la lupa è, infatti, la sintesi della lonza e del leone. Come la Trinità è una e trina, anche la sua deformazione è una e trina. Non a caso, la *selva* dantesca sembra assomigliare alla *regio dissimilitudinis* agostiniana, luogo della non conoscenza, dove l'uomo si ritrova a seguito di un processo di degradazione e dal quale gli è impossibile salvarsi con la propria volontà.

Costante è il parallelo della vicenda di Dante con quella di Ulisse. Il poeta non intende imitarne il viaggio che fallisce, secondo un naufragio, guarda caso, trino, *Tre volte il fé girar con tutte l'acque* (*If.* XXVI, 139), bensì prenderne le distanze. Il suo viaggio sarà semmai a imitazione di quello di Enea e di Paolo. Dante ripercorre il

viaggio di Ulisse ma, diversamente da questi, egli è supportato dalla grazia, motivo per cui, per scalare quella montagna, egli dovrà dapprima discendere nell'abisso infernale.

I primi tre canti di ogni cantica appaiono significativi sul piano dell'indagine dell'*itinerarium* nei tre regni, come introduttivi a ciascuno dei tre luoghi dell'aldilà, ma anche alle cantiche come macrounità del poema. Qui si trovano, infatti, i tre prologhi in cui si espone la materia della cantica, ai quali si associano i secondi canti che spesso completano la trattazione d'esordio, mentre nei terzi canti avviene l'ingresso effettivo nei rispettivi regni.

I primi due regni dell'aldilà appaiono opposti, in senso fisico e morale. L'*Inferno* è il luogo del buio, ed è un carcere stretto e angusto; e, sul piano dell'ordine divino, è il luogo dell'inversione, della negazione di Dio ma anche dell'uomo. Ciò è all'origine della deformazione della natura umana, che in tale innaturale opposizione è destinata progressivamente a farsi dissimile a se stessa e simile alla bestia.

La prima parte dell'*itinerarium* del pellegrino, nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, consiste nella conversione dall'innaturale opposizione a Dio, alla naturale posizione dell'uomo rispetto a sé, alla creazione e al Creatore. Il culmine di tale passaggio si ha nel capovolgimento, al centro della terra, di Dante e Virgilio, lungo la discesa sul corpo di Lucifero, allorché, giunti al centro della terra, essi compiono una rotazione di 180°, in corrispondenza dell'anca di Lucifero; dopodiché la loro discesa si converte in risalita verso l'altro emisfero, ove sorge la montagna del *Purgatorio*. L'inversione tra discesa e salita dimostra l'antitesi dinamica e fisica tra il primo e il secondo regno. Il passaggio all'altro emisfero fa mutare la prospettiva della visione del mondo e riconduce alla corretta posizione quella perversa di Dante. È di rilievo che, durante questo passaggio al centro della terra, Dante dia spiegazione della formazione dell'*Inferno*, associandovi anche quella del *Purgatorio*. Entrambi i regni si sono formati, fisicamente, a seguito della caduta di Lucifero. L'opposizione fra i due emisferi, l'uno di Gerusalemme, abitato dagli uomini, l'altro, opposto a Gerusalemme, e disabitato, dopo la cacciata edenica, è stata restaurata dalla morte, passione e resurrezione di Cristo. Dante associa alla menzione dell'emisfero settentrionale, in cui sorge la città santa, l'evento della redenzione, (*e sotto 'l cui colmo consunto / fu l'uom che nacque e visse senza pecca If. XXXIV, 114-115*). Tale evento ha restaurato la condizione sia degli uomini viventi che delle anime defunte, riaprendo la strada dell'aldilà. Nel *Purgatorio* ha sede l'Eden, il luogo della creazione, da cui Adamo guardava il cosmo prima del peccato originale, secondo uno sguardo retto e corrispondente all'ordine dato da Dio. Il riferimento alla

redenzione di Cristo è un fattore determinante del viaggio poiché ad esso consegue la possibilità per Dante di visitare l'aldilà. Egli non manca di riferire i segni del passaggio del Redentore agli Inferi, ricordato anche da Virgilio durante la permanenza di Dante nel Limbo. Cristo, durante il sabato santo, è disceso agli inferi, come recita il Credo della Chiesa, e ha liberato le anime dei giusti, riaprendo la strada al cielo. Dante ripercorre la Sua via, sulle orme del nuovo Adamo, restaura la condizione del vecchio Adamo e ritorna nell'Eden. La redenzione è un fatto necessario anche all'origine del secondo e del terzo regno. Il *Paradiso*, prima della redenzione, era vuoto; di conseguenza, anche la purificazione delle anime purganti non aveva nessuna ragion d'essere senza la possibilità successiva di accedere al terzo regno. Il *Purgatorio* è, infatti, un luogo di passaggio verso la luce; la montagna è rappresentata come una scala che riconduce i purganti allo stato d'innocenza precedente al peccato originale; mentre il *Paradiso* è un luogo di luce e bellezza, generato dal rinsaldato rapporto con Dio.

Se dovessimo valutare i tre regni in rapporto al destino ultimo delle anime, il primo e il terzo regno sono simili sul piano della definitività della sorte, ma essi sono altresì opposti: l'*Inferno* implica la dannazione eterna, il *Paradiso*, la beatitudine eterna; mentre, rispetto all'*itinerarium* di conversione del pellegrino, l'antitesi è fra il primo e il secondo regno.

La novità che si introduce nel racconto è Virgilio, il quale annuncia la salvezza che si compirà attraverso la visita del *loco eterno* (v. 114). Il viaggio si prospetta in due momenti, il primo relativo alla visione di *Inferno* e *Purgatorio*, il secondo, alla visione delle *beate genti* in *Paradiso*. La visita nel terzo regno si presenta come una seconda tappa; infatti, l'ascesa nei cieli eccede la necessità imminente della salvezza di Dante, che sarà raggiunta, una volta oltrepassata la porta del *Purgatorio*. Virgilio annuncia la possibilità di visitare il luogo delle beate genti, facendola precedere dalla domanda, *se tu vorrai* (*If.* I, 121), a dimostrazione che essa è concepita come una grazia aggiuntiva.

In verità, nel dialogo iniziale tra i due poeti, Virgilio rivolge a Dante la domanda:

Ma tu perché ritorni a tanta noia?  
perché non sali il diletto monte  
ch'è *principio* e cagion di tutta gioia?  
*If.* I, 76-78

La domanda effettivamente stupisce, se si tiene conto che Virgilio raggiunge Dante nella selva, a seguito dell'incontro con Beatrice, che lo ha colà inviato per

soccorrerlo. Virgilio è a conoscenza dell'impedimento di Dante *ne la diserta spiaggia*, e sa che egli ha abbandonato quella strada ed è tornato indietro nella selva<sup>9</sup>. Qual'è, allora, il senso della domanda per cui egli invita il pellegrino a scalare il *diletto monte*? Virgilio si chiede con naturalezza perché Dante non percorra la strada ovvia, che è proprio la scalata del colle e, solo dopo che Dante gli manifesta il terrore per il pericolo della lupa, lo invita a percorrere un'altra strada.

La sua esortazione, *a te conviene tenere altro viaggio*, (*If.* I, 91) rappresenta in tal modo un'inversione, rispetto all'iniziativa presa dal personaggio di lasciare la selva e tendere verso la luce desiderata. Il triplice itinerario si basa, così, sulla precedenza data alla visita del primo regno, rispetto al secondo che è quello della salvezza. La differenza tra il tentativo di Dante e il viaggio che la guida gli annuncia consiste, pertanto, nella discesa nell'*Inferno*. Solo dopo tale discesa, il poeta si ritrova in una spiaggia e in una scena simile a quella del prologo, davanti a una montagna altissima da scalare; egli ritorna, quindi, al suo primo tentativo, ma solo dopo la discesa nell'*Inferno*, quale regno contrario, per definizione, al *Purgatorio*.

Il *Purgatorio* appare, quindi, non come il secondo regno dell'*itinerarium*, ma come il primo luogo della salvezza a cui tenderebbe il pellegrino per salvarsi. Egli, però, non vi può accedere a causa del male che gli impedisce la scalata. Egli fallisce come Ulisse. La visita del primo regno è il percorso alternativo onde poter giungere al secondo regno. Si rende necessario, perciò, comprendere bene la natura del secondo regno, nell'invenzione del poeta, al fine della conversione del pellegrino.

L'invenzione del secondo regno è il terzo livello dell'indagine condotta. Il *Purgatorio* è il secondo luogo dell'aldilà che Dante visita, ma il terzo nell'invenzione dei tre luoghi, essendo l'ultimo ad essere nato teologicamente. Esso introduce un ordine temporale all'interno della condizione successiva alla morte: una fase *post mortem*, entro i limiti dell'ultimo giudizio, in cui è possibile riparare ed espiare le proprie colpe (il *Purgatorio*), a cui succederà l'eternità *post iudicium*. Solo allora, il *Purgatorio*, non avendo più ragion d'essere, scomparirà, lasciando i due regni eterni o definitivi dell'*Inferno* e del *Paradiso*. I due luoghi sorgono entrambi sulla terra. L'*Inferno* è una voragine collocata nell'emisfero settentrionale, fino al centro della terra; mentre il *Purgatorio* sorge nell'altro emisfero e si leva verso i cieli. Attraverso l'opposizione dei due emisferi, il poeta rappresenta il dualismo presente nella condizione umana. Il *viator*

---

<sup>9</sup> *L'amico mio, e non de la ventura, / ne la diserta spiaggia è impedito / sì nel cammin, che vòlt'è per paura* (*If.* II, 61-63).

percorre un viaggio che lo conduce da un polo all'altro: quello della vita terrena, sottomessa alla caducità e alla morte, e precisamente la parte bassa del cosmo, in cui Adamo andò ad abitare dopo la caduta edenica, e il polo opposto a Gerusalemme, ove sorge la montagna, che conduce al luogo dell'origine, l'Eden, la parte alta del cosmo, dove Adamo fu creato immortale.

Il passaggio da un polo all'altro mostra un cammino in discesa all'*Inferno* e, successivamente, in salita al *Purgatorio*; ma, come Freccero ha osservato, se si tratta di un passaggio dal basso all'alto del mondo, in realtà, il percorso di salvezza, non è altro che una salita; poiché la discesa nell'*Inferno*, dal punto di vista della conversione e della topografia del cosmo, è in realtà una risalita. La metafora che più si addice alla montagna del *Purgatorio* è, infatti, quella della scala. La montagna appare come una scala a sette gradini che conduce attraverso un percorso di purificazione al giardino terrestre, al luogo della creazione<sup>10</sup>.

Il modello ascensionale dell'*itinerarium* è cristologico, per cui, risulta significativo il passo giovanneo, *Nessuno è salito al cielo se non colui che discese dal cielo*<sup>11</sup>. San Bernardo<sup>12</sup> lo ha commentato facendo riferimento alle tre discese di Cristo, a cui corrispondono tre gradi ascensionali. La prima discesa di Cristo è relativa alla Sua incarnazione e, quindi, all'assunzione della natura umana, accanto a quella divina; la seconda è la discesa agli inferi che è un abbassamento fino all'infima condizione dell'uomo prima di salvarla. In proposito, Freccero osserva che ciò che rende l'*itinerarium* di Dante cristiano è *il riconoscimento che un uomo deve attraversare l'Inferno per giungere al punto di partenza*. Occorre, infatti, la discesa prima dell'ascesa; e ciò significa, inoltre, che tale passaggio non può essere effettuato in virtù di uno sforzo puramente umano<sup>13</sup>. Il movimento dal vizio alla virtù, la conversione, comporta un mutamento dell'anima: passaggio in senso cristiano, che richiede, né più né meno, che una morte e resurrezione.

---

<sup>10</sup> JOHN FRECCERO, *Il segno di Satana*, in *La poetica della conversione*, trad. it. di Corrado Calenda, Il Mulino, Bologna 1989, p. 229. Cfr. ANNA PEGORETTI, *Dal lito deserto al giardino. La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007, p. 28.

<sup>11</sup> Gv 3, 13: *Nemo ascendit in caelum nisi qui descendit de caelo*.

<sup>12</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Sermones de diversis: Sermo LX, 2: In descendendo primus quidem gradus est a summo coelo usque ad carnem; secundus usque ad crucem; tertius usque ad mortem videamus et ascensum. Sed et ille quoque triplex est, et eius primis gradus gloria resurrectionis, secundus potestas iudicii, tertius concessus ad dexteram Patris*.

<sup>13</sup> JOHN FRECCERO, *op. cit.*, p. 229.

Cristo è disceso fino alla carne, fino alla croce e fino alla morte. Risulta fondamentale, in proposito, come sant'Agostino spieghi che vi è una differenza fra la discesa di Cristo agli Inferi, di cui è imitazione la discesa all'*Inferno*, nella *Commedia*, e la caduta di Adamo dall'Eden, conseguente alla caduta di Lucifero nel cuore della terra.

Vi è una forte somiglianza tra la *valle* che Dante designa nel prologo come il luogo della *selva* e il commento di Agostino. La valle del pianto appare come la *regio dissimilitudinis*, da cui inizia la conversione. Il poeta descrive, infatti, l'angoscia del suo cuore che ha preso consapevolezza della condizione di male e di indigenza in cui si trova *quella valle* (*If.* I, 14). Nel commento al *Salmo* 119, che chiama *cantico dei gradini*, Agostino spiega come ciò che deve ascendere sia il cuore dell'uomo. Successivamente, egli fornisce elementi importanti anche per l'interpretazione del monte del *Purgatorio*, identificando sia la valle che il monte con Cristo, *affrontando la Passione egli ti si è fatto valle di pianto, mentre, restando quel che sempre era, ti si fece monte su cui ascendere*<sup>14</sup>. Il passo agostiniano illumina riguardo all'*itinerarium* di Dante, il quale, come si è detto ormai più volte, invece che scalare direttamente il colle, scende prima nell'*Inferno*. La visita del primo regno è il primo segnale della diversità del viaggio dantesco ossia dell'*altro viaggio*, guidato da Virgilio. La sua intenzione era, infatti, di scalare direttamente il colle. Ma l'Ipponatte configura la discesa infernale e l'ascesa purgatoriale come possibili esclusivamente nell'imitazione di Cristo, in quanto è a partire dalla Sua discesa e ascesa che è possibile compiere il viaggio che conduce a Dio. Cristo, dice il passo di Agostino, si è abbassato ed è disceso fino a diventare valle di pianto e, allo stesso tempo, egli è il monte dell'ascensione. Le immagini scritturali della valle e del monte, con le quali l'Ipponatte identifica Cristo, hanno una palese affinità con l'itinerario nei tre regni di Dante che in sostanza si configura come un'*imitatio Christi*: ha inizio da Gerusalemme, scende fino al più profondo dell'*Inferno*, e passa per luoghi ove è passato il Redentore, di cui restano le tracce nel primo regno, e ascende al cielo. L'immagine della scala celeste esprime l'idea di ascesa. Nel Medioevo, in particolare, la scala apparsa a Giacobbe, lungo la quale gli angeli vanno e vengono dal cielo alla terra, e viceversa, domina lo spazio medievale<sup>15</sup>. L'immagine della scala si pone all'interno della cosmologia e della topografia spirituale del medioevo, supportata dalla dottrina della Creazione, secondo cui lo spazio del mondo è inteso in rapporto alla storia della Caduta e di Lucifero e di Adamo. La conseguenza fu la perdita del luogo

---

<sup>14</sup> AGOSTINO, *Enarr. in Psalm* 119, 1.

<sup>15</sup> *Gn.* 28, 12.

originario (l'Eden), e l'Incarnazione di Cristo, quale ristabilimento del cammino, così da permettere il ritorno al luogo dell'origine. Di qui l'*itinerarium* del ritorno in chiave teologica e mistica, quale ascesi che procede per gradi progressivi: un'antropologia che si fonda su un modello verticale di ritorno verso l'alto<sup>16</sup>.

Per il medioevo il viaggio dell'anima lungo la scala escatologica non è metaforico ma effettivo e si sviluppa in un triplice sistema a tre luoghi, che include anche il *Purgatorio*; l'ascesa celeste significa per l'anima la salita al *Paradiso*<sup>17</sup>. La riflessione sull'interpretazione di un altro passo evangelico, *chi s'innalzerà sarà abbassato e chi s'abbasserà sarà innalzato*<sup>18</sup>, informa la concezione dell'ascesa negli ambienti monastici benedettini. Anna Pegoretti individua nel modello della scala celeste la spiegazione dell'apparente contraddizione della discesa all'*Inferno*. Essa è nella realtà del pellegrinaggio una salita. La discesa-ascesa ripropone lo stesso paradosso della redenzione di Cristo che prima della Risurrezione e Ascensione al cielo si umiliò attraverso l'Incarnazione e la morte in Croce<sup>19</sup>. San Paolo afferma che *colui che scese è lo stesso che ascese al di sopra di tutti i cieli*<sup>20</sup>. Singleton parla di uno *schema concettuale di una necessità di discendere prima di ascendere, di una Discesa all'Umiltà prima che possa iniziare l'Ascesa*<sup>21</sup>. Si tratta della discesa fino alla *Crocefissione* e dell'ascesa per la salvezza, modello presente nella memoria di ogni cristiano, al tempo di Dante.

Alcune di queste osservazioni ci riconducono allo schema del viaggio. Il *Purgatorio* che risulta essere il secondo regno, visitato dal poeta, è in realtà il primo regno a cui il pellegrino aspira, proprio per il significato ad esso sotteso: è il regno sulla cui cima è posto l'Eden, il luogo dell'origine, del principio di tutta la creazione. E, l'uomo che cerchi la salvezza, desidera ritornare allo stato della primigenia innocenza. Perciò, il *Purgatorio* è il secondo regno ma è anche il primo luogo della creazione, rappresentando la strada per ritornare all'unità degli inizi dell'umanità. Allo stesso modo, l'*Inferno* è il primo regno nell'*itinerarium* dantesco, ma il secondo a cui egli accede, in seguito al suggerimento di Virgilio, poiché il tentativo di salvezza di Dante tenderebbe verso il *Purgatorio*, che però non può scalare.

---

<sup>16</sup> CHRISTIAN HECK, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge*, Flammarion, Paris 1997, p. 5.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>18</sup> Mt. 23, 12: *Qui se exaltaverit humiliabitur et qui se humiliaverit exaltabitur.*

<sup>19</sup> Cfr. ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, p. 29.

<sup>20</sup> Ef. 4, 10: *Qui descendit ipse est et qui ascendit super omnes caelos.*

<sup>21</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *L'irriducibile visione*, in *La poesia della Divina Commedia*, trad. it. di Gaetano Prampolini, Il Mulino, Bologna 1978, p. 490

D'altro canto, acquista rilievo uno dei caratteri fondanti del secondo regno, quale regno cristologico, in seguito al fattore fondante per qualsiasi *itinerarium* cristiano, della passione e redenzione, e, ancor di più, in relazione alle due nature di Cristo, che accoglie in Sé la natura umana e divina. Il nuovo Adamo sintetizza in unità nella Sua persona ciò che il peccato originale aveva diviso, Dio e uomo. L'ascesa della montagna riconduce al luogo di origine, attraverso la riparazione della colpa, e ricongiunge la natura umana divisa da Dio in unità col Creatore. Il *Purgatorio* rappresenta anche il monte delle beatitudini che non sono intese quali mere pratiche di vita che prescindano dalla persona di Gesù. Il discorso sulle beatitudini va, infatti, compreso in quanto stile di vita di Cristo, il quale incarna in se stesso tali virtù. Cristo è, quindi, al centro delle beatitudini, colui che porta a compimento l'aspirazione alla felicità dell'uomo; il regno dei cieli è presente in Lui. L'identificazione della beatitudine con la Sua Persona spesso si traduce in una denuncia dell'ambiguità di ogni rappresentazione terrena della beatitudine. Il percorso purgatoriale è segnato dalle beatitudini che ne ritmano l'ascesa e l'imitazione di Cristo come modello del nuovo Adamo. È anche osservabile come la meta del monte sia raggiunta in seguito all'incontro con Beatrice. Ella si manifesta nel giardino terrestre, secondo una serie di richiami cristologici che fanno affermare a Singleton che i segni per cui Beatrice viene a Dante, nella cima del *Purgatorio*, come venne Cristo, sono infallibili<sup>22</sup>. L'analogia tra l'avvento intermedio di Cristo e quello di Beatrice è concessa dal fatto che Beatrice si presenta secondo le categorie della Sapienza, della Grazia e della Luce: definizioni che, secondo Bernardo e Tommaso, sono riconducibili alla venuta di Cristo nel presente dei credenti<sup>23</sup>.

Preziosa, a riguardo, è l'interpretazione numerologica di Ugo di San Vittore, il quale, attribuendo a Cristo il numero *due*, proprio della seconda persona della Trinità, riconosce nella Sua Persona il modello per cui il numero della scissione e della divisione dall'unità<sup>24</sup>, da numero negativo, attraverso la giustificazione in croce e la resurrezione, è divenuto positivo, grazie al sacrificio di Cristo, che ha ricongiunto in Sé

---

<sup>22</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Viaggio a Beatrice*, in *La poesia della Divina Commedia*, cit., pp. 222-223.

<sup>23</sup> Cfr. TOMMASO, *De Human. Ie. Chr.*, a. 3 e 24; Cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Servo III super Adventum*, in *PL, CLXXXIII*, 45.

<sup>24</sup> Le primarie connotazioni che la Scrittura conferisce al *due* sono negative. Innanzitutto perché nella *Genesi* il secondo giorno della creazione è l'unico in cui Dio non dice che è cosa buona (*Gn. 1, 6-9*); l'altra è relativa al comando di Dio a Mosè di fare entrare nell'arca gli animali a coppie (*Gn. 7, 2*). Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Liber numerorum*, *PL*, 83, col. 181.



ciò che si era diviso<sup>25</sup>. Nel fenomeno, dunque, per cui il numero *due* non è solo il *due* ma anche l'*uno*, e, viceversa, per cui il numero *uno* dei regni, cioè l'*Inferno*, è il secondo regno, rispetto al *Purgatorio*, che il poeta tenterebbe di scalare per primo, possiamo ravvisare la stessa dinamica numerologica presente nella terza rima, sorprendentemente corrispondente alle logiche dell'*itinerarium mentis in deum*, di Dante. Il secondo regno non è solo il secondo ma anche il primo; soprattutto, esso è la scala che riconduce al luogo delle origini dell'umanità, creato per l'uomo immortale, il giardino dell'Eden.

Tali osservazioni sono ulteriormente rafforzate dall'analisi dei passi relativi alle indicazioni e informazioni sulla natura del viaggio che Dante e Virgilio forniscono agli spiriti che chiedono ragione della loro visita nell'aldilà.

Certamente, il fatto più determinante è che l'*itinerarium* dantesco sia voluto dall'alto; ciò lo rende, più di qualsiasi ragione, un *altro* viaggio, alternativo rispetto al percorso di asceti individuale. La grazia trina che raggiunge Dante, tramite la premura delle *tre donne benedette*, non risiede in nessun merito da lui acquisito e in nessuna motivazione secondaria, ma è totalmente gratuita. Lo smarrimento della selva non è, infatti, risolvibile, poiché nella solitudine e nell'ostentata autonomia non vi è via di scampo. Insolito è l'incontro con Virgilio che introduce la novità assoluta in una storia di cui si conosceva già la conclusione, il naufragio, in quel passo *che non lasciò già mai persona viva*. Il viaggio tripartito non è una visione mirata dell'aldilà, come accadde a san Paolo, rapito al terzo cielo, ma, è piuttosto, un percorso pedagogico di riabilitazione dell'uomo Dante: perciò, i tre passaggi rappresentano le tre conversioni del *viator*.

Il secondo canto infernale è un anello determinante per la comprensione, *la vera prefigurazione del poema*, come scrive Michelangelo Picone, poiché è qui che compare per la prima volta Beatrice. Ed è nello stesso canto che si rivelano il perché e il come del viaggio ultraterreno, nonché la decisione che dà avvio all'itinerario, in seguito al racconto dell'antefatto con cui la grazia ha concesso il viaggio stesso<sup>26</sup>.

Nel terzo canto, Caronte, trovandosi dinanzi Dante, gli comanda di percorrere un'*altra via*:

disse: «Per altra via, per altri porti  
verrai a piaggia, non qui, per passare:

---

<sup>25</sup> UGO DA SAN VITTORE, *De scripturis et scriptoribus sacris*, 15, PL, 175, col. 22 b.

<sup>26</sup> Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis, Purgatorio*, Franco Cesati, Firenze 2001, pp. 39-48.

più lieve legno convien che ti porti».  
*If. III, 88-90*

Viene da domandarsi il perché. La grazia divina vuole che Dante percorra il cammino nei tre regni, e che dapprima scenda nell'*Inferno*, l'*altro viaggio*. L'*altra via*, a cui Caronte spingerebbe Dante, è quella che il poeta, smarrito, ha già tentato, la scalata della montagna in solitudine e autonomamente, senza guida; quella che gli è stata impedita, la medesima via del naufragio di Ulisse.

Le risposte di Virgilio ai demoni infernali si soffermano tutte sulla grazia che ha concesso il viaggio per cui la sola menzione che è Dio a volere il viaggio di Dante nella maggior parte delle situazioni è sufficiente a dipanare gli impedimenti del cammino, tranne che sulla porta di Dite, in cui è necessario scomodare un angelo divino.

Un passo significativo che rivela anche la personale consapevolezza dell'*agens* che compie il percorso, resta la risposta perentoria a Cavalcante Cavalcanti, *da me stesso non vegno* (*If. X, 61*); ma anche la risposta a ser Brunetto è la prima occasione in cui il protagonista ripercorre i fatti accadutigli, manifestando la consapevolezza del senso del suo viaggio, guidato da Virgilio, il cui compito è di ricondurlo a casa.

Là sù di sopra, in la vita serena»,  
rispuos' io lui, «mi *smarri' in una valle*,  
avanti che l'età mia fosse piena.  
Pur ier mattina le volsi le spalle:  
questi m'apparve, tornand' io in quella,  
e reducemi a ca per questo calle.  
*If. XV, 49-54*

Fin qui non si dice ancora nulla su quanto realmente accada nel percorso. Se ne giustifica semplicemente la ragione e si documenta la presa di coscienza del pellegrino, man mano che egli si inoltra nel primo regno. Per la comprensione effettiva di quanto stia accadendo nella discesa del buio infernale, occorre aspettare il canto XIX, dove Dante definisce l'esperienza del primo regno come un abbandono de *lo fele*, l'amaro, per rivolgersi ai *dolci frutti*, di cui si ciberà nel secondo regno. In particolare, è significativo il verbo che il poeta usa, *lascio*:

Lascio lo fele e vo per dolci pomi  
promessi a me per lo verace duca;  
ma 'nfino al centro pria convien ch'i' tomi».  
*If. XVI, 61-63*

*Lascio lo fele* implica l'esperienza e la consapevolezza del male dell'*Inferno*, e indica anche lo scopo della visita del primo regno che consiste nell'abbandonare il male. *Fele* (fiele) è letteralmente l'amarrezza, che il male genera in netta contrapposizione con *i dolci pomi*. *Amara* è, infatti, la condizione dell'*Inferno* ma anche la *selva* è amara (*If. I, 7*) e, al contrario, *dolce* sarà il successivo percorso del *Purgatorio*. L'aggettivo è, infatti, caratterizzante il secondo regno sin dal suo *incipit*, *dolce color d'oriental zaffiro* (*Pg. I, 13*)<sup>27</sup>. *Lo fele* va abbandonato. Dante discende nell'*Inferno* per poterlo abbandonare; e man mano che egli discende, cresce la sua amarrezza per la condizione infernale e tanto più egli ne prende le distanze; giunti dinanzi a Lucifero, Virgilio non farà altro che dire all'amico Dante, *oramai / è da partir, ché tutto avem veduto* (*If. XXXIV, 68-69*).

La discesa infernale ha lo scopo esclusivo che il pellegrino prenda coscienza dell'*Inferno*. Nell'*Epistola XIII*, Dante scrive che scopo del viaggio è la conoscenza dello *stato delle anime dopo la morte*<sup>28</sup>. Infatti, quando Virgilio presenta i tre regni al pellegrino, ne illustra la condizione delle anime, non li configura come luoghi, perché il viaggio è propriamente l'osservazione dell'anima dell'uomo nell'*Inferno*, nel *Purgatorio*, nel *Paradiso*. Siamo ad un livello profondo che riguarda il merito e, quindi, la libertà dell'anima, le scelte di vita e le loro conseguenze. Non a caso, Dante scrive che oggetto dell'opera è l'uomo<sup>29</sup>. Egli non visita i luoghi, ma le anime che lo abitano; dialoga con loro, piange, si adira e gioisce ma, soprattutto, si immedesima in loro. Ed è ciò che chiede anche al lettore di immedesimarsi, affinché comprenda il messaggio di cui il personaggio-poeta è testimone. È richiesto a chi legga non un cambio distaccato di ruoli, ma di ripetere l'esperienza che Dante fa in *Paradiso*, di *intuarsi*, entrare in quel dramma che è proprio di ciascuno.

I tre regni visitati e poi rappresentati sono proporzionati all'anima dei viventi che *solo da sensato apprende* (*Pd. IV, 41*). È un vivente a visitarli affinché possa riportare ai viventi ciò che è assolutamente necessario per vivere, spogliandosi di ciò che è superfluo, della condizione di miseria in cui si vive.

---

<sup>27</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. II, *Pg. I, 13*, Mondadori, Milano 1991, p. 875.

<sup>28</sup> *Ep. XIII, 33: Totius operis litteraliter sumpti sic est subiectum, status animarum post mortem non contractus sed simpliciter acceptus.* (Il soggetto di tutta l'opera presa alla lettera è la descrizione dello stato delle anime dopo la morte non limitato ma inteso in generale).

<sup>29</sup> *Ivi, 34: Totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius.* (Il soggetto di tutta l'opera interpretata allegoricamente è l'uomo in quanto per i meriti e demeriti acquisiti con libero arbitrio ha conseguito premi e punizioni dalla giustizia divina).

Quanto appena ricordato permette di osservare che sul piano della struttura morale, il viaggio non è diviso in tre fasi perfettamente corrispondenti alle tre cantiche. Vi sono sì i tre passaggi, ma le svolte del cammino sono in perfetta sintonia con le parole con cui Virgilio illustra a Dante la visita del *loco eterno*.

La prima fase, relativa al primo e al secondo regno, ha come meta l'Eden, da cui Dante ascende nel terzo regno e partecipa della visione celeste attraverso gli occhi della donna amata fino alla *candida rosa*; l'ultima fase della visione si risolve nella piena contemplazione divina, sotto la guida di san Bernardo; ed essa riguarda, sul piano della struttura della cantica, gli ultimi tre canti del *Paradiso*: Bernardo, infatti, subentra a Beatrice in *Pg.* XXXI. Il viaggio nel primo, nel secondo e nel terzo regno non sono semplicemente successivi. L'anima di Dante, caduta e morta alla grazia, deve compiere un percorso di ascesi e purificazione onde poter di nuovo aspirare al bene, e ritrovare la *diritta via*. L'*Inferno* non rientrerebbe di per sé nel disegno di ascensione, così come la mistica lo concepiva<sup>30</sup>. Secondo san Bonaventura, i tre gradi della conversione cristiana sono solo la *purgazione*, l'*illuminazione* e l'*unione*. L'ascesi riguarda i primi due, mentre l'*unione* è una fase propriamente mistica<sup>31</sup>. Nel *De triplici via*, un opuscolo bonaventuriano, utile per comprendere la struttura dei tre regni danteschi, si riprende quanto lo pseudo Dionigi teorizza sulla triplice ascensione dell'anima. Si contempla una via *purgativa*, che consiste nell'espulsione dei peccati, *illuminativa*, che consiste nell'imitazione di Cristo, e *unitiva* che consiste nel ricevere lo *Sposo*, che è sempre Cristo. Questa concezione dell'ascesa è molto pertinente a quanto accade al pellegrino nella seconda e nella terza cantica, mentre l'*Inferno* è l'oggetto primo e obbligato della meditazione, affinché si detesti il male: il presupposto essenziale per l'assoluto distacco dell'anima che vuole ascendere a Dio, affinché si armi di virtù contro i sette vizi capitali, dato che l'uomo cade per l'ignoranza dell'errore, per concupiscenza della carne e per violenza delle tentazioni del male<sup>32</sup>. Il pellegrino deve anche considerare i supplizi dei peccatori per cui si patisce nell'*Inferno*, le deformità che essi causano nell'anima, le virtù che si perdono. In tal modo egli si redime dalla schiavitù morale e raggiunge lo stato di felicità terrena. Solo successivamente inizia l'ascesa, con la purificazione, nel

---

<sup>30</sup> Cfr. ERNESTO JALLONGHI, *Il misticismo Bonaventuriano nella Divina Commedia*, Cedam, Padova 1935, p. 118. Iallonghi distingue fra le teorie mistiche tra *ascesi* che avviene mentre l'anima si trasfigura attraverso l'esercizio della virtù, mentre la *mistica* è uno stato superiore di beatitudine che conduce alla contemplazione è un vero e proprio *raptus* divino.

<sup>31</sup> BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Hexaëm.*, *PL*, coll. 22, n. 29.

<sup>32</sup> Cfr. ERNESTO JALLONGHI, *op. cit.*, pp. 119-121.

secondo regno, la progressiva illuminazione fino alla fase finale della visione del pellegrino che, ritornato allo status creaturale, in cima all'Eden, si è progressivamente avvicinato a Dio, assimilandosi alla natura divina lungo la salita dei cieli. In questo senso la via unitiva, nel terzo regno, che assume i tratti veri e propri del rapimento mistico, riporta, nella sua fase conclusiva dell'itinerario, il sigillo della visione della Trinità; benché Dante personaggio progressivamente si sia assimilato a Dio, essa mostra che la dialettica fra l'anima umana e Dio non è un annichilimento dell'uomo, che viene assorbito dal divino, ma la conclusione della visione della seconda persona della Trinità, *mi parve pinta de la nostra effige* (*Pd.* XXXIII, 131); essa stessa rimette al centro Dante uomo che, smarrito *nel mezzo del cammin di nostra vita* (*If.* I, 1), diviene il mediatore tra Dio e l'uomo nel compito affidatogli di testimone proprio del suo triplice *itinerarium*.

La quarta parte del lavoro affronta l'invenzione della terza rima, sullo sfondo della filogenesi delineata dagli studiosi.

La genesi della terzina si fa, per lo più, risalire a forme antecedenti, a cui Dante si sarebbe rifatto, come il sirventese caudato (AAAb BBbC CCCd ecc.). La genesi dal sirventese fu ipotizzata sin dai primi lettori dell'opera, come Antonio di Tempo, il quale nella sua *Summa artis rithimici*, oltre a ipotizzare che sia l'antecedente della terzina incatenata, vi riconosce la caratteristica di una contaminazione fra forma metrica e contenuto, attribuendo, a questo specifico sirventese caudato, la forma dello stile alto della tragedia.

L'altra importante ipotesi genetica è quella relativa alla terzina del sonetto, o sestina a rime alterne del sonetto (CDC DCD). In particolare, la catena dei sonetti, nella forma della tenzone, potrebbe aver fornito a Dante un possibile modello dell'incatenamento della sua terzina, in riferimento, soprattutto, al modello guittoniano, se Guittone, come ipotizza Leonardi, fu un maestro di Dante, con i suoi 86 sonetti d'amore, rispetto alla possibile equivalenza, sonetto-stanza, canzone-canto<sup>33</sup>.

Gli altri antecedenti genetici della terza rima, oltre al sirventese, sono le due terzine del sonetto, il rapporto connaturato tra sonetto e stanza di canzone, e quindi, la stessa struttura della canzone<sup>34</sup>.

Si è riflettuto sulla razionalizzazione operata da Dante dei modelli offerti dalla tradizione a lui contemporanea o immediatamente precedente, come la scuola poetica

---

<sup>33</sup> Cfr. LINO LEONARDI, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, I, pp. 337-351.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 17.

siciliana, per poi confrontarli col risultato della terza rima. Il Contini, che considera il *Fiore* di matrice dantesca, ha ipotizzato che il susseguirsi dei suoi 232 sonetti, tutti con la 'sestina' a base alterna (CDC DCD), abbia fornito l'avvio al meccanismo dell'incatenamento all'infinito della *Commedia*.

Suggestiva è anche la ricostruzione secondo cui la terzina sarebbe affine alla 'sestina' per via della somiglianza stilistica e lessicale fra le *Petrose* e la *Commedia*. Essa si basa sull'osservazione che il lessico delle *Petrose* tende a sviluppare un linguaggio della realtà e che la maggior parte di questi termini trovino poi impiego nella *Commedia*; anche se non si può sostenere che la 'sestina' sia l'antecedente terreno del poema.

L'ipotesi di evoluzione dal sirventese caudato, di Ferretti Cuomo, è che la terzina si sarebbe formata, dapprima, dall'intreccio degli endecasillabi, grazie all'apertura della prima serie, a imitazione della sestina, con il risultato A ABAB B. L'apertura deriverebbe dall'isolamento della rima A, del primo endecasillabo della prima serie, non seguita per alternanza dalla rima B, ma dal secondo endecasillabo a rima A. Così, l'ultima sillaba B della seconda strofa resterebbe isolata e non sarebbe preceduta, secondo l'alternanza, dalla rima A, ma dalla nuova rima C. L'osservazione dello schema, A ABAB CBCD, consente di ipotizzare l'apertura della serie aperta dei tre endecasillabi monorimi del sirventese. La ripetizione della sequenza all'infinito, resa possibile dall'apertura del primo dei tre endecasillabi, sarebbe la vera novità, grazie anche alla norma secondo cui le rime delle sequenze successive debbano essere diverse da quelle precedenti. Tale norma, di fatto, fonda il nuovo modulo, secondo cui ogni rima nuova preannuncia e si vincola alla terzina successiva. In ogni terzina risultante dall'incastro, il nuovo elemento di rima preannuncia e si lega alla terzina seguente, così come nelle strofe del sirventese caudato avveniva nella ripresa della rima breve del quinario (AAAb BBBc CCCd ...). In ogni caso, il problema dell'origine genetica della terzina incatenata non si può sciogliere, nonostante i tentativi di ricostruzione dello schema metrico a partire dalla presunta forma originaria. L'unico dato che possediamo è la sua non attestazione prima della *Commedia*. Essa nasce con il poema ed è a esso inerente. La paternità della terza rima è certamente dantesca, ma non vi è alcuna dimostrazione se non la sua non attestazione prima della *Commedia*. Paola Vecchi Galli è dell'avviso che la terzina sia un'invenzione posteriore alla permanenza del poeta a Firenze, periodo invece delle *Rime*, delle *Petrose* e dell'uso della *sestina*, metro della dualità e come tale della separazione insita nel peccato. La studiosa sostiene inoltre che

il poeta abbia sperimentato la terzina solo successivamente all'esilio, nel momento dell'elaborazione dei trattati in prosa e della sua riflessione sul volgare<sup>35</sup>.

Dante fu innovatore ma non dimenticò mai la tradizione precedente, bensì ne rappresentò il culmine. L'invenzione della terzina è inerente al poema, ma mentre la *Comedia* è contraddistinta dalla *variatio* e dalla pluralità degli stili, l'intelaiatura metrica della terza rima si presenta solida e ben definita, una sorta di impalcatura stabile su cui si costruisce la materia.

Nella terza rima Dante cerca a norma di poetica, un metro che dia stabilità, sempre uguale a se stesso, come nei poemi latini (quella *stabilitate* ottenuta *in legar a sé con numero e con rime* di cui parla in *Cv. I, XIII, 6*)<sup>36</sup>.

L'insufficienza delle strutture metriche del tempo, rispetto alle necessità del poeta di tradurre ritmicamente il movimento dalla *selva oscura* all'Empireo, è di sicuro un fattore genetico dell'incatenamento della rima. Il fattore portante del dinamismo della terzina è rappresentato dal secondo verso, che costituisce sempre il fattore innovativo di ciascuna terzina e, allo stesso tempo, è quello che determina il primo verso e il terzo della successiva.

L'incatenamento che traduce un movimento originale, nella continua ripresa della rima che precede ma che nella nuova terzina si volge in avanti, traduce contemporaneamente una tensione di sviluppo e una di ritorno. Vi è ravvisabile la stessa dinamica della creazione che fa ritorno alla propria origine, *onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere, e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti* (*Pd. I, 112-114*).

Il motivo per cui si è riportata la ricostruzione ontogenetica di Ferretti Cuomo, sulla base del sirventese caudato, è dovuta al fatto che nel suo ragionamento sull'origine della terza rima è possibile cogliere, all'interno dell'andamento tripartito, un andamento binario che gli si contrappone. La terzina possiede al suo interno un movimento ternario ma anche un andamento binario, che è ulteriormente marcato dall'aspetto diadico della prima e ultima serie rimica della terza rima. In sede iniziale e finale si trovano, infatti, le rime dette *rilevate*, essendo aperte alle due estremità rimiche del canto: la prima, quasi

---

<sup>35</sup> PAOLA VECCHI GALLI, *La fabbrica della terzina*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli Longo, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Longo, Ravenna 2008, p. 45.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

proveniente da un flusso misterioso, che la precede e di cui è come l'eco, e l'ultima, che dà l'impressione di protendersi verso un ignoto sempre misterioso<sup>37</sup>.

Se si osserva l'alternanza delle terzine del sonetto (ABA BCB) e le si considera in una sequenza rimica strutturata in quartine (ABAB CBCD CDED), invece che in terzine, si osserva che nelle quartine compare sempre una rima nuova (ABAB CBCD CDED), a costituire l'elemento collante tra una serie e l'altra, ovvero l'anticipazione della rima della nuova quartina e la ripetizione dell'ultima rima della quartina precedente: ogni quartina è pertanto, allo stesso tempo, anticipazione e ripetizione.

Il modulo metrico della terzina, indagato come unità tetrastica, consente di rilevare all'interno della struttura ternaria, sottesa a ogni livello dell'opera, che vi è *un modello binario, drammatico che presuppone una separazione e implica una scelta*<sup>38</sup>. Esso racchiude le terzine e le attraversa nelle due rime rilevate, secondo lo schema rimico, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, ...2, attraverso la volontà dell'autore che prosegue e interrompe il flusso infinito delle rime a suo piacimento. Più intrinsecamente, il modulo binario si inserisce

nella progressione circolare che, secondo il prototipo trinitario appunto, definisce uno spazio chiuso; vi si inserisce e lo mette in opera, lungo una progressione lineare a spirale, che ha alla sua origine in un vuoto a cui si cerca di dare un significato, e alla sua fine un vuoto, che forse verrà colmato altrove: è il vuoto a cui non ci si arrende; è la disciplina morale, intellettuale e pratica, che trasforma il vuoto e gli dà un significato, che costruisce la via, il ponte sopra l'abisso della lacerazione, e che dal ponte permette di guardar giù, senza paura, dritto nell'abisso<sup>39</sup>.

L'analisi dell'invenzione del modulo metrico non si può certo esaurire solo con l'esame della sua ipotetica genesi. Non può considerarsi la metrica e lo studio del verso separatamente dalla poesia, poiché l'invenzione della terza rima non è autonoma dalla *Commedia*. Essa è appositamente pensata per il poema come il vaso che contiene il fluido della materia. Lo studio della sua invenzione è certamente connesso all'intero messaggio dell'opera e trova una connessione con il movimento interno dell'*itinerarium* del *viator* della *Commedia*; ma per questo motivo occorre comprendere meglio quale sia il dinamismo della terza rima.

---

<sup>37</sup> L'*apertura* di cui parla Ferretti Cuomo differisce dall'idea di Beltrami che la intende, piuttosto, nei termini di sostituzione di rima nel passaggio dal sirventese nel secondo verso della terzina successiva alla prima. Cfr. PIETRO BELTRAMI, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa 1981, p. 90.

<sup>38</sup> Cfr. LUISA FERRETTI CUOMO, *Per un modello della terza rima dantesca*, «Tenzzone», V(2004), p. 12.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 15.



Sul piano dell'invenzione formale resta preziosa la riflessione di Tibor Wlassics, il quale ha definito la terzina una trinità prosodica sulla scorta di una terzina che celebra la Trinità nel canto XIV del *Paradiso*: *Quell' uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circunscritto, e tutto circunscribe* (vv. 28-30).

La struttura della terza rima, così come il poeta sembra averla architettata, è un aspetto di quel microcosmo strutturale che è a immagine di Dio; Dio, la cui essenza è trina, perfetta unità e rapporto di comunione tra le Tre Persone divine, *quell'Uno e 'n Due e Tre*.

Più specificamente, la seconda rima si pone come la novità assoluta nel contesto di ciascuna terzina e allo stesso tempo rappresenta il raccordo con la successiva. Essa è novità e anticipazione: essa è l'eco di qualcosa che viene prima, ma anche l'unità, la sintesi con quanto segue, il quale è posteriore ma anche legato a quanto lo anticipa. L'incatenamento che si produce tra le rime dà l'impressione, alla lettura, di un dinamismo che si evolve, si dispiega, e nel suo dispiegarsi approfondisce il principio, il fondamento dell'enunciato. Il ritmo fluente dei versi è una notizia, trasportata dalla musicalità del canto, che richiama alla memoria la rima originaria nella sua ripetizione; così che origine e fine nella cadenza trina del ritmo risultano coincidere. Quanto sta in mezzo tra principio e fine è paragonabile ad un cammino, un tragitto che si percorre per acquisire ciò che fonda il motivo stesso dell'enunciato, metafora di un percorso: è la memoria del principio da cui proviene la rima, e del destino verso cui tende, tipica del viandante che progredisce nella strada. Il tema del viaggio, del percorso che è conversione, della *metànoia* del pellegrino, sembra riflettersi in una miniatura prosodica nella terzina. Alcuni vi hanno riconosciuta l'andatura dei passi umani, che il ritmo metrico non farebbe che scandire<sup>40</sup>.

La particolarità della terza rima è che essa non ha una norma che ne delimiti lo sviluppo. Infatti, teoricamente, può andare avanti all'infinito ma la sua conclusione risulta essere arbitraria. Motivo per cui si è negato che esista una pura terza rima, dal momento che essa sembra violare le sue stesse regole in sede iniziale e finale. Si introduce, infatti, all'interno del suo dinamismo, che tende all'infinito, l'arbitrio dell'autore che decide il suo inizio e la sua conclusione per ciascun canto.

Il confronto tra il modello formale dinamico delle rime e il modello tematico della *Commedia*, che consiste nel movimento del pellegrino verso il traguardo della visione di

---

<sup>40</sup> OSIP MANDELSTAM, *Conversation about Dante*, in *Mandelstam: The Complete critical Prose and Letters*, ed. Jane Gary Harris and Constance Link, Ann Arbor 1979, p. 400.

Dio, è stato operato da John Freccero. Nella valutazione del modello ritmico dell'opera, egli introduce l'importanza dell'avvenimento dell'incarnazione, rispetto al quale tutta la storia passata e futura trova il suo pieno significato. La sua osservazione si basa sull'impostazione teologica del poema; non a caso, egli fa precedere la riflessione sulla terza rima dalla seguente considerazione:

se la teologia consiste in parole che trattano di Dio, in cui si utilizzano analogie linguistiche, per descrivere una divinità trascendente, allora la *logologia* consiste nella riconversione dei principi teologici entro il dominio delle parole. Ciò che garantisce il principio del rovesciamento è proprio il dogma centrale della Cristianità, la dottrina del Verbo, secondo cui linguaggio e realtà hanno una struttura analoga<sup>41</sup>.

L'opera è una riproposizione dell'ordine cosmico per cui i differenti piani di significato si recepiscono in unità. Il fatto che, all'interno del movimento dell'incatenamento della terzina, vi siano un *incipit* e una *clausola*, conferisce al tempo il movimento infinito ed eterno della storia toccata e cambiata dall'incarnazione, morte e resurrezione di Cristo. Tale evento incide sulla vita terrena dell'uomo. Il tempo dell'esistenza, all'interno di un ordine cosmico, si sviluppa attraverso un inizio e una fine; se non che l'uomo, nella sua autocoscienza, lo concepisce come non restringibile entro i limiti della nascita e della morte, ma come proveniente da un'origine misteriosa e tendente verso un destino altrettanto misterioso. L'evento dell'incarnazione introduce, all'interno della storia, il mistero divino che non sta più solo al margine iniziale e finale, ma riempie il tempo della vita. Freccero riporta entro questi limiti la formula evangelica secondo cui Cristo definisce se stesso come l'*alfa* e l'*omega*, il principio e la fine, ma anche, si è detto, la via, la verità, la vita<sup>42</sup>. Al centro della storia vi è, infatti, l'*eventum Christi* che è la pienezza del tempo, a partire dalla quale Dante giudica la storia nel suo principio e nel suo compimento ultimo. Proprio per questo, Freccero propone una lettura del secondo verso della terzina e delle rime rilevate di ciascun canto, sottolineando l'importanza del numero *due* all'interno della terza rima, sulla base del testo della *Lettera agli Efesini 1, 10*, in cui san Paolo introduce il tema della ricapitolazione in Cristo<sup>43</sup>. Nella *Lettera agli Efesini*, san Paolo dice che Dio ha fatto conoscere il mistero della Sua volontà avendo stabilito di realizzarlo nella pienezza dei tempi con l'incarnazione del Verbo, *il disegno di ricapitolare in Cristo tutte le cose*,

---

<sup>41</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *Il significato della terza rima*, cit., p. 337.

<sup>42</sup> *Gv.* 14, 6.

<sup>43</sup> *Ef.* 1, 10.

*quelle del cielo e quelle della terra.* Il termine greco *ricapitolare* ha il significato di riunire l'universo sotto un solo capo, Cristo. Il verbo contiene in sé due idee, quella di riprendere, di riassumere, di riunire (come nella parola italiana *capitolo*), e quella di mettere sotto la sovranità di qualcuno (come nella parola italiana *capo*). Si tratta di un'idea importante, alla base della concezione storica cristiana e, dunque, anche di Dante. La storia si compie nell'evento di Cristo e a Cristo tende tutta la storia passata e futura, in quanto l'avvenimento della Sua incarnazione, e ancor più quello della Sua passione e resurrezione, è un fatto che ancora agisce nella storia. *L'eventum Christi* si è compiuto con la resurrezione, ma tende al compimento finale col ritorno di Cristo. In proposito è eloquente il prologo giovanneo che recita, *In principio era il Verbo (Lógos), e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. Egli era in principio presso Dio. Tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste*<sup>44</sup>.

La teologia consiste in parole che trattano di Dio, in cui si utilizzano analogie linguistiche per descrivere la divinità trascendente, ma nel caso della teologia cristiana, la realtà divina è Verità rivelata nel Verbo di Dio, attraverso il mistero dell'incarnazione. L'omologia esistente nella cultura di Dante tra ordine delle cose e ordine delle parole è riproposta dall'*auctor* della *Commedia* continuamente, anche nel meccanismo della terza rima. L'evento centrale della Cristianità, il Verbo che si fa carne, il Logos che si comunica e diventa accessibile all'uomo come evento storico, o parola pronunciata da Dio nella storia, è rappresentato dal secondo verso di ogni terzina che imprime il dinamismo del ritmo ai versi, sprigionando una potenza creativa e comunicativa che fa procedere il ritmo e lo fa tendere verso un compimento.

Sull'invenzione della terza rima Dante tace, così come sulla terzina. Quando, nell'*Epistola a Cangrande*, egli esamina la forma triplex del suo *tractatus*, non analizza la metrica ma scrive:

La forma poi è duplice: la prima riguarda la trattazione, la seconda il modo della trattazione. La forma della trattazione è triplice, secondo una divisione del testo in tre modi. Il primo consiste nella divisione per cui tutta l'opera si divide in tre cantiche. Il secondo nella divisione per cui ciascuna cantica si divide in canti. Il terzo nella divisione per cui ciascun canto si divide in ritmi<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Gv. 1, 1-18.

<sup>45</sup> Ep. XIII, 26: *Forma vero est duplex: forma tractatus et forma tractandi. Forma tractatus est triplex, secundum triplicem divisionem. Prima divisio est, qua totum opus dividitur in tres canticas. Secunda, qua quilibet cantica dividitur in cantus. Tertia, qua quilibet cantus dividitur in rithimos.*

Il poeta sembra saltare l'elemento che si prestava ad illustrare la materia metrica della sua trattazione (*forma tractatus*): *la forma della trattazione è triplice, per quel che riguarda questa parte è soltanto duplice e consiste nella divisione in canti e nella divisione in ritmi*<sup>46</sup>.

Se è vero (come Dante valuta, ad esempio, nella *Vita Nuova*, quando fa l'esegesi dei suoi sonetti) che *la divisione non si fa se non per aprire la sentenza de la cosa divisa; onde, con ciò sia cosa che per la sua ragionata cagione assai sia manifesto, non ha mestiere di divisione*<sup>47</sup>, il fatto che egli non faccia menzione di alcuna divisione rispetto alla terzina incatenata, ci fa congetturare che egli dia per implicita la non divisione della terzina, essendo il tre un numero primo. La terzina è considerata come un blocco unico, rappresentata da un'unità di tre versi, con due rime presenti in ciascuna terzina. Sono rappresentati tutti e tre i numeri, ma viene da domandarsi, come si chiede Galli, se il legame del verso in strofe sia cogente, nella sua divisione. La parola *rithimi* potrebbe tradursi con versi, rime o in rimate consonanze e, dunque, in strofe, ma d'altra parte Dante non fornisce una spiegazione chiara.

Vi è un passo del *De vulgari eloquentia* che può servire da supporto a tale problema. Dante sta trattando dei piedi della canzone, ma illustra un meccanismo strofico che è simile a quello della terzina incatenata:

E se capita che nel primo piede ci sia una terminazione priva di rima, bisogna assolutamente assegnargliela nel secondo. Se invece ogni terminazione del primo piede ha qui stesso il suo accompagnamento di rima, nell'altro è lecito riprendere o invece rinnovare le rime, come si preferisce, o totalmente o in parte, purché si conservi in tutto e per tutto l'ordine delle precedenti: mettiamo, dati piedi di tre versi, se nel primo piede le terminazioni dei versi estremi, cioè il primo e l'ultimo, si rispondono, è necessario che si rispondano anche le terminazioni alle estremità del secondo piede; e quale si presenta nel primo piede la terminazione del verso mediano, voglio dire accompagnata o scompagnata, tale dovrà riaffacciarsi nel secondo: e la stessa regola va osservata per i restanti piedi<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ivi*, 35: *Forma tractatus in toto est triplex, in hac parte tantum est duplex, scilicet divisio cantuum et rithimorum.*

<sup>47</sup> *Vn.* XIV, 13.

<sup>48</sup> *Dve* II, XIII, 10: *Si vero quelibet desinentia in altero pede rithimi consortium habeat, in altero prout libet referre vel innovare desinentias licet, vel totaliter, vel in parte, dumtaxat precedentium ordo servetur in totum; puta si extreme desinentie trimetri, hoc est prima et ultima, concrepabunt in primo pede, sic secundi extremas desinentias convenit concrepare; et qualem se in primo media videt, comitatam quidem vel incomitatam, talis in secundo resurgat; et sic de aliis pedibus est servandum. In versibus quoque fere semper hac lege perfruimur; et fere dicimus, quia propter concatenationem prenotatam et combinationem desinentiarum ultimarum quandoque ordinem iam dictum perverti contingit.*

Lo schema metrico qui riportato è ABA BAB o ABA BAB, non quello della terza rima, eppure il ragionamento permette di affermare che egli riflette sui tre piedi della canzone denominati *trimetra*<sup>49</sup>.

Nel *Convivio* Dante intende doppiamente il termine rima:

Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: strett[amente] s'intende pur per quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade.

All'interno dell'opera l'unico richiamo alla struttura del poema è nel canto XX dell'*Inferno*, dove il poeta nomina tutti i piani strutturali dell'opera, *versi*, *canto* e *canzone*:

Di nova pena mi conven far *versi*  
e dar *matera* al ventesimo *canto*  
de la prima *canzon*, ch'è d'i sommersi.  
*If.* XX, 1-3

Il significato è incontrovertibile e i piani della struttura sono resi in senso crescente, *versi*, *canto* *canzone*. I *versi* (l'unità minima dell'endecasillabo) sono ciò che dà materia al *canto*, qui numericamente designato, *ventesimo*. Il *canto*, nella poesia precedente a Dante, designa il 'canto religioso' o il canto della voce umana, ma nella poesia classica è la 'poesia', il 'componimento poetico'. Il *canto*, a sua volta, compone una macrostruttura più grande che è la *canzone* (la *prima*). La *cantica*, quindi, è la *canzone*, che designa una delle tre grandi suddivisioni dell'opera.

Questi versi lasciano spazio a due ipotesi: o il poeta non tratta della terza rima, o vi è un significato intrinseco relativo al termine *canto*. Galli scrive che con il termine *canto* siamo nel cuore della struttura del poema. Il *canto* è la terza rima<sup>50</sup>.

*Canti*<sup>51</sup> sono, dunque, i capitoli in cui Dante suddivide il poema e ciascun *canto* viene definito, grazie alle due rime rilevate, come un'unità metricamente autonoma. Si tratta di una novità propria di Dante, benchè se ne possa trovare traccia nei canti in cui è divisa la poesia epica o narrativa latina, classica o medievale. Rispetto ai canti latini,

---

<sup>49</sup> Cfr. PAOLA VECCHI GALLI, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>51</sup> Così anche in *If.* XXXIII, 90 (*e li altri due che 'l canto suso appella*) e in *Pd.* V, 139 (*nel modo che 'l seguente canto canta*).

Dante innova attraverso una struttura variabile ma conclusa. I suoi canti non sono solo un insieme di terzine, ma hanno clausole iniziali e finali.

La formula metrica innovativa conferisce alla materia la molteplicità dei livelli del ritmo, quello fonico, quello rimico sintattico, semantico, simbolico, che Dante applica alla canzone:

Inoltre bisogna discutere se venga chiamata canzone la costruzione di parole armonicamente disposte, o la modulazione metodica in sé. Al che osserviamo che la modulazione non viene mai chiamata canzone, ma *suono*, o *tono*, o *nota*, o *melodia*. In effetti nessun suonatore di strumento a fiato o a tastiera o a corde chiama la sua melodia canzone, se non in quanto è sposata ad una canzone, mentre i produttori di parole armonicamente disposte definiscono le loro opere canzoni, e così pure, di fronte a tali sequenze di parole depositate in foglietti, anche senza nessuno che le reciti, parliamo di canzoni.

E perciò risulta chiaro che la canzone non è altro che un'azione in sé compiuta di chi formula parole armonicamente disposte in vista della modulazione metodica: per cui sia le canzoni, di cui ora ci occupiamo, sia le ballate e i sonetti e tutte le sequenze verbali, in volgare o in lingua regolare, armonicamente disposte in qualunque metro, le definiremo canzoni<sup>52</sup>.

Questa osservazione consente di passare all'altro livello di indagine nel quale è rilevabile la medesima dinamica.

Le ipotesi e le sollecitazioni relative alle logiche trinitarie, presenti nella terzina, manifestano che lo studio del numero *tre* non è dissociato da quello del numero *due* e *uno*, proprio perché la terza rima è l'esito di uno stretto rapporto tra l'*uno* e il *due*.

Il movimento che le rime disegnano lungo le terzine è definito visivamente da Freccero come una catena che si spinge in avanti. E la catena è l'intreccio di tre cerchi. Freccero è del parere che proprio l'acquiescenza del valore trinitario abbia causato la carenza di interessi, da parte dei critici, per la forma della terza rima. Da parte sua egli esclude proprio la rappresentazione della Trinità, per il fatto che le due rime rilevate introducono numerologicamente un altro numero, il *due*. Ciò gli sembra incompatibile con l'idea della terza rima quale immagine della Trinità<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> *Dve II, VIII, 5-6: Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus, melodiam suam cantionem vocat nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus; et ideo cantio nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata. Quapropter, tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunquemodi verba scilicet armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus.*

<sup>53</sup> JOHN FRECCERO, *Il significato...*, cit., pp. 338-339.

Tutto ciò è dovuto all'esclusiva associazione del numero *tre* alla Trinità, e dimentica che il mistero trinitario è *uno* e *trino*, e perciò è espresso anche dal numero *uno*, oltre che dal *tre* e include inoltre la *Prima*, la *Seconda* e la *Terza* persona trinitaria, quindi anche il numero *due*.

Anche Dante, quando deve esprimere numerologicamente le Persone trinitarie, attribuisce loro i numeri *uno*, *due* e *tre*:

Quell'*uno* e *due* e *tre* che sempre vive  
e regna sempre in *tre* e 'n *due* e 'n *uno*,  
non circoscritto, e tutto circunscrive,  
tre volte era cantato da ciascuno  
di quelli spirti con tal melodia,  
ch'ad ogni merto saria giusto muno.  
*Pd. XIV, 28-33*

Con questa terzina Dante esprime il mistero della Trinità. La distinzione fra le Tre Persone è espressa tramite la successione dei tre numeri, *quell'uno e due e tre* (v. 28), ma allo stesso tempo il poeta esprime anche l'uguaglianza tra le Persone divine affermando che ciò che rappresenta il numero *tre* è presente nel *due* come nell'*uno*, e *regna sempre in tre e 'n due e 'n uno* (v. 29), esprimendo in tal modo la coesistenza delle Tre Persone divine. La distinzione sta, secondo il dogma trinitario, nella relazione: solo il Padre genera il Figlio, solo il Figlio è generato dal Padre, solo lo Spirito Santo è spirato dal Padre e dal Figlio<sup>54</sup>. Dante usa anche l'immagine del cerchio per raffigurare le Tre Persone, *tutto circunscrive* (v. 30).

L'immagine del cerchio è stata ampiamente discussa e dimostrata, oramai. Essa è ripresa dal *Liber figurarum* di Gioachino da Fiore, per via dei tre *iri* concentrici con cui il poeta raffigura la visione di Dio trino alla conclusione del viaggio nel *Paradiso*.

Ne la profonda e chiara sussistenza  
de l'alto lume parvermi *tre giri*  
di tre colori e d'una contenenza;  
e l'*un* da l'*altro* come *iri* da *iri*  
parea riflesso, e 'l *terzo* pareo *foco*  
che quinci e quindi igualmente si spiri.  
*Pd. XXXIII, 115-120*

Per Gioachino da Fiore sull'intero corso della storia della salvezza, rappresentata dall'Antico e dal Nuovo Testamento, domina la figura della Trinità, da lui raffigurata,

---

<sup>54</sup> AGOSTINO, *De Trin.*, 1, 4, 7.

con i tre cerchi, quale paradigma trascendente e centro di convergenza di tutta la storia umana. Essa è divisa in tre età o stati, l'età del Padre, l'età del Figlio, l'età dello Spirito Santo; la Trinità della Persona è suggerita dalla distinzione dei cerchi. Nella figura di Gioachino le Tre Persone sono rappresentate da tre colori: il verde è il Padre, creatore della natura; l'azzurro è il Figlio, disceso dal Cielo; il rosso, lo Spirito Santo, che è l'Amore. L'unità della sostanza divina nella sua figura è rappresentata dal cuore ovale dell'immagine in cui si incatenano i tre cerchi. Le relazioni tra le Persone divine sono delineate all'interno della figura dalla successione delle lettere del tetragramma (IEUE). Sulla parte sinistra della raffigurazione trinitaria dei tre cerchi, Gioachino riporta due lettere greche scritte in maiuscolo: in alto, si trova l'*alfa* e in basso, l'*omega*. L'*alfa*, il cui segno grafico consiste in due asticelle verticali, che dal basso convergono verso l'alto, riporta nel punto di convergenza, in alto, l'indicazione del Padre, mentre ai piedi dell'asta sinistra è indicato il Figlio e, ai piedi di quella destra, lo Spirito. La lettera, che è anche il segno del principio di tutti i tempi, dimostra come *Due*, il Figlio e lo Spirito, proceda da *Uno*, il Padre. L'altra lettera è l'*omega*, che indica la fine, la destinazione del tempo, ed è raffigurata nel disegno in basso nell'estremità sinistra. Essa dimostra come *Uno*, lo Spirito Santo, rappresentato dall'asta centrale della lettera, procede da *Due*, il Padre e il Figlio, entrambi segnalati nelle altre due gambe della lettera che si levano verso l'alto, in quella sinistra, il Padre, e in quella destra, il Figlio<sup>55</sup>.

All'interno della storia scandita dalla Trinità, disegnata con i tre cerchi non sovrapposti ma incatenati, Gioachino include il principio (*alfa*) e il fine (*omega*) della storia, i quali, il Figlio e lo Spirito procedono dal Padre, sebbene la prima processione trinitaria sia la generazione del Figlio dal Padre, mentre l'*omega* rappresenta la seconda processione, in cui il Padre e il Figlio 'spirano' lo Spirito Santo.

La Trinità è geometricamente rappresentata dal cerchio non solo nella visione finale, ma anche durante l'ascesa nei cieli. In particolare, i canti del cielo del Sole sono ricchi di rappresentazioni della Trinità. Le anime del quarto cielo conoscono il mistero della Trinità, per esse le due processioni della generazione del Figlio e della 'spirazione' dello Spirito Santo non sono più un mistero.

Tal era quivi la quarta famiglia  
 de l'alto Padre, che sempre la sazia,  
 mostrando come *spira* e come *figlia*.  
*Pd. X, 59-51*

<sup>55</sup> Cfr. [www.centrostudigioachimiti.it/Gioachino/tavolaCerchiTrinitari.asp](http://www.centrostudigioachimiti.it/Gioachino/tavolaCerchiTrinitari.asp).



Le anime beate che danzano nel cielo disegnano con le loro coreografie tre cerchi.  
Il primo cerchio si forma nel canto X:

Io vidi più folgór vivi e vincenti  
far di noi centro e di sé far corona,  
più dolci in voce che in vista lucenti.  
*Pd. X, 64-66*

I beati sono dodici sapienti che formano una corona attorno a Dante e Beatrice; essi disegnano un secondo cerchio non appena lo spirito di san Tommaso conclude la lode di san Francesco, e la corona di anime (*santa mola*) riprende a danzare, quando un'altra corona, di dodici spiriti, la circonda cantando e danzando armonicamente con la prima.

Sì tosto come l'ultima parola  
la benedetta fiamma per dir tolse,  
a rotar cominciò la santa mola;  
e nel suo giro tutta non si volse  
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,  
e moto a moto e canto a canto colse;  
canto che tanto vince nostre muse,  
nostre serene in quelle dolci tube,  
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.  
*Pd. XII, 1-9*

Le due ghirlande di beati sono poi paragonate a due arcobaleni equidistanti e di medesimo colore, *archi paralleli e con colori*. La medesima similitudine è utilizzata nel canto finale, riguardo ai *tre giri* in cui il pellegrino vede Dio (*Pd. XXXIII, 118*).

Le due ghirlande nel canto XIII cantano e danzano celebrando la Trinità:

Lì si cantò non Bacco, non Peana,  
ma tre persone in divina natura,  
e in una persona essa e l'umana.  
*Pd. XIII, 25-27*

Il terzo cerchio danzante si forma invece nel canto XIV:

parvemi lì novelle sussistenze  
cominciare a vedere, e fare un giro  
di fuor da l'altre due circonferenze.  
Oh vero sfavillar del Santo Spiro!  
come si fece sùbito e candente  
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!  
*Pd. XIV, 73-76*

Secondo Noè Girardi, l'apparizione del terzo gruppo di beati fa sì che le tre corone, con cui si congedano gli spiriti sapienti, rappresentino per analogia le tre Persone della Trinità; il che sarebbe confermato da questa esclamazione sullo Spirito Santo<sup>56</sup>. Perciò, la prima corona sarebbe relativa al Padre e la seconda al Figlio. Effettivamente, la similitudine degli arcobaleni concomitanti, che si generano l'uno dall'altro, relativa al secondo cerchio, formatosi nel canto XII, sembra corrispondere alla processione della generazione del Figlio dal Padre.

Ancora, secondo Noè Girardi, la metafora di esordio del canto XIV, in cui riappare la figura geometrica del cerchio, descrive l'armonia della creazione in un duplice ed opposto movimento:

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro  
movesi l'acqua in un ritondo vaso,  
secondo ch'è percosso fuori o dentro:  
ne la mia mente fé subito caso  
questo ch'io dico, sì come si tacque  
la gloriosa vita di Tommaso,  
per la similitudine che nacque  
del suo parlare e di quel di Beatrice,  
a cui sì cominciar, dopo lui, piacque.

*Pd. XIV, 1-6*

La similitudine del movimento dell'acqua dentro *un ritondo vaso*, a seconda che sia colpita al centro o all'estremità, muovendosi dal centro alla circonferenza e dalla circonferenza al centro, richiama il dinamismo della terza rima, che è esattamente un movimento circolare dalla rima centrale a quelle *in limine*.

La struttura dei cinque canti del Sole, che glorificano la Trinità, si apre con la terzina Trinitaria di *Pd. X, 1-6* e celebra la creazione triforme di Dio, chiudendosi con la similitudine del vaso:

da un lato l'idea di un qualcosa che ritorna al punto d'origine, e dunque di un ciclo conchiuso, e dall'altro un senso di puntuale giustapposizione, in rapporto con altre due evidentissime costanti di ordine figurativo e stilistico: quella del moto circolare e quella della perfetta corrispondenza<sup>57</sup>.

La similitudine ricorda tanto il movimento della rima, che dal centro del secondo verso tocca l'estremità del primo verso, e da lì, passando per il nuovo centro, ritorna

---

<sup>56</sup> ENZO NOÈ GIRARDI, *Studi su Dante*, Edizioni del Moretto, Brescia 1980, pp. 139-140.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 127.

all'altra estremità. Ma, ancor di più, la similitudine, è riferibile al moto eterno della creazione che fa ritorno al suo punto d'origine, proprio come il movimento della terzina che proseguirebbe all'infinito, ma è concluso tra le due rime rilevate. Non solo, anche la similitudine del vaso ci riporta al fatto che Dante parli di sé come un vaso che deve essere riempito dell'ispirazione poetica dal Dio della poesia, *Fammi del tuo valor sì fatto vaso* (*Pd.* I, 14).

Così, anche i tre cerchi, o corone o ghirlande, che si formano nel cielo del sole, sembrano disegnare geometricamente il ritmo della terza rima nelle sue allusioni implicite: la danza e il canto dei beati hanno composto con la coreografia del ballo i tre cerchi concentrici, riconducibili alla costruzione della terzina incatenata; forse perché gli stessi anelli disegnati dalla loro danza ricordano gli anelli della catena del ritmo della terzina. I beati ripetono tre volte la melodia, in ossequio alle Tre Persone divine; ma anche la rima all'interno della terzina, è ripetuta tre volte, in ossequio, anch'essa alla Trinità. Si osservi l'incatenamento della terzina. Esso fa procedere dinamicamente il dettato in avanti, secondo un movimento trino nel tempo del racconto della storia, ma vi è un principio e una fine: le due rime rilevate, indicate dal numero due. Il numero due delle rime rilevate è espressivo dell'*alfa* e dell'*omega* che Freccero pone nella sua lettura come il principio e la fine a cui il tempo della storia tende.

Sul piano teologico, tale schema diadico richiama la Seconda Persona della Trinità, a maggior ragione, se il ritmo della terzina incatenata intende descrivere l'*itinerarium* temporale del *viator* della *Commedia* che è un uomo vivente.

Il confronto tra il modello formale delle rime e il modello tematico della *Commedia*, proposto da John Freccero, riconosce nella terzina lo stesso movimento che è il tema principale dell'opera: il movimento del pellegrino che si muove verso il traguardo della visione di Dio. Dante non omette mai di descrivere Dio, secondo la Sua essenza trina, eppure, occorre ricordare, che una volta giunto al traguardo, al fine del suo *itinerarium*, gli occhi del pellegrino vedono dentro la Trinità *la nostra effige*, il volto di Cristo:

Quella circolazion che sì concetta  
pareva in te come lume riflesso,  
da li occhi miei alquanto circunspetta,  
dentro da sé, del suo colore stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige:  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.  
*Pd.* XXXIII, 127-132

Cristo, Seconda Persona della Trinità, ha due nature, umana e divina. Storicamente rappresenta la strada con cui il divino si rende vicinanza all'umano, assumendone la natura, nella Persona di Cristo, nelle Sue due nature umana e divina; è cioè il ponte tra l'uomo e Dio. In termini evangelici, Egli è la Via, la Verità, la Vita<sup>58</sup>. C'è un altro fattore inerente le rime che appare degno di osservazione; esso si riscontra quattro volte all'interno dell'opera, ed è il caso di una particolare rima detta univoca.

Nella rima *univoca*, più spesso chiamata *identica*, il significante e il significato coincidono. È un tipo di rima che può sottrarsi all'accusa di trascuratezza o di banalità soltanto se riceve una forte giustificazione stilistica<sup>59</sup>. Nella *Commedia* vi sono quattro casi in cui la parola *Cristo* si trova in rima, perché Dante non osa accostargli nessuna parola profana nelle rime successive<sup>60</sup>. Le prime due si trovano nel cielo del Sole e le altre due, rispettivamente, nel cielo di Marte e nell'Empireo.

Dante attribuisce un grande valore alla parola in rima, e gli studi hanno messo in rilievo che la maggior parte delle parole in rima sono parole che il poeta impiega allo scopo di determinare il significato del dettato: *la parola usata in rima è usata per la rima*, come affermò Parodi, mentre Rohlfs, più di recente, nota che si trovano in rima 173 delle 204 parole attestate una sola volta nella *Commedia*<sup>61</sup>. La parola in rima per Dante ha un grande valore e non è un dato trascurabile che Arianna Punzi osservi come nei canti corrispondenti in ciascuna cantica siano riscontrabili le medesime serie rimiche. I casi che Punzi rileva sono novanta. Quello più ricordato è la parola *stelle* con cui si conclude ogni cantica. Con le rime, Dante intende segnalare una traccia memoriale, all'interno della poesia, che il lettore deve percorrere, sollecitando la memoria verbale, rilevabile a più livelli del testo. Il primo e l'ultimo canto della *Commedia* hanno in comune ben sei parole rima: *pace, stelle, fioco, amore*, cui si aggiungono le rime in *-illa* e in *-ura*. Per esempio, la rima *amore, autore, onore* (*If. I, 83, 85, 87*) si ritrova nella serie *fattore, amore* e *fiore* (*Pd. XXXIII, 5, 7, 9*). Le serie rimiche documentano un'evoluzione e un accrescimento del significato, e il fatto che si trovino nel canto iniziale e finale conferisce loro un ruolo più determinante.

---

<sup>58</sup> Gv. 14, 1-6.

<sup>59</sup> ANTONIO PINCHERA, *La metrica*, Mondadori, Milano 1999, p. 236.

<sup>60</sup> *Pd. XII, 71-75; Pd. XIV, 103-108; Pd. XIX, 104-108; Pd. XXXIII, 83-87.*

<sup>61</sup> Cfr. ERNESTO GIACOMO PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, in *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, Neri Pozza Editore, Venezia 1957, II, pp. 216-217. Cfr. GERAHARD ROHLFS, *La lingua di Dante nelle rime della Vita Nuova*, in *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Sansoni, Firenze 1972, p. 134.

## Capitolo I

### Il pellegrino, il narratore, l'autore

Nei primi tre canti di ciascuna cantica della *Commedia* ci si trova *in limine*, come all'inizio di un romanzo, e, rispetto al viaggio di Dante nell'aldilà, all'inizio di ciascuno dei tre regni. Il poeta, perciò, vi compie *tutta una serie di operazioni indispensabili per dare senso al mondo possibile rappresentato nel testo*<sup>62</sup>, motivo per cui i primi tre canti di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* appaiono dei luoghi privilegiati per osservare e cogliere il ruolo dell'autore, narratore e personaggio Dante Alighieri.

Nella lettura del poema è immediatamente constatabile la prevalenza della funzione narrativa, per cui il narratore racconta in prima persona i fatti a lui accaduti al tempo passato, riportandoli attraverso il suo ricordo:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
Tant'è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.  
Io non so ben ridir com' i' v'intraï,  
tant' era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.

*If. I, 1-12*

Mentre egli dice *mi ritrovai* riferisce inoltre al lettore che il ricordare è un'esperienza *dura*. Si tratta, evidentemente, non soltanto del ricordo di una vicenda oramai accaduta, ma di un'implicita riproposizione dell'esperienza che si ravviva alla memoria nel presente, *che nel pensier rinova la paura*.

Immediatamente, emerge il dato che chi racconta obbedisce a un compito di cui è stato investito; raccontare ha infatti lo scopo di *trattar del ben ch'i' vi trovai*: perciò, nonostante la fatica del ricordo e la difficoltà a dire, *io non so ben ridir*, il narratore accetta l'avventura dello scrivere ottemperando al compito affidatogli.

---

<sup>62</sup> Cfr. GIULIANA ADAMO, *Riflessioni su inizi e fini di romanzi nella critica novecentesca*, «The Italianist» XIX(1999), pp. 318-348.

All'inizio dell'opera il lettore si trova dinanzi a nient'altro che a una vicenda biografica eccezionale. Ma la novità assoluta del racconto si manifesta verso la metà del primo canto. Il canto I dell'*Inferno* consta di 146 versi e al v. 63 (*chi per lungo silenzio pareva fioco*) si introduce sulla scena Virgilio. Prima, il racconto, sebbene singolare, non essendo consueto l'incontro consecutivo con una lonza, una lupa e un leone, si era presentato nell'ordine di fatti possibili nella vita terrena; con Virgilio, invece, avviene un salto sul piano del significato, poiché fa ingresso dentro il tempo e lo spazio della vita terrena del personaggio la realtà soprannaturale. E le parole del protagonista lo presentano:

Quando vidi costui nel gran deserto,  
«Miserere di me», gridai a lui,  
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».  
*If. I, 64-66*

L'intuizione che colui che egli incontra nel *gran deserto* sia uno spirito prende alla sprovvista il lettore, poiché la vicenda è raccontata come realmente accaduta.

Sul piano temporale è rilevabile una prima differenza tra chi racconta in prima persona al tempo passato, dicendo *vidi, gridai* e il personaggio che dice *Miserere di me, / qual che tu sii, od ombra od omo certo*. L'uso della forma dialogica e contemporaneamente del tempo presente, sortiscono l'effetto di generare una riattualizzazione della vicenda. Ed è proprio la veridicità del racconto a stabilire il nesso inscindibile tra chi narra e chi ha vissuto la vicenda inaudita della visione.

Il fatto peculiare consiste nell'essere il protagonista un poeta *scriba Dei*.

Ciò pone l'avvenimento della visione e del racconto su un piano assolutamente unico. È esemplificativo, in proposito, quanto Contini afferma sull'io del protagonista, a commento di un canto del *Purgatorio* fondamentale, per la vicenda poetica del personaggio Dante, quale è il XXIV.

Il viaggio compete all'io storico che è io poeta, e tutta la poesia, l'abbiamo udito nella confessione a Bonagiunta, è poesia d'amore. Ogni tappa e sosta del suo viaggio oltretterreno è una modalità del suo io antico vittoriosamente attraversata, quei suoi interlocutori sono loro, storici, e sono altro simbolo e funzione. Anche in loro dunque si attua la *duplicità* di piano che qualifica Dante, e a suo specchio Beatrice. Se un'analisi strutturale è corretta, essa si riflette dal macrocosmo al microcosmo. La sua validità, verificata ora nel particolare, è una preziosa *prova del nove* all'interpretazione generale<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante, saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1976, p. 62.

L'io in cui ci si imbatte lungo il poema è l'io di un personaggio poeta e da ciò consegue una serie di fatti che rendono eccezionale l'analisi del testo della *Commedia*.

Si osservi l'alternarsi delle voci che parlano in prima persona nei primi tre canti di ciascuna cantica, quando anche si annoverino le sole occorrenze di *io* e della relativa forma tronca, *i'*, a cui si dovrebbero aggiungere tutti quei casi in cui il pronome è sottinteso<sup>64</sup>.

Anche minimi e sommari rilievi statistici sul testo permettono di affermare che il racconto che si svolge sul piano dialogico vede prepotentemente affermarsi l'identità di qualcuno che è contemporaneamente colui che ha vissuto la vicenda e che, inoltre, la rivive essendo emotivamente e affettivamente coinvolto con ciò che narra e riferisce per vocazione divina.

Per comprendere ciò, basta riflettere sulla tradizione del titolo del poema, *Commedia di Dante Alighieri*. Né è trascurabile che già i più antichi commentatori avvertissero la necessità di completare il titolo dell'opera con una determinazione aggettivale; come Guido da Pisa che la qualifica, *altissima e profondissima Commedia*, fino all'edizione di Ludovico Dolce, *Divina Commedia*. Argomenta Lino Pertile a proposito del titolo:

Ma dove sta scritto e chi ci garantisce che il poema s'intitoli semplicemente *Comedia*? La titolazione data nell'*Epistola a Cangrande* (c. 28), come anche nelle antiche rubriche dei manoscritti del poema, è *Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus*. La tradizione ha eliminato non solo il solito *Incipit*, ma anche, come un semplice e ridondante genitivo d'autore, quel *Dantis Alagherii* con l'apposizione che segue. E se fosse invece quel genitivo, per *lectio difficilior*, 'genitivo di attore', o di personaggio protagonista, alla maniera, per esempio, di un *jeu d'Adam* o di un *Roman d'Eneas*? Dopotutto, più straordinaria della storia stessa è la sua pretesa di corrispondere in tutto e per tutto, specialmente dove potrebbe sembrare più inverosimile,

---

<sup>64</sup> Nel primo canto dell'*Inferno* si dice io 20 volte, e in sole 3 occasioni si tratta di Virgilio, ai vv. 112-113-125, le altre 17 si tratta di Dante. Nel secondo canto io occorre 29 volte, di cui 9 in relazione a Beatrice, ai vv. 65-66-69-70-87-91-95-99-101 e 7 in relazione a Virgilio, ai vv. 43-50-50-52-54-75-111. Nel terzo canto sono 16 le occorrenze, di cui al v. 8, in riferimento alla giustizia divina che ha creato l'*Inferno*, 13 in relazione a Dante ai vv. 12-20-24-31-32-43-52-56-58-69-70-72-87, mentre una sola volta si tratta di Virgilio al v.16 e un'altra di Caronte al v. 83. Nel primo canto del *Purgatorio*, delle 10 occorrenze di io, 6 son riferite a Dante, ai vv. 17-22-28-39-109-126, altre 3, a Virgilio, ai vv. 61-63-67, e al v. 86 a Catone. Delle 15 volte nel secondo canto, 13 rinviano a Dante (vv.8-16-19-68-76-84-85-92-92-93-106-115-130), le altre 2 a Casella (vv. 88-100). Nel terzo canto, delle 19 occorrenze 4 sono relative a Virgilio ai vv. 24-26-43-75, 4 in relazione a Manfredi, ai vv. 112, 114, 118, 119, me restanti 11 rimandano a Dante ai vv. 4-5-19-20-57-61-68-85-94-106-109. Delle 12 volte del primo canto del *Paradiso* (vv. 5-10-24-58-59-65-73-85-87-94-99-109) una sola, al v. 109, concerne Beatrice, le altre sono relative a Dante. Delle 8 volte del secondo canto ai vv. 7-22-27-46-59-63 si tratta di Dante, mentre ai vv. 63-83-124, invece di Beatrice. Nel terzo canto le occorrenze sono 11, ai vv. 45, 49, 112 si tratta di Piccarda, al solo v. 25 di Beatrice, mentre ai vv. 4-16-17-19-34-58-94 si tratta di Dante.

all'esperienza autentica di un uomo in carne e ossa, tuttora vivo e vegeto, che ne è protagonista e narratore, *agens* e *auctor*. Questa potrebbe appunto essere la duplice funzione del nome che il titolo latino catturerebbe con un solo genitivo<sup>65</sup>.

Gli altri *io* che si incontrano sono sempre funzionali al protagonista. È più marcata la presenza delle guide che parlano in prima persona ma sempre funzionalmente al personaggio principale. Vi si aggiungono le altre anime che mai intervengono per raccontare una vicenda fine a se stessa, ma per rispondere e obbedire ad un piano divino predefinito, il quale vuole che Dante si salvi attraverso il percorso nei tre regni conoscendo lo *status animorum*. Negli incontri con le anime che conversano con il pellegrino si evidenzia sempre che, nel caso dei dannati e dei purganti, è concessa loro una sosta dalla pena affinché dialoghino con Dante, perché la volontà divina lo ha previsto; così, anche in *Paradiso*, i beati interagiscono col poeta in virtù dell'amore di Dio che a loro lo richiede e a cui essi obbediscono con letizia. Se si osserva la distribuzione degli interventi del narratore, dell'autore e dell'*actor* nei primi tre canti delle tre cantiche, considerando narratore semplicemente colui che fa l'atto di ricordare, e personaggio colui che agisce in prima persona nel racconto, si rilevano le seguenti caratteristiche.

Nella prima cantica, metà dei canti I e II è occupata dagli interventi del narratore<sup>66</sup>, mentre nel canto II, tra la successione degli interventi del narratore e del personaggio si inserisce anche il racconto di Virgilio, narratore secondario<sup>67</sup>.

Alternando parti dialogate a parti narrate, il narratore raccorda il suo passato al presente, e tale raccordo è rappresentato da colui che ora dice al lettore, *io vidi*.

L'epigrafe sulla porta dell'*Inferno*, ai vv. 1-9 del canto III svolge un ruolo interessante sul piano del tema specifico dell'autore. Nella famosa scritta, in tre terzine, è presentata la giustificazione dell'*Inferno*, regno voluto da Dio in quanto Giustizia.

---

<sup>65</sup> Cfr. LINO PERTILE, *Dante tra il dire e il fare*, in *Sotto il segno di Dante: scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Cogliervina e di Domenico De Robertis, Le Lettere, Firenze 1998, p. 246.

<sup>66</sup> Nel canto I dell'*Inferno*, gli interventi del narratore occupano metà del canto (vv. 1-64, 136); cui seguono quelli del Dante personaggio (vv. 65-66; 79-90; 130-135) e quelli di Virgilio (ai vv. 67-78; 91-129). Gran parte di questo canto è pertanto occupata dal narratore che ricorda e racconta. Nel canto III dell'*Inferno* il ruolo del narratore è preponderante, trattandosi del canto d'ingresso nel regno e quindi di un luogo descrittivo privilegiato (vv. 10-13; 19-30; 52-72; 76-81; 91-117; 127-133); il resto del canto si svolge nel dialogo tra la guida Virgilio (vv. 14-18; 34-42; 45-51; 73-75; 118-126), Dante personaggio (vv. 12; 31-32; 43-45) e il nocchiero infernale Caronte (vv. 81-90).

<sup>67</sup> La voce di Virgilio narratore secondario dell'antefatto che lo ha condotto in soccorso a Dante nella selva oscura è riscontrabile al v. 43, al v. 57 e al v. 75; oltre al dialogo fra i personaggi Virgilio e Beatrice, rispettivamente ai vv. 76-84; 115-126 e ai vv. 76-84, 85-114. Dante personaggio prende la parola solo a conclusione del canto per dare il suo nuovo consenso, mentre l'invocazione alle Muse (vv. 7-9) è da attribuire all'autore.



Per me si va ne la città dolente,  
 per me si va ne l'eterno dolore,  
 per me si va tra la perduta gente.  
 Giustizia mosse il mio alto fattore;  
 fecemi la divina podestate,  
 la somma sapienza e 'l primo amore.  
 Dinanzi a me non fuor cose create  
 se non etterne, e io eterno duro.  
 Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate.  
*If. III, 1-9*

Si tratta del primo incontro diretto tra il personaggio e la Giustizia divina che prima gli si è rivelata indirettamente attraverso Virgilio, garante, nella sua autorità di guida, del racconto della discesa di Beatrice nel Limbo e della premura delle tre donne benedette. I nove versi della scritta si presentano dunque come un'epigrafe ad opera di Dio. È la prima volta che Dante si presenta come *scriba Dei*, come colui che registra parole scritte da Dio.

La scritta si offre al lettore allo stesso modo in cui si offre al personaggio. Non vi è nulla che la introduca; solo in un secondo momento il lettore scopre che si tratta di parole poste sulla sommità dell'ingresso dell'*Inferno*. L'impatto sortisce l'effetto di far parlare in prima persona proprio l'*Inferno*. Il *per me* anaforico dei primi tre versi, che significa attraverso di me, si riferisce alla porta del regno infernale, che dichiara la sua esistenza come voluta necessariamente dalla giustizia divina (*Giustizia mosse il mio alto fattore* al v. 4), come anche tutti i successivi pronomi personali si riferiscono all'*Inferno* che giustifica la sua esistenza come voluta dalla Giustizia divina.

L'*Inferno* è un luogo che raffigura lo stato delle anime dannate, non è una persona individuale; è Dio infatti ad avere scritto quel verdetto. La scritta è anche il primo tentativo di far ricadere l'esperienza del personaggio nell'esperienza presente del lettore. Ma ciò pone di fronte a tutte quelle occasioni in cui una verità ultima viene rivelata al pellegrino circa il mondo dell'aldilà e quindi circa l'uomo e la sua natura.

Di norma sono le guide a svolgere il compito di dare spiegazioni dottrinali al poeta sui tre regni, sull'universo o sulla condizione della natura umana. Le profezie sulla vita personale del poeta sono affidate anche ad anime a lui particolarmente care, nelle cui parole echeggia la parola dell'autore: le rivelazioni fatte a Dante provengono dalle anime dell'aldilà che non vedono più le circostanze terrene *per speculum*, come dice San Paolo: *Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò*

*perfettamente, come anch'io sono sconosciuto*<sup>68</sup>, poiché nella morte eterna dell'*Inferno* o nella vita eterna del *Paradiso* si vede direttamente la verità ultima secondo i disegni di Dio. Le guide sono predisposte da Dio all'*itinerarium* del poeta e al suo percorso di conoscenza che progressivamente si avvicina a Dio.

Ai vv. 10-12 di *If. III* è il narratore che accusa l'effetto sortito in lui dalla scritta sulla porta, e sue son le parole di disappunto e interrogazione rivolte alla guida. Alla risposta di Virgilio, fino al v. 18, seguono i vv. 19-30, dove il narratore racconta l'ingresso nell'*Inferno*, come pure la domanda di Dante personaggio è affidata al narratore.

Queste parole di colore oscuro

Vid' io scritte al sommo d'una porta;  
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».  
*If. III, 10-12*

Nella seconda cantica si susseguono, allo stesso modo, parti narrate a parti dialogate. Nel primo canto del *Purgatorio*, il proemio (vv. 1-12) è più lungo di quello relativo alla cantica infernale; vi si proclama la materia del secondo regno e si invocano le Muse, in particolare, Caliopè, la musa dell'Epica<sup>69</sup>. Nel terzo canto, nel lungo intervento del personaggio di Manfredi sulla misericordia divina, in contrasto con quella umana, è ravvisabile il coinvolgimento dell'autore, che conosce come Dio la legge eterna.

Nella terza cantica la materia si innalza, perciò sono più frequenti i discorsi dottrinali, affidati per lo più alla guida di Beatrice ma anche ad altri personaggi, in cui è riconoscibile l'autore<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> *I Cor. 13, 12: Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum.*

<sup>69</sup> Nel canto I del *Purgatorio* gli interventi del narratore sono ai vv. 12-39; 42; 49-51; 109-111; 115-136; si svolge poi un lungo dialogo tra Virgilio (vv. 52-84); e Catone (vv. 40-41; 43-48; 85-108). Nel canto II del *Purgatorio*, all'esordio del narratore (vv. 1-27; 37-59; 67-87; 112-119; 124-133) seguono le parti dialogate tra Virgilio (vv. 28-36; 61-66), l'anima purgante di Casella (vv. 59-60; 88-90; 94-105) e Dante personaggio (90-93; 106-111), e, infine, Catone (vv. 120-123). Nel canto III del *Purgatorio*, oltre agli interventi del narratore (vv. 1-21; 44-45; 46-51; 53; 55-60; 64-65; 67-72; 79-93; 106-111), Virgilio dialoga con Dante e i purganti (vv. 22; 52; 54; 66; 73-78; 61-63; 94-99; 100-102), mentre ai vv. 24-44, tratta della condizione delle anime del Limbo e del mistero dell'incarnazione. Ai vv. 103-105; 110; 112-145 si trova il discorso di Manfredi mentre Dante personaggio interviene solo ai vv. 61-63.

<sup>70</sup> Nel canto I del *Paradiso*, all'esordio della voce narrante (vv. 1-12), segue, in 8 terzine la parola dell'autore circa l'opera e i suoi intenti. Ai versi 37-88; e 100-102, il narratore riferisce la sublime esperienza della visione del terzo regno e si interrompe solo ai vv. 70-72, in cui è piuttosto l'autore che

Tirando essenzialmente le fila dalle precedenti rilevazioni, si constata che la presenza del Dante narratore domina, ad eccezione che nel II canto dell'*Inferno* e nel I del *Paradiso*. Nel caso del canto infernale, gran parte del racconto è delegata a Virgilio e a Beatrice che dialoga con lui, la quale è a sua volta narratrice della scena celeste di cui sono protagoniste la Madonna e santa Lucia. Nel primo canto del *Paradiso*, invece, la presenza del narratore si mescola a quella autoriale del proemio. I primi 18 versi di *Pd. II* esprimono il monito dell'autore nei confronti del lettore, affinché questi prenda consapevolezza del notevole innalzamento stilistico della materia, dovuto alla nuova fase della conversione a cui il personaggio è destinato. Dante avverte espressamente che la cantica è riservata a lettori privilegiati, che si siano cibati del *pan degli angeli*, mentre chi presuma di inoltrarsi nella cantica *in piccioletta barca* è meglio che si faccia indietro.

In relazione alla presenza dell'autore in questi canti si può ancora osservare che di norma all'autore si attribuiscono quei luoghi del testo in cui si mostra più palesemente una volontà che ne architetta la struttura e che ordisce la materia, riguardo ai contenuti e ai relativi rimandi nei diversi luoghi del poema. In tante occasioni Dante autore prende il timone della sua poesia, paragonata ad una barca e la conduce, guidando anche il suo lettore. Si attribuiscono all'autore soprattutto i prologhi, in cui canonicamente egli invoca l'ispirazione delle Muse, gli appelli al lettore, le dichiarazioni di resa dinanzi alla materia che progressivamente si innalza, man mano che la visione del pellegrino si avvicina a Dio.

Nei prologhi, Dante autore manifesta la consapevolezza della sua impresa poetica, che cresce man mano egli si inoltra nei regni dell'aldilà. L'estensione dei prologhi via via nei tre regni corrisponde alla crescente impresa: nell'*Inferno*, il prologo occupa una terzina (*If. II, 7-9*), nel *Purgatorio* due terzine (*Pg. II, 7-12*), nel *Paradiso*, otto terzine

---

si appella al lettore. Dopo i versi 37-45, che descrivono la posizione del cielo è -mezzogiorno e il sole in questo emisfero è allo zenith- al v. 46, inizia il racconto della visione del pellegrino avviene attraverso gli occhi di Beatrice che fissa il sole, svolto per via di similitudini: ai vv. 48-51, quella fisica, relativa al raggio riflesso e raggio d'incidenza, e ai vv. 67-69, quella mitologica, relativa a Glauco. Ai vv. 73-81, Dante narratore si rivolge a Dio, e nei successivi 82-88 descrive il luogo ove la visione lo ha condotto. In verità, Beatrice che spiega al pellegrino l'ordine dell'universo, ai vv. 88-93 e 102-142, coinvolge la voce dell'autore che rispecchia l'onniscienza divina nell'illuminare il lettore. Dante personaggio è unicamente rintracciabile ai vv. 94-97; 97-99. Nel canto II del *Paradiso* i versi 1-18 sono attribuibili all'autore, mentre in quelli successivi è la voce del narratore a subentrare, specie ai vv. 31-45, dove si affronta il tema dell'incarnazione, mentre Dante personaggio affiora nuovamente appena, ai vv. 46-51; 58-60, come pure Beatrice, ai vv. 29-30, mentre ai vv. 52-58; 61-148, Beatrice coinvolge l'autore. Nel canto III del *Paradiso* sono riconducibili al narratore i vv. 1-24, 34-36; 42; 66-69; 88-96; 121-130; a Beatrice, i vv. 25-33; a Dante personaggio, i vv. 37-41 e vv. 58-66, al personaggio Piccarda i vv. 43-57; 70-87; 97-120.

(*Pd.* I, 13-36), a cui si aggiunge un ulteriore prologo del canto II, di una terzina (*Pd.* II, 7-9), definito il prologo *poetico ed intellettuale* della terza cantica, con cui si ribadisce che per la comprensione di una materia tanto ardua è necessaria un'ispirazione trina, che *Minerva spiri*, che *Appollo* guidi il poeta, *conducemi*, e che le *nove Muse* gli indichino la strada, *mi dimostran l'Orse*.

In tutti e tre i prologhi sono invocate le Muse quali ispiratrici della poesia. Nell'*Inferno*, egli si appella anche al suo *ingegno* e alla sua *mente*, riconoscendone la limitatezza umana ma anche la necessità che essa si sottoponga alla fatica da sostenere, in quanto egli scrive ciò che vide: *o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate* (*If.* II, 8-9). Le Muse, figlie della memoria, mettono in evidenza che tale facoltà è particolarmente importante nell'atto della scrittura del poema. In tutte e tre le invocazioni, inoltre, Dante si riferisce a miti che raccontano la superbia di coloro che osarono intraprendere delle imprese troppo alte in rapporto alle loro possibilità, e che, infatti, poiché sfidarono gli dei, ne uscirono sconfitti. In realtà, per la prima cantica, la paura di compiere un'impresa al di sopra delle proprie forze è implicita nella perplessità ad intraprendere il viaggio, per cui si veda il confronto che Dante dice di non poter reggere con Enea e con Paolo. Nella seconda e nella terza cantica, dovendo descrivere il mondo divino, l'impresa si fa ancora più ardua e i rischi aumentano. A ciò risponde il mito delle Piche, ricordato nel *Purgatorio*. Le superbe figlie del re di Tessaglia, Pierio, osarono gareggiare con le Muse ma il canto di Calliope fu di tale bellezza che esse disperarono di essere perdonate della loro assurda presunzione così che furono trasformate in gazze. Simmetricamente nel *Paradiso*, un altro episodio di tracotanza riguarda la sfida del satiro Marsia, contro il dio della poesia Apollo che lo punì appendendolo ad un albero e spellandolo vivo.

In una seconda battuta del prologo, Apollo è poi invocato come *divina virtù* e assume sempre più delle connotazioni cristologiche.

O divina virtù, se mi ti presti  
tanto che l'ombra del beato regno  
segnata nel mio capo io manifesti,  
vedra' mi al piè del tuo diletto legno  
venire, e coronarmi de le foglie  
che la materia e tu mi farai degno.  
Sì rade volte, padre, se ne coglie  
per trionfare o cesare o poeta,  
colpa e vergogna de l'umane voglie,  
che parturir letizia in su la lieta  
delfica deità dovria la fronda  
peneia, quando alcun di sé asseta.

Poca favilla gran fiamma seconda:  
forse di retro a me con miglior voci  
si pregherà perché Cirra risponda.  
*Pd. I, 22- 36*

Il motivo della *poca favilla* (v. 34) si ispira alla *Lettera di Giacomo* riguardo al passo che recita, ‘ecco come un piccolo fuoco incendia una foresta immensa’<sup>71</sup>. Nonostante l’attestazione di modestia di questi versi, vi si affaccia il tema dell’eternità, centrale nella terza cantica. L’autore ha in mente la *poca favilla* del suo poema e tuttavia immagina le voci che successivamente potranno ispirarsi al suo insegnamento e superarlo artisticamente. Ma dietro la professione di umiltà è riconoscibile nell’autore la consapevolezza della propria eccezionalità: miglior voci *forse* seguiranno alla *Commedia*. Nell’attacco del prologo Dante aveva detto, *fammi del tuo valor sì fatto vaso*, facendo eco al personaggio di san Paolo, *vas electionis*, contenitore di ogni perfezione, e in tal senso definito da Dante anche nel canto II dell’*Inferno*, *lo Vas d’elezione*, (*If. II, 28*). Ma è ancora più interessante il riferimento al *diletto legno* (v. 25), ai piedi del quale il poeta dichiara di volersi recare se l’impresa poetica avrà una riuscita, alludendo con ciò non solo all’albero dell’alloro ma forse all’albero della croce, simbolo del martirio. Apollo viene anche denominato *padre* (v. 28), appellativo che solitamente Dante rivolge solo a Dio. Il riferimento al legno della croce in relazione alla riuscita dell’opera poetica ci conduce alle conseguenze che la gloria della sua poesia, come Dante preannuncia, può comportare. Nel momento in cui egli concepisce la scrittura del poema come testimonianza di ciò che vide e come profezia a cui mira la visione che gli è stata concessa, egli stesso conosce in anticipo le conseguenze in cui incorre chi si faccia *scriba Dei* o *scriba veritatis*. Al martirio e alle conseguenze della scomodità della verità alluderà Dante nei canti di Cacciaguida.

L’autore onnisciente che conduce il racconto è talora riconoscibile nelle voci autorevoli di personaggi quali Beatrice e Virgilio. Quando Virgilio suggerisce l’*altro viaggio*, parla a nome della grazia divina, essendone lo strumento inviato attraverso Beatrice, Lucia e la Madonna. Ma nelle sue parole è l’autorevolezza stessa dell’autore che conosce il volere divino che si manifesta. Virgilio, infatti, dichiara con la certezza di un’autorità cosa Dante smarrito debba fare. Allo stesso modo, si può dire di Beatrice nel canto II: sia quando ella racconta della premura della Madonna e di Lucia, affinché Dante si salvi dalla selva, sia quando, rivolgendosi a Virgilio, ella spiega come la sua

---

<sup>71</sup> *Gc. 3, 5: Ecce quantus ignis quam magnam silvam incendit.*

beatitudine sia intangibile dal fuoco dell'*Inferno*, è anche l'autore che parla come colui che conosce il volere divino.

Ciò è più manifesto nelle spiegazioni dottrinali. Ad esempio, quando nel canto III del *Purgatorio*, Virgilio a proposito del triste destino che lo relega nel Limbo parla del suo corpo seppellito sulla terra, che a differenza di chi ha meritato il *Paradiso* non è destinato alla resurrezione finale anche del corpo, non fa altro che una considerazione introduttiva al mistero dell'incarnazione, fatto storico a partire dal quale Virgilio afferma una verità della vita dell'uomo.

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*;  
ché, 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.

*Pg. III, 34-45*

L'affermazione ha la forza di un monito nei confronti dell'umanità; suona come un pesante giudizio divino nei confronti della superbia di coloro che presumano di giungere alla verità a prescindere dalla Rivelazione. Ma è Virgilio a pronunciare tali parole, proprio lui che è privato per sempre della felicità paradisiaca, restituita all'*umana gente* dalla Rivelazione. Le sue parole, che appaiono quasi una digressione rispetto all'azione, non sono semplicemente le parole di Virgilio. Egli parla in quanto guida del viaggio e come voce divina che rivela una verità a cui Dante si deve convertire. Vi è pertanto sotteso l'*auctor*, voce divina onnisciente e onnipresente, costruttore del poema, il quale ha prestabilito che a questo punto dell'evoluzione del poema, e dell'*itinerarium* del personaggio, avvenga tale passo decisivo.

Ma anche nelle voci di altri personaggi è ravvisabile la presenza dell'autore. Un esempio lo si può individuare in personaggi del *Purgatorio*, quali Casella e Manfredi, quest'ultimo collocato nell'antipurgatorio, in quanto scomunicato dalla Chiesa. Il destino del principe svevo era sconosciuto ai contemporanei di Dante. Il poeta immagina che egli si penta negli ultimi momenti di vita, motivo per cui Dio lo salva.

Il racconto degli ultimi momenti della sua vita rivela al lettore l'intima natura di Dio quale misericordia: *quei che volontier perdona* (Pg. III, 120), *la bontà infinita ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei* (Pg. III, 122-123). Il pellegrino apprende così, già nel regno del *Purgatorio*, quale sia il premio che aspetta coloro che ritornino a Dio con il cuore contrito.

Sono altresì esemplificativi anche della voce dell'autore gli interventi di Beatrice all'inizio della terza cantica; come tali non riferibili al solo personaggio ma anche all'autore che a sua volta assume le veci di Dio.

Nel canto d'esordio del *Paradiso*, ai vv. 88-93, e sia ai vv. 102-142, la spiegazione dottrinale, come già osservato, è autoriale. Nel primo caso, si tratta del richiamo a non restare ingannato dal *falso immaginar*, che è un impedimento a vedere la realtà secondo un ordine differente, *sì che non vedi / ciò che vedresti se l'avessi scosso*. Nel secondo, si tratta della rivelazione per cui ora il poeta non si trova più sulla terra e stia bensì ascendendo al luogo verso cui tende naturalmente la sua intima natura: in realtà, in entrambi è Dio che rivela a Dante, attraverso l'anima di Beatrice, e quindi l'autore al lettore.

Nel terzo canto dell'*Inferno*, ai vv. 88-90, Caronte anticipa un episodio che accadrà sulla spiaggia del *Purgatorio*, segnalando che l'autore ha già in mente l'episodio in questione.

disse: «Per altra via, per altri porti  
verrai a spiaggia, non qui, per passare:  
più lieve legno convien che ti porti».  
*If. II 88-90*

L'anticipazione non è attribuibile al narratore, che racconta il fatto e contemporaneamente alla sua esposizione fa la scelta di anticipare quanto poi accadrà nella seconda fase del viaggio; anche perché tali parole ci sono riportate come pronunciate da Caronte durante l'evento della discesa agli inferi. Non si tratta, cioè, di un'intrusione del narratore che anticipa quanto successivamente gli accadrà. Si tratta proprio dell'*auctor*, il quale prestabilisce che un personaggio del primo regno preveda e conosca la condizione di Dante vivo e assegni la sua anima al *Purgatorio*.

Caronte non sta proprio anticipando un fatto futuro, piuttosto, vuole impedire a Dante la discesa infernale e gli suggerisce di passare per un'*altra via* che egli percorrerà solo dopo la visione dell'*Inferno*. È probabile che Caronte si accorga non solo che

Dante è vivo e perciò gli neghi la discesa nell'aldilà in quanto impossibile a un vivo, ma già sappia che la sua condizione è differente da quella delle anime *prave* da lui condotte alla dannazione. Del resto, Dante desidera la salvezza e ciò lo pone su un piano diverso dalle anime destinate al primo regno. Anche in questo caso è possibile intravedere l'*auctor* in tutta la padronanza della materia, come un occhio che guardi dall'alto e conosca in anticipo l'evoluzione della storia. Si intravede, inoltre, l'assimilazione che si verifica nell'opera tra l'autore del poema e l'autore divino. I due ruoli sono difficilmente separabili, in quanto ciò che Dante autore fa nel momento in cui costruisce e immagina l'aldilà è proprio di assumere il ruolo di Dio che giudica e salva. Caronte, quindi, manifesta uno *status* tipico dell'aldilà, secondo il quale gli spiriti vedono i fatti e le anime al di fuori dalla prospettiva del tempo, anche se non conosce pienamente il piano della grazia che ha stabilito che Dante attraversi l'*Inferno* per salvarsi, saltando pienamente le leggi eterne.

In questo senso si spiega anche l'interrogativo di Catone alla vista di Dante e Virgilio sulla spiaggia del *Purgatorio*.

Son le leggi d'abisso così rotte?  
o è mutato in ciel novo consiglio,  
che, dannati, venite a le mie grotte?  
Pg. I, 46-48

L'interrogativa sottolinea, infatti, non solo l'eccezionalità della visita di Dante nel regno, ma che Dio stesso ha infranto i suoi principi, permettendo che un dannato come Virgilio acceda in *Purgatorio* e che Dante visiti da vivo l'aldilà. È vero che la discesa di Dante ha i precedenti, richiamati al principio del viaggio nei tre regni, di Paolo e di Enea; ma si tratta pur sempre di viaggi eccezionali che rispondono ad un disegno ben preciso di Dio. Nella fattispecie, i due fatti sono citati come esempio, l'uno poetico, e perciò di un autore che si è assunto la responsabilità di fare accedere un suo personaggio nell'aldilà per un giusto scopo (la giustificazione divina dell'impero romano), e l'altro di Dio che fa ascendere Paolo al terzo regno, perché compia, quale apostolo delle genti, la missione di portare l'annuncio cristiano fra i Gentili, al di fuori dei confini di Israele. Quindi, Dante, nel suo poema, si assume entrambi i ruoli, sia quello che fu in precedenza di Virgilio che quello di Dio che rapisce Paolo alla visione paradisiaca. Dante autore assume il ruolo di Dio, conferendosi il potere o la libertà di decidere un viaggio in cui non solo esprime un giudizio sulla storia passata e presente ma si



attribuisce anche un compito profetico di salvezza. La giustificazione, nell'*Epistola XIII*, di *removere viventes*, costituisce il motivo universale del viaggio di Dante, che si giustifica sul piano individuale con l'incombenza della salvezza personale, e sul piano storico con la missione in nome di tutti gli uomini.

## Il pellegrino

Nel poema, il parallelo tra il viaggio di Dante nell'aldilà e la discesa di Enea agli Inferi si affaccia quando Virgilio giustifica il suo ruolo di guida. Quest'ultima consiste nel fatto che egli scrisse il poema il cui protagonista è il *figliol d'Anchise*:

Poeta fui, e cantai di quel giusto  
figliuol d'Anchise che venne di Troia,  
poi che 'l superbo Iliòn fu combusto.  
*If. I, 73-75*

Relativamente a questo passo, Servio, il cui commento all'*Eneide* era noto a Dante, chiosa l'aggettivo *superbo* (v. 75) col significato di nobile; *combusto* (v. 75), invece, è un calco biblico di un passo di Geremia, *le sue porte (di Babilonia) saranno date alle fiamme*<sup>72</sup>. Il paragone ha lo scopo di accomunare entrambe le città, di Troia e di Babilonia, nella giusta perdizione, a causa dei loro peccati; anche l'aggettivo *giusto* (v. 73) riprende a sua volta il testo dell'*Eneide*<sup>73</sup>. Con questi aggettivi Dante intende sciogliere la figura di Enea dall'accusa infamante di essere stato traditore della patria insieme al compatriota Antenore. Da una tradizione, infatti, che propendeva verso questa interpretazione, conosciuta dallo stesso Servio, si evince che l'accusa riguardava le trattative di Enea e Antenore per la consegna della città, in cambio di un salvacondotto per la fuga. Questa credenza trovò fortuna nella storiografia guelfa antimperiale<sup>74</sup>, essendone Enea il mito. Dante, invece, interpreta positivamente la figura di Enea in funzione di una visione provvidenziale dell'Impero. Dante reputa *il giusto* Enea, suo primo illustre predecessore nel viaggio nell'aldilà, di cui imita la missione, suo maestro e autore.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stile che m'ha fatto onore.  
*If. I, 85-87*

---

<sup>72</sup> Ger. 41, 58: *Portae eius (Babiloniae) comburentur.*

<sup>73</sup> VIRGILIO, *En. I, 544-545*: *Rex erat aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis.*

<sup>74</sup> Tale linea antiimperiale fu sostenuta dai romanzi del ciclo troiano di Ditti Cretese *Ephemeris belli Troiani*, al cap. IV e Darete Frigio *De excidio Troiae historia*, ai capp. XL-XLI, nonché alcuni passi di Brunetto Latini *Tresor I, 33* facevano menzione.

La domanda che Dante pone a Virgilio è antitetica a quella che nell'*Eneide* Enea pone alla Sibilla. In *If. II, incipit* alla cantica, dopo l'invocazione alle Muse, il pellegrino indirizza una sorta di autoricusazione al maestro:

Ma io perché venirvi? O chi l'1 concede?  
Io non Enea, io non Paulo sono:  
me degno a ciò né io né altri crede.  
*If. II, 31-33*

Enea, invece, dice alla Sibilla:

Se Orfeo potè richiamare dai Mani l'amata  
fidando nel suono della cetra, se Polluce scambia  
col fratello la morte, e va tante volte e ritorna  
per questa via dovrò ricordare il grande Teseo  
ed Ercole? Anche il mio sangue deriva da Giove.<sup>75</sup>

Anche Enea, quindi, menziona al suo interlocutore i predecessori più illustri al suo viaggio, Orfeo, Castore e Polluce, Teseo, Ercole, rivendicando, così, una motivazione divina di cui, invece, Dante non si ritiene assolutamente degno, al confronto con san Paolo e con Enea.

Un altro parallelismo indicativo del rapporto tra Dante e Enea si trova al canto XIII dell'*Inferno*, anzitutto nella descrizione del paesaggio della selva dei suicidi, esplicitamente richiamato dal narratore:

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,  
che cacciar de le Strofade i Troiani,  
con tristo annunzio di futuro danno.  
*If. XIII, 10-12*

Successivamente, il parallelo persiste in ragione dell'arbusto che imprigiona l'anima di Pier della Vigne:

Allor porsi la mano un poco avante,  
e colsi un ramicel da un gran pruno;  
e 'l tronco suo gridò: Perché mi schiante?  
Da che fatto fu poi di sangue bruno,  
ricominciò a gridar: Perché mi scerpi?  
Non hai tu spirto di pietate alcuno?  
*If. XIII, 34-36*

---

<sup>75</sup> VIRGILIO, *En. VI*, 119-123: *Si potuit manis arcessere coniugis orpheus / threicia fretus cithara fidibusque canoris, / si fratrem pollux / alterna morte redemit / itaque reditque viam totiens. quid thesea, magnum / quid memorem alciden? et mi genus ab iove summo.*

Lo stesso Enea, giunto in Tracia, poco prima di far tappa nelle Strofadi, spezza un ramo dal quale fuoriesce del sangue, che poi scoprirà appartenere all'amico Polidoro, mutato in mirto dopo la sua orribile fine:

virgulti e una pianta di mirto, rigida, fitta  
di rami; mi accosto, strappo dal suolo un cespuglio  
a coprire di fronde le are, e vedo  
un orrendo prodigio, mirabile a raccontarsi.  
Dal primo arbusto che schianto da terra con le radici  
scorrono gocce di sangue e macchiano il suolo di nero:  
una fredda paura mi scuote, mi stringe le membra  
e il sangue mio si rapprende più freddo del gelo.<sup>76</sup>  
[...]  
Piantai le ginocchia, a strappare la pianta  
(devo parlare o tacere) odo un triste lamento  
Venire di sotto la balza un gemere cupo;  
ed esce, quasi a rispondere, una voce nell'aria.<sup>77</sup>

Il passo è importante rispetto alle parole che Virgilio pronuncia all'anima di Pier delle Vigne:

S'elli avesse potuto creder prima  
rispuose 'l savio mio, anima lesa,  
ciò c'ha veduto pur con la mia *rima*,  
non avrebbe in te la man distesa  
*If. XIII, 46-49*

Dante si avvicina progressivamente al precedente dell'*Eneide*. Egli rimane perplesso all'idea che un arbusto possa lamentarsi, anche se aveva appreso dall'*Eneide* la vicenda di Polidoro. Se *avesse potuto creder* (v. 46) quanto raccontato da Virgilio con i suoi versi, qui definiti *rima* (v. 48), non avrebbe spezzato l'arbusto, provocando tanta sofferenza all'anima del siciliano.

La selva dei suicidi ricorda il paesaggio delle isole Strofadi. Infatti, come accade ad Enea e ai Troiani, anche nel secondo girone del settimo cerchio compaiono le Arpie.

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,  
che cacciar de le Strofade i Troiani

---

<sup>76</sup> *Ivi*, III, 23-30: *Virgulta et densis hastilibus horrida myrtus / accessi viridemque ab humo / convellere silvam / conatus, ramis tegetem ut frondentibus aras, / horrendum et dictu video mirabile monstrum / nam quae prima solo ruptis radicibus arbos / vellitur, hinc atro liquuntur sanguine guttae / et terram tabo maculant. Mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguis. Cfr. Ivi, 39-41: Gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo et vox reddita fertur ad avris: / quid miserum, aenea, laceras? iam parce sepolto.*

<sup>77</sup> *Ivi*, 39-41: *Adgredior genibusque adversae obductor harenae, / eloquar an sileam?, gemitus lacrimabilis imo, / auditur tumulo, et vox reddita fertur ad auris:*

con tristo annunzio di futuro danno.  
*If. XIII, 10-12*

L'episodio dell'*Eneide* è quello in cui i Troiani, a mensa nelle isole Strofadi, nel mar Ionio, furono costretti ad abbandonare il pasto a causa dello sterco delle arpie, le quali piombarono sulle tavole imbandite e predissero agli esuli che avrebbero dovuto patire una fame ben più grave durante il viaggio<sup>78</sup>. Secondo il mito, le Arpie, creature ibride dal volto femminile e dal corpo di uccello rapace, avevano la funzione profetica del *tristo annunzio di futuro danno*. Qui, davanti a Dante, assumono il medesimo significato, collocandosi come una delle profezie implicite del poema, ancora una volta allusiva del parallelismo tra Dante ed Enea. L'episodio viene ascritto da Dante alle profezie personali<sup>79</sup> che saranno pronunciate dall'avo Cacciaguida, al pari di Anchise nell'Eliso virgiliano, al suo discendente e novello Enea.

Nel canto III del *Purgatorio* si trova un altro luogo inerente al rapporto tra Dante e Enea. Nell'antipurgatorio, Dante e Virgilio incontrano le anime morte in *contumacia* dalla santa Chiesa, che devono attendere trenta volte il periodo di tempo vissuto nella scomunica prima di fare ingresso alla purgazione vera e propria.

Vero è che quale in contumacia more  
di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta,  
star li convien da questa ripa in fore,  
per ogni tempo ch'elli è stato, trenta,  
in sua presunzion, se tal decreto  
più corto per buon prieghi non diventa.  
*Pg. III, 136-141*

La spiegazione dottrinale di Virgilio riprende le parole della Sibilla nella sua *Eneide*, dove le anime degli insepolti dovevano attendere cent'anni al di qua dell'Acheronte, *da questa ripa in fore* (v. 138)<sup>80</sup>. Nell'*Eneide* seguiva, non a caso, il riconoscimento del compagno Palinuro, il cui corpo era insepolto e la cui anima vagava in attesa di varcare l'Acheronte.

---

<sup>78</sup> *Ivi*, 209-258.

<sup>79</sup> Cfr. *If. VI* la profezia di Ciacco; *If. X* la profezia di Farinata.

<sup>80</sup> VIRGILIO, *En. VI*, 329-330: *Centum errant annos volitantque haec litora circum;/tum demum admissi stagna exoptata revisunt.*

È manifesto che Dante riprende questo episodio con la figura di Manfredi, analoga al Palinuro virgiliano<sup>81</sup>. Manfredi si trova nell'antipurgatorio da scomunicato e pentitosi negli ultimi istanti di vita, mentre Palinuro è al di qua dell'Acheronte, insepolto, in un pagano antinferno. Entrambi parlano in prima persona con i loro interlocutori (Dante/Manfredi, Enea/Palinuro) del loro corpo insepolto, sottoposto ad analoghe intemperie.

Il rimpianto del proprio corpo insepolto è il tramite che lega il personaggio dantesco a quello virgiliano, ripreso testualmente nelle parole di Manfredi, *Or le bagna la pioggia e move il vento* (Pg. III, 130), là dove egli racconta che il suo corpo fu gettato fuori dal suo regno in terra sconsecrata<sup>82</sup>. Palinuro, però, invoca vanamente che il suo corpo trovi degna sepoltura; invece Dante apprende che mentre là, nell'*Eneide*, le preghiere umane erano utili solo per se stessi e non per la salvezza altrui, né, tantomeno, avevano la facoltà di mutare il volere degli dei, le preghiere dei cristiani hanno il potere di abbreviare la permanenza dei defunti in *Purgatorio*. In questo modo egli non solo si promuove esegeta del poema virgiliano ma configura la *Commedia* come opera che porta a compimento l'*Eneide* e se stesso come autore che realizza la figura della sua stessa guida. Nel cielo di Marte, Dante rende esplicito il nesso al quale fino ad ora ha solamente alluso, che lo lega all'antico Enea, caratterizzandosi quale erede degli stessi privilegi divini che lo accomunano al troiano. Come Enea giunge dal padre Anchise per conoscere il proprio fato, e quello dell'Impero della nascente Roma, così a Dante saranno chiarite dall'avo Cacciaguida, martire per la fede, quelle *parole gravi* e le allusioni al suo destino e a quello dell'Impero della cristianità.

Le citazioni anche qui sono facilmente decifrabili. È il poeta stesso a dichiarare la veridicità dell'avvenimento, grazie all'*auctoritas* virgiliana, sua *maggior musa*.

Né si partì la gemma dal suo nastro,  
 ma per la lista radial trascorse,  
 che parve foco dietro ad alabastro.  
 Sì pia l'ombra d'Anchise si porse,  
 se fede merta nostra maggior musa,  
 quando in Eliso del figlio s'accorse.  
 O sanguis meus, o superinfusa  
 gratia Dei, sicut tibi cui  
*bis unquam coeli ianua reclusa?*  
*Pd. XV, 22-30*

<sup>81</sup> GEORGE EDWARD MOORE, *Studies in Dante*, First Series. Scripture and classical Authors in Dante Oxford 1896, p. 346 e p. 364. Cfr. anche GIORGIO BRUGNOLI, *Studi Danteschi, I tempi cristiani di Dante e altri Studi Danteschi*, vol. II, ETS, Pisa 1998, p. 89.

<sup>82</sup> VIRGILIO, *En. VI, 362: Nunc me fluctus habet versantque in litore venti.*

Si confronti il passo con quanto afferma Virgilio nella scena del riconoscimento tra Anchise e il figlio:

E quando incontro si vide per l'erba Enea camminare,  
alacremenente gli tese entrambe le braccia  
e con occhi gonfi di lacrime così gli parlava:  
“Tu sei venuto! La tua pietà di figlio, attesa  
Tanto da me, ha vinto il duro cammino? Io posso,  
o figlio, guardare il tuo viso, udire la tua voce  
nota? Questo pensavo che pure accadesse, contando  
stagioni e l'ansioso pensiero non mi deluse.”<sup>83</sup>

Anche il *bis unquam* del v. 30 è calco virgiliano, dato che Dante ha ricevuto la grazia di avere, per ben due volte, aperte le porte del cielo, durante il suo viaggio e dopo la morte, come profetizzato dall'avo. Una simile profezia si trova anche in Virgilio, sebbene con differente carattere e atmosfera, visto che nell'oltretomba pagano non è in gioco la salvezza o la dannazione.

Ma se questo l'animo vuole, se tanto è il desiderio,  
di solcare due volte la Stigia palude,  
di vedere due volte il Tartaro negro  
e ti piace alla folle impresa affidarti<sup>84</sup>

I riscontri testuali rilevati permettono di giungere ad alcune conclusioni. La prima è relativa all'*auctoritas* di Virgilio. I versi virgiliani, in particolare l'*Eneide*, sono fonte di verità, al pari delle *Sacre Scritture*, per Dante o, meglio, ne sono una figura pagana. Il lettore, dunque, ha il compito di ricercarne la verità *sotto il velame*. La seconda, lo si è osservato nei richiami intertestuali, scoperti o allusivamente celati, riguarda il fatto che Dante si proclama come colui che compie la figura di Enea. Se il suo viaggio oltremondano è accostabile alla *katabasis* di Enea, così come al *raptus* di Paolo di Tarso, egli è colui che tenta il rinnovamento di due ideali ben individuabili e da lui proclamati: la *renovatio imperii* (Dante-Enea), e *il conforto a quella fede* (Dante-San Paolo) sulla quale l'Impero universale non può non fondarsi. Si osservi che il triplice richiamo di

---

<sup>83</sup> Ivi, 684-691: *Isque ubi tendentem adversus per gramina vidit / Aenean, alacris palmas utrasque tetendit / effusaeque genis lacrimae et vox excidit ore /: «venisti tandem tuaque exspectata parenti / vicit iter durum pietas? datur ora tueri, / nate, tua et notas audire et reddere voces? / sic equidem ducebam animo rebarque futurum / tempora dinumerans nec me mea cura fefellit.*

<sup>84</sup> Ivi, 133-135: *Quod si tantus amor menti, si tanta cupido / bis stygios innare lacus, bis nigra videre / tartara et insano iuvat indulgere labori.*

Virgilio, del suo poema e, quindi, del suo personaggio principale, si assimila alla ‘trinità dantesca’, di autore, narratore e personaggio.

Romano Guardini scrive che Dante è *il poeta che porta nell’eterno l’uomo, il mondo, la storia, l’esistenza tutta, ma senza che la forma finita venga dissolta*<sup>85</sup>.

La singolarità del *poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra* (*Pd.* XXV, 2) è suggerita, del resto, dall’autore stesso, che, a scanso d’equivoci, nell’*Epistola a Cangrande*, ce ne offre la chiave di lettura<sup>86</sup> e ne illustra la polisemia.

Si tratta dell’allegoria *in factis*, di cui parla Agostino, la quale è *ben altro che un puro sistema ermeneutico per la lettura dei testi sacri: essa coincide piuttosto con la totalità di senso che l’occhio provvidente e onniveggente di Dio coglie nell’intero arco della storia della salvezza*<sup>87</sup>. È l’*allegoria dei teologi*, menzionata ma non praticata nel *Convivio*, dove ancora il favore va all’*allegoria dei poeti*, è l’allegoria definita da Tommaso:

L’autore della Sacra Scrittura è Dio. Ora, Dio può non solo adattare parole per esprimere una verità, ciò che può anche l’uomo; ma anche le cose stesse. Quindi, se nelle altre scienze le parole hanno un significato, la Sacra Scrittura ha questo in proprio: che le cose stesse indicate dalla parola, alla loro volta ne significano un’altra. L’accezione ovvia dei termini, secondo cui le parole indicano la realtà, corrisponde al primo senso che è il senso storico o letterale. Usare invece le cose stesse espresse dalle parole per significare altre cose si chiama senso spirituale, il quale è fondato sopra quello letterale e lo presuppone<sup>88</sup>.

Nel servirsi della *Bibbia*, Dante non fa niente di straordinario rispetto agli altri autori medievali; ma egli non si limita a seguire la *Bibbia*, scrive quello che Dio gli detta, come se la *Commedia* fosse il ‘terzo Testamento’: *Entra nel petto mio, e spira tue* (*Pd.* I, 19).

---

<sup>85</sup> ROMANO GUARDINI, *Dante*, trad. it. di Maria Luisa Maraschini, Anna Sacchi Balestrieri Morcelliana, Brescia 1999, p. 367.

<sup>86</sup> *Ep.* XIII, 7.

<sup>87</sup> CARLO PAOLAZZI, *Dante e la Commedia nel Trecento*, Vita e Pensiero, Milano 1989, p. 47.

<sup>88</sup> TOMMASO, *Summa Theol.*, I q 1, a. 10, Resp: *Auctor Sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accomodet, quod etiam homo facere potest, sed etiam res ipsas. Et ideo cum in omnibus scientiis voces significant, hoc habet proprium ista scientia, quod ipsae res significatae per voces, etiam significant aliquid. Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel litteralis. Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur et eum supponit.*



prende il suo stato nella trama come se fosse nata dal tema stesso eppure è stata presa d'altrove, ma sembra essere di là [...] così oscilla dentro e fuori, lontana e vicina, remota e presente<sup>89</sup>.

Dante ricorre, inoltre, alle lettere di San Paolo. La *gentilissima* della *Vita Nuova benignamente d'umiltà vestita*, era già un'eco del passo, *Rivestitevi dunque come eletti di Dio, santi e amati di sentimenti di misericordia, di bontà, di umiltà, di mansuetudine, di pazienza*<sup>90</sup>.

La parola dell'Apostolo delle genti, che ferisce per salvare, è poi particolarmente rappresentata dietro il carro della Chiesa, nella processione simbolica del *Paradiso* terrestre, da *una spada lucida e aguta*: la parola paolina, ha, infatti *la lucentezza dell'eloquio e l'acutezza del ragionamento, è idonea a colpire gli avversari ma anche a difendere il regno di Cristo*<sup>91</sup>.

Il triplice esame cui *Dante* è sottoposto in *Paradiso* è sì in stretto rapporto con le colonne della Chiesa, Pietro Giacomo e Giovanni<sup>92</sup>,

ma la saldatura delle risposte in quanto propriamente legate al programma salvifico dell'*agens* è offerta dalla reminiscenza paolina della tre virtù e dall'opera incessante del battesimo come rigenerazione dell'intera umanità, come palingenesi della parola di Dante comunicata per volontà superiore agli altri uomini in un combattimento col male che è ricordo anch'esso paolino della vita come lotta<sup>93</sup>.

Dante poeta-teologo confessa la propria fede a Pietro, *l'alto primipilo*, ma subito associandolo al suo *caro frate* Paolo.

E seguitai: «Come 'l verace stilo  
ne scrisse, padre, del tuo caro frate  
che mise teco Roma nel buon filo,  
fede è sustanza di cose sperate  
e argomento de le non parventi;  
e questa pare a me sua quiditate».  
*Pd. XXV, 61-66*

---

<sup>89</sup> PETER DRONKE, *L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in Giovanni Barblan, *Dante e la Bibbia*: Atti del Convegno Internazionale promosso da "Biblia", Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Olschki, Firenze 1988, p. 228.

<sup>90</sup> *Col. 3, 12*.

<sup>91</sup> GIORGIO PETROCCHI, *San Paolo in Dante*, in Giovanni Barblan, *op. cit.*, pp. 235-244.

<sup>92</sup> *Gal. 2, 9*: *E riconoscendo la grazia a me conferita, Giacomo, Cefa e Giovanni ritenuti le colonne, diedero a me e a Barnaba la loro destra in segno di comunione, perché noi andassimo verso i pagani ed essi verso i circumcisi*.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 236.

Qui *'l verace stilo*, del v. 61, è tutto in una volta, antonomasia, metonimia e perifrasi per San Paolo, da cui Dante attinge la sua definizione di fede (*fede è sustanza di cose sperate e argomento de le non parventi* (vv. 64-65). *Ora la fede è il fondamento di ciò che dobbiamo sperare e la prova di ciò che non vediamo*<sup>94</sup>) che il poeta commenterà anche in *Mn. II, vii, 5*.

Il *verace stilo* di Paolo fornisce all'esaminando la risposta e all'esaminatore l'argomento per procedere nella *disputatio*: *Questa cara gioia / sopra la quale ogni virtù si fonda, / onde ti venne?* (*Pd. XXIV, 89-91*). E anche l'epiteto, *caro frate*, è l'adattamento di un'espressione evangelica della *Seconda Lettera di Pietro* che chiama Paolo 'nostro carissimo fratello'<sup>95</sup>. Dante stesso si rivolge a Paolo come a un padre, mostrando rispetto per la sua autorità, e fiducia filiale nel suo amore.

I canti XXIV, XXV, XXVI sono evidentemente un concentrato di memoria paolina che attraversa il *Paradiso*.

Il canto XXV si apre con un doloroso ricordo del fonte battesimale, grazie al quale Dante entrò nella fede, *in sul fonte / del mio battesimo* (vv. 8-9), che *fa conte l'anime a Dio* (vv. 10-11). Esso è dedicato alla speranza, definita *uno attendere certo de la gloria futura, il qual produce grazia divina* (*Pd. XXV, 67-69*) e si chiude con la significativa analogia, secondo la quale, per aver 'adocchiato', nello sforzo di vedere *l'ultimo foco*, ovvero l'apostolo Giovanni, che lo esaminerà sulla carità, il poeta diventa *non vedente*.

Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta  
di vedere eclissar lo sole un poco,  
che, per veder, non vedente diventa;  
tal mi fec' io a quell'ultimo foco  
mentre che detto fu: «Perché t'abbagli  
per veder cosa che qui non ha loco?»  
*Pd. XXV, 118-123*

La luce dell'apostolo, paragonata a un'eclissi solare, causa la cecità del pellegrino che per troppo voler guardare diventa momentaneamente cieco; così, la sua cecità ricorda quella di San Paolo all'apparizione di Cristo sulla via di Damasco dopo il suo rapimento al terzo cielo. Che questa sia la 'Damasco' di Dante è confermato dal canto successivo, dove gli è rivelato da Giovanni:

---

<sup>94</sup> Cfr. *Eb.*, 11, 1: *Est autem fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium*.

<sup>95</sup> Cfr. *2 Pt. 3, 15*: *Carissimus frater noster*.

Comincia dunque; e di ove s'appunta  
l'anima tua, e fa ragion che sia  
la vista in te smarrita e non defunta:  
perché la donna che per questa dia  
region ti conduce, ha ne lo sguardo  
la virtù ch'ebbe la man d'Anania».  
*Pd. XXVI, 9-12*

È Beatrice ad essere paragonata ad un personaggio degli *Atti degli apostoli*<sup>96</sup>, Anania, uno dei primissimi seguaci di Cristo, il quale, imponendogli le mani sugli occhi, ridiede la vista a Saulo di Tarso, accecato dall'apparizione di Gesù sulla via di Damasco. Naturalmente non sono le mani ma gli occhi il punto di forza di Beatrice, che anche in *Paradiso* non perde mai i suoi caratteri di donna angelo stilnovistica. Il paragone ci autorizza, in ogni caso, a formulare l'analogia Beatrice/Anania e Dante/San Paolo.

A proposito del parallelo tra il poeta e San Paolo, Boitani afferma che lo scopo del viaggio in *Paradiso* del poeta corrisponde ad una missione che trova il suo equivalente storico nella missione di Paolo:

Nel *Paradiso* Dante viaggia verso Dio e, per via d'immagini, dentro Dio. E questo viaggio viene insistentemente rappresentato come svolgentsi sul mare. [...] L'immagine del viaggio attraverso l'oceano - non semplicemente il mare sta ad indicare la difficoltà dell'impresa. [...] Dante implicitamente paragona il suo viaggio nientemeno che al fatale viaggio di Paolo verso Roma<sup>97</sup>.

In effetti, che il pellegrino sia un navigatore nel mare del trascendente è suggerito in tutta l'opera e anche all'inizio della terza cantica<sup>98</sup>. Nei due canti precedenti, la metafora del viaggio per mare viene evidenziata, nel canto XXIV, quando, Beatrice, rivolgendosi a San Pietro, gli ricorda l'episodio in cui egli camminò sulle acque del mare, *de la fede, / per la qual tu su per lo mare andavi (Pd. XXIV, 37-39)* e, nel canto XXV, per cui il pellegrinaggio di Dante nel regno dei cieli è paragonabile all'uscita degli Ebrei dall'Egitto (*però li è concesso che d'Egitto / vegna in Ierusalemme per vedere Pd. XXIV, 55-56*); mentre, ai vv. 62-63 del canto XXVI si dice che tutta l'esistenza di Dante consiste in un viaggio: *tratto m'hanno del mar de l'amor torto, / e del diritto m'han posto a la riva*. Alla luce di questi versi, è possibile rileggere la discesa agli inferi e il *raptus* ai cieli, che costituiscono la struttura del *sacrato poema*. La perentoria affermazione che apre l'esperienza del poeta-pellegrino, *Io non Enea, io*

---

<sup>96</sup> *At.* 9, 10-18.

<sup>97</sup> PIERO BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 355-358.

<sup>98</sup> Cfr. *Pd.* II, 1-18.

*non Paulo sono*, (*If* II, 32) suona non tanto confessione di modestia intellettuale e spirituale quanto una chiave di lettura, di cui il lettore prenda coscienza nell'incipiente avventura del poema, che impegna a più livelli il personaggio e il poeta ma anche tutti coloro che, in modi diversi, la vivranno.

L'andata di Enea *ad immortale seculo* e quella di Paolo *al terzo cielo*, mentre rimandano alle relative fonti, per la *Commedia*, del poema pagano, e specie del libro VI dell'*Eneide*, e della *Seconda Lettera ai Corinzi*, suggeriscono i due fini cui l'umanità è ordinata *ab aeterno*. Si veda, in particolare il passo della *Epistola ai Corinzi*, a cui Dante si riferisce:

Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa, se con il corpo o fuori dal corpo non lo so, lo sa Dio, fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo, se con il corpo o senza il corpo non lo so, lo sa Dio, – fu rapito in *Paradiso* e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare. Di lui io mi vanterò! Di me stesso invece non mi vanterò fuorché delle mie debolezze. Certo, se volessi vantarmi, non sarei insensato, perché direi solo la verità; ma evito di farlo, perché nessuno mi giudichi di più di quello che vede o sente da me<sup>99</sup>.

Anche nel capitolo finale della *Monarchia* le due fonti si implicano, ma non si confondono come nell'*itinerarium* del poema, dove esso diventa l'esperienza reale di un uomo, chiamato, in un preciso momento della storia dell'umanità e della sua stessa vita, alla missione di *viator* escatologico. Il suo viaggio non sarà ripetizione ma superamento delle due precedenti esperienze concesse dall'*eterno Valore*, tanto che, alla reiterata incertezza paolina *se con il corpo o senza il corpo non lo so, lo sa Dio*<sup>100</sup>, Dante contrappone la propria monolitica certezza, che Dio lo *ha in sua grazia rinchiuso*. Dunque, l'*io* dell'esordio del *Paradiso* illumina e definisce il doppio *io* di *If* II, 32.

Nel ciel che più de la sua luce prende  
Fu' io, e vidi cose che ridire  
né sa né può chi di là sù discende  
*Pd.* I, 4-5

È però innegabile che il *raptus in pro del mondo che mal vive* (*Pg.* XXXII, 103) rimandi soprattutto a quello del *Vas d'elezione*, che *fu rapito in paradiso*<sup>101</sup> con lo scopo di *recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione*. (*If* II, 29-30).

---

<sup>99</sup> 2 *Cor.*, 12, 2-6.

<sup>100</sup> *Ivi*, 12, 3: *Sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit.*

<sup>101</sup> *Ivi*, 12, 4.

Analoga è la situazione di partenza dei due ‘rapiti’, Paolo e Dante: la conversione, nell’accezione medievale del termine. La *conversio* è un movimento della volontà, con il quale la creatura ragionevole si volge verso Dio, reso possibile dalla grazia che Dio nella sua sovrana libertà concede a qualcuno *subito*, come a Paolo, fulminato sulla via di Damasco<sup>102</sup>, e ad altri *paulatim*, come a Dante, pellegrino attraverso l’*Inferno* e il *Purgatorio*. Paolo presenta la propria esperienza come una vocazione: *Paolo, servo di Cristo Gesù, apostolo per vocazione, prescelto per annunziare il vangelo di Dio*<sup>103</sup>; Dante è già *vocatus* quando, nel I canto dell’*Inferno*, guarda in alto e vede i raggi del pianeta che mena dritto altrui per ogni calle (*If. I*, 17-18). Non si spiegherebbe altrimenti come possa risuonare *nel gran deserto* quel grido di angosciata speranza, *Miserere di me* (*If. I*, 65), che esprime le prime parole in assoluto pronunciate dall’*agens*, che sta per essere *ripinto* dalla lupa *là dove ’l sol tace*. La rivelazione di Virgilio che *tre donne benedette si curan di Dante ne la corte del cielo* (*If. II*, 124-125) conferma un passo della *Lettera ai Romani*, dove Paolo dice *quelli poi che ha predestinati li ha anche chiamati; quelli che ha chiamati li ha anche giustificati; quelli che ha giustificati li ha anche glorificati*<sup>104</sup>: al cui proposito Agostino dice, *quelli che ha predestinato li chiama alla penitenza*<sup>105</sup>. Ma è soprattutto ai testi paolini che Dante affida il compito di legittimare il giusto desiderio della conoscenza e l’incomparabile superiorità della *perfezione* che viene dalla scienza, rispetto a quella che viene dalle *maladette ricchezze*, come dice nel *Convivio*:

Paulo dice: Non più sapere che sapere si convegno, ma sapere a misura<sup>106</sup> e più avanti: io voglio dire come l’Apostolo: O altezza de le divizie de la sapienza di Dio, come sono incomprendibili li tuoi giudici e investigabili le tue vie!<sup>107</sup>

Paolo rappresenta un riferimento fondamentale anche per il tema della resurrezione della carne, la più radicale novità portata dal cristianesimo alla cultura occidentale, e concetto ignoto al mondo greco, che pure insegna l’immortalità dell’anima.

<sup>102</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, Ia-IIae q 112 a 2.

<sup>103</sup> *Rm.* 1, 1.

<sup>104</sup> *Ivi*, 8, 30.

<sup>105</sup> AGOSTINO, *Ennarr. in Psalm. CXLVI: Quos predestinavit, vocat in poenitentiam*.

<sup>106</sup> *Cv.* IV, XIII, 9.

<sup>107</sup> *Ivi*, XXI, 6. Nel *Convivio* sono numerosi i passi in cui Dante richiama san Paolo: *Cv.* IV, XXII, 6; *I Cor.* 9, 24; *Cv.* IV, XXIV, 17; *Col.* 3, 20; *Cv.* IV, XXVIII, 10; *Rm.* 2, 28.

La grandezza, e l'unicità, della Commedia sta nel fatto che essa attinge ad un'altra dimensione – quella oltreumana o divina – la dimensione dove il corpo umano fece il suo ingresso, nella storia dell'occidente, con il racconto evangelico della resurrezione di Cristo<sup>108</sup>.

Il testo di riferimento è la *Prima Lettera ai Corinzi*<sup>109</sup>. Dante *agens*, all'imbrunire del venerdì santo, giorno in cui la Chiesa fa memoria della morte e sepoltura di Cristo, scende *tra la perduta gente* e ne risale la mattina di Pasqua, la mattina della resurrezione del Signore.

Ma qui la *morta* poesì *resurga*,  
o sante Muse, poi che vostro sono;  
e qui Calliopè alquanto *surga*,  
seguitando il mio canto con quel suono  
Pg. I, 7-10

Alla protasi, sapientemente tramata di parole tematiche che celebrano il mistero pasquale, segue la delineaione di un paesaggio soffuso di grazia, in cui *l'aura morta* è vinta dal *dolce color d'oriental zaffiro* e Venere, tropo del *sol oriens*, fa *tutto rider l'oriente*. Il *viator*, il cui *duca* può dire, *da me non venni*, non giunge all'*occidente*, ma *sul lito deserto*, che richiama e supera la *piaggia diserta*. Vi giunge non in forza della sua *follia* ma perché chiamato alla *libertà*.

Prima, però, di iniziare l'ascesa del *diletto monte*, lo scampato a *la profonda notte* deve obbedire all'austero custode del *Purgatorio*, Catone; deve compiere il primo di una serie di gesti liturgici che lo accompagneranno fino al Paradiso terrestre. Il rito corrisponde, insieme, alla catarsi dai segni del peccato e alla riscoperta della natura originaria, *ivi mi fece tutto scoperto/quel color che l'inferno mi nascose* (Pg. I, 128). Dante deve cingersi *d'un giunco schietto*.

quivi mi cinse sì com'altrui piacque:  
oh meraviglia! chè qual elli scelse  
l'umile pianta, cotal rinacque  
subitamente là onde l'avelse.  
Pg. I, 133-136

*L'umile pianta* che sì subitamente rinacque, e che permette al pellegrino il cammino sicuro fino alla Terra promessa, simboleggia la discesa di Cristo all'umiltà

---

<sup>108</sup> ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Le bianche stole: il tema della resurrezione nel Paradiso*, in Giovanni Barblan, *op. cit.*, p. 253.

<sup>109</sup> *1 Cor.* 15.

della crocifissione, perché l'uomo possa risalire dal peccato di Adamo alla salvezza eterna, come scrive Paolo ai Filippesi:

Abbate in voi gli stessi sentimenti di Cristo Gesù; il quale pur essendo di natura divina, non considerò un tesoro geloso la sua uguaglianza con Dio ma spogliò se stesso assumendo la condizione di servo e divenendo simile agli uomini; apparso in forma umana, umiliò se stesso facendosi obbediente sino alla morte e alla morte di croce. Per questo Dio lo ha esaltato e gli ha dato il nome che è al di sopra di ogni altro nome. Perché nel nome di Gesù Cristo ogni ginocchio si pieghi nei cieli, sulla terra e sottoterra<sup>110</sup>.

*Le nove e le scritture antiche* offrono al poeta il linguaggio per esprimere una realtà che non appartiene alla filosofia, la realtà di un corpo mortale, ma portatore di un seme di eternità. Anche la risurrezione dei morti vuole che il corpo umano si semini corruttibile e risorga incorruttibile. In un istante, l'ultima tromba suonerà, infatti, e i morti risorgeranno e, incorruttibili, le anime salve saranno trasformate: *Quando poi questo corpo corruttibile si sarà rivestito di incorruttibilità, si compirà la parola della Scrittura: la morte è stata ingoiata per la vittoria.*<sup>111</sup>

Nei versi, *Quali i beati al novissimo bando / surgeran presti ognun di sua caverna, / la rivestita voce alleluando* (Pg. XXX, 13-15), che introducono l'apparizione di Beatrice, la nuova guida del pellegrino, ormai *puro e disposto a salire a le stelle*, riecheggiano le parole di Paolo.

L'esegesi cristiana, antica e medievale, riconosce già, in alcuni testi veterotestamentari, la dottrina della resurrezione dei corpi e Dante è erede e voce di tale tradizione, come testimonia il canto XXV del *Paradiso*.

Così l'invocazione ad Apollo, dio della poesia, *Fammi del tuo valor sì fatto vaso* (*Pd.* I, 14), rendimi all'altezza, permetti che io divenga strumento, vaso, capace di contenere il tuo valore e la tua grandezza, è, ancora, un evidente richiamo a san Paolo, *vas d'elezion*, di *If.* II, 28 e, *il gran vasello dello Spirito Santo*, in *Pd.* XXI, 127-128. Anche Dante è *vas electionis*<sup>112</sup>, *contenitore di ogni perfezione*. Ancora una volta il

---

<sup>110</sup> *Fil.* 2, 5-10: *Hoc enim sentite in vobis, quod et in Christo Iesu, qui, cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo, sed semetipsum exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus et habitu inventus ut homo. Humiliavit semetipsum factus oboediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum et donavit illi nomen, quod est super omne nomen. Ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium terrestrium et infernorum.*

<sup>111</sup> *1 Cor.* 15, 42: *Seminatur in corruptione, surget in incorruptione; 1 Cor.* 15, 52: *in momento, in ictu oculi, in novissima tuba; canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti, et nos immutabimur; 1 Cor.* 15, 54: *Cum autem mortale hoc induerit immortalitatem, tunc fiet sermo qui scriptus est Absorpta est mors in victoria.*

<sup>112</sup> *At.* 9,15.

poeta si confronta con Paolo, con la sua visione ma anche con la sua missione voluta dall'alto.

Come subito lampo che discetti  
li spiriti visivi, sì che priva  
da l'atto l'occhio di più forti obietti,  
così mi circumfulse luce viva,  
e lasciommi fasciato di tal velo  
del suo fulgor, che nulla m'appariva.  
*Pd. XXX, 46-51*

È la seconda volta che Dante perde la vista, perché Dio è un fulgore inaccessibile e non è possibile accedervi se non per effetto della Sua luce. Più avanti sarà chiaro che è dalla luce che deriva l'energia visiva che fa vedere. Dante vede come oggetto la luce, ed è attraverso la luce, che vede. *Luce che priva da l'atto l'occhio*, ma anche luce che riaccende in lui *novella vista*, che gli rende possibile la visione di Dio. *Luce viva* che fascia, avvolge Dante allo stesso modo della luce che *infiora*, stringe a sé i beati e fa prendere loro parte alla vista di Dio. Con *Luce viva* abbiamo già osservato che Dante indica spesso Cristo; e nei casi in cui egli esprime con la luce la Trinità, *viva* è sempre associato alla Seconda Persona. Secondo Bianca Garavelli<sup>113</sup>, tale folgorazione ricorda da vicino il brano degli *Atti degli apostoli* in cui si parla dell'illuminazione di Saulo.

All'improvviso dal cielo una gran luce rifulse attorno a me [...] Chi sei Signore? [...] io sono Gesù il Nazareno [...] quelli che erano con me videro la luce, ma non udirono colui che mi parlava. E poiché non ci vedevo più, a causa del fulgore di quella luce<sup>114</sup>...

L'esperienza è la stessa, l'uso dei termini è il medesimo, la luce è quella di Cristo, *luce viva* che *circumfulse* Dante, come Paolo, poiché entrambi, di fronte al fulgore di Gesù il Nazareno, perdono la vista per il fulgore della luce, *prae claritate luminis*.

Vi è un episodio fondamentale circa il compito profetico di Dante, i canti di Cacciaguida. In esso risultano illuminate tutte le tre figure assolute dalla sola persona di Dante: quella del Dante personaggio che compie il viaggio; quella del Dante narratore che lo racconta, in primo luogo rispondendo alla missione profetica affidatagli e in secondo luogo, avendola vissuta, testimoniandola; infine, quella del Dante autore che

---

<sup>113</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, vol. II, *Purgatorio*, XXIV, 52-54, Bompiani, Milano 2004, p. 519.

<sup>114</sup> *At. 22, 6-11: Subito de coelo circumfulsit me lux copiosa; [...] Quis es Domine? [...] Ego sum Iesus Nazarenus. [...] Et qui mecum erant, lumen quidem viderunt [...]. Et cum non viderem prae claritate luminis illius.*



costruisce il poema, immaginando l'aldilà e le circostanze in cui egli ha veramente compiuto il viaggio del quale rendere conto a Dio e agli uomini.

Nella parte centrale del *Paradiso*, i canti XV, XVI e XVII sono dedicati all'incontro con l'avo Cacciaguida, in cui Dante rivela lo scopo del suo viaggio e quindi della sua visione e del poema. Il culmine dell'episodio coincide con il canto XVII, canto che nella divisione della cantica corrisponde allo schema 16+1+16, secondo il gioco costruttivo tipico del genio dantesco, che mai separa la poesia dalla struttura. Essi sono ritenuti dalla critica i canti più drammatici e storicamente rilevanti riguardo alla vita del protagonista, sulla quale tutta la *Comedia*, come si dice sin dall'inizio, è fondata. In questo canto, Dante risponde di fatto alle due domande del secondo canto dell'*Inferno*:

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enèa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.  
*Pd. II, 31-33*

In quella occasione, la risposta di Virgilio aveva convinto Dante a intraprendere il viaggio, facendo leva sulla grazia, sul fatto che Beatrice fosse scesa fino al Limbo per la sua salvezza, mossa a sua volta dalla Madonna e da S. Lucia.

L'esordio dell'episodio ha inizio nel canto XV del *Paradiso*, con la visione della croce disegnata dalla coreografia dei beati che danzano nel cielo di Marte. *Il venerabil segno* appare nella fase finale del canto XIV:

sì costellati facean nel profondo  
Marte quei raggi il venerabil segno  
che fan giunture di quadranti in tondo.  
*Pd. XIV, 103-105*

Già il canto XIV, che precede l'incontro, determinandone il contenuto, va perciò considerato come introduttivo all'episodio, la cui parte iniziale si svolge nel cielo del Sole, dove Dante incontra le anime dei Sapianti. Il tema dominante è la resurrezione dei corpi. Esso viene introdotto attraverso una domanda che Beatrice pone direttamente ai beati prevenendo il desiderio del pellegrino che sta guidando nei cieli.

Diteli se la luce onde s'infiora  
vostra sustanza, rimarrà con voi  
etternalmente sì com' ell' è ora;  
e se rimane, dite come, poi  
che sarete visibili rifatti,  
esser porà ch'al veder non vi nòdi.

Prima della risposta che sarà pronunciata da una delle anime più luminose che danzano nel cielo, il narratore anticipa il tema della resurrezione. La sua osservazione mette in rilievo le bellezze paradisiache, paragonate ad una pioggia eterna di felicità, *lo refrigerio de l'eterna ploia* (v. 27), che metterebbero a tacere tutti coloro i quali sono soliti lamentarsi che per andare in cielo sia necessario morire.

Qual si lamenta perché qui si moia  
per viver colà sù, non vide quive  
lo refrigerio de l'eterna ploia.  
Pd. XIV, 25-27

In questo modo, il poeta afferma che il sacrificio della morte, sebbene ingiusto e contrario alla natura dell'uomo, è ripagato dalla felicità infinità del cielo, così come il sacrificio del martirio di coloro che per amore di Cristo ne testimoniano la scomoda verità, è destinato ad una gioia senza fine. Il refrigerio dell'*eterna ploia* è descritto come un riverbero di Dio Uno e Trino.

Quell' uno e due e tre che sempre vive  
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,  
non circoscritto, e tutto circunscrive,  
tre volte era cantato da ciascuno  
di quelli spirti con tal melodia,  
ch'ad ogne merto saria giusto muno.  
Pd. XIV, 28-33

In pochi canti, Dante concentra la sua riflessione sui misteri della fede: l'incarnazione, la passione, morte e resurrezione, l'unità e Trinità di Dio.

Il tema della Trinità, infatti, incornicia i quattro canti del cielo del Sole (X-XIV); il canto X esordisce con una terzina trinitaria (*Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro eternalmente spira, / lo primo e ineffabile Valore* (Pd. X, 1-6), e il canto XIV chiude la descrizione del cielo dei sapienti con la lode alla Trinità (Pd. XIV, 28-33).

La *luce più dia* (v. 34), più fulgida, che risponde, si rivela essere Salomone, la cui voce *modesta*, umile, che non presume da sé<sup>115</sup>, annuncia il grande mistero dell'incarnazione:

---

<sup>115</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. II, Pg. XIV, 34, p. 325.

E io udi' ne la luce più dia  
del minor cerchio una voce modesta,  
forse qual fu da l'angelo a Maria,  
*Pd. XIV, 25-33*

Il tema della resurrezione dei corpi è connesso dal narratore a quello dell'incarnazione. I due misteri sono volutamente accostati anche perché dipendenti l'uno dall'altro. Cristo, assumendo la natura umana, ne ha realizzato la salvezza, attraverso la passione a cui consegue la resurrezione dei corpi glorificati in Cristo.

Il *forse*, del v. 33, è lo spazio della fantasia del poeta, il quale immagina che l'annuncio dell'angelo Gabriele fu fatto nel silenzio, *con una voce modesta* (v. 32), nell'intimità silenziosa della vita della Madonna in cui risuona la proposta discreta dell'Angelo: si tratta di un particolare di cui il Vangelo non ci informa, ma che la fervida fantasia del poeta concretizza<sup>116</sup>. Rapito dalla melodia e dalla bellezza, Dante, ad un certo punto, nota una luce più luminosa che scorre nel braccio destro della croce per rivolgersi a lui.

Il canto s'inserisce in una scena di rapimento mistico in cui Dante è sopraffatto dalla bellezza: i beati che cantano in coro nel cielo di Marte, paragonato a una lira, sono le sue sante corde, secondo una similitudine connessa a quella in chiusura del canto XIV, in cui l'armonia prodotta dai beati era stata confrontata con il *dolce tintinno* delle corde della *giga* e dell'*arpa*<sup>117</sup>.

La risposta di Salomone assicura che nell'unità di corpo e anima i beati saranno ancor più graditi a Dio:

per che s'accrescerà ciò che ne dona  
di gratiuto lume il sommo bene,  
lume ch'a lui veder ne condiziona.  
*Pd. XIV, 46-48*

La carne dei corpi risorti è detta *gloriosa e santa* (v. 43), e sarà assunta e purificata nella gloria del *Paradiso*; il corpo non sarà più una veste ma libero dai limiti terreni e, quindi, dalla tentazione del peccato, *ché li organi del corpo saran forti / a tutto ciò che potrà dilettarne* (vv. 59-60). A tale risposta gli altri beati gridano. *Amen*.

---

<sup>116</sup> Il *forse* tipico dell'immaginazione dell'autore è presente anche in altri passi come quello relativo all'invenzione e formazione del *Purgatorio*, *If. XXXIV, 124*.

<sup>117</sup> *Pd. XIV, 118-120: E come giga e arpa, in temprata tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, / così da' lumi che li m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, senza intender l'inno.*

A questo punto avviene il passaggio dal cielo del Sole al cielo di Marte, segnalato dall'aumentata luminosità e bellezza di Beatrice. Lo spettacolo di luce e di musica e di una tale bellezza che Dante per un attimo si scorda di Beatrice. Quei beati gioiosi la cui letizia si trasforma in danza si dispongono nel cielo formando una croce. Tra le due estremità orizzontali e tra quelle verticali della croce, essi si muovono intonando un inno, di cui Dante riesce a intuire solo due parole, *resurgi* e *vinci*.

Ben m'accor' io ch'elli era d'alte lode,  
però ch'a me venìa «Resurgi» e «Vinci»  
come a colui che non intende e ode.  
*Pd. XIV, 124-126*

Queste parole contengono il senso di quanto accade nel canto successivo; provenendo dalla croce, formata dai beati, preannunciano una vittoria ma presuppongono la morte e la sconfitta, in quanto esortazioni a risorgere e a vincere<sup>118</sup>. Tra il canto XIV e il XV avviene una scena che anticipa la visione finale del canto XXXIII del *Paradiso*. Nella croce si manifesta Cristo, e tale esperienza viene riferita dal poeta attraverso la sua ineffabilità, l'incapacità a ridire, che si ritrova anche a conclusione del poema, dinanzi alla visione di Dio. Nella croce dei beati si manifesta Cristo, *lampeggiava Cristo*:

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;  
ché quella croce lampeggiava Cristo,  
sì ch'io non so trovare essempro degno;  
ma chi prende sua croce e segue Cristo,  
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,  
vedendo in quell' albor balenar Cristo.  
*Pd. XIV, 103-108*

La manifestazione della Seconda Persona trinitaria si palesa nella croce ma pur rivelandosi resta un mistero per la conoscenza umana. Dante non sa trovare *essempro degno*; se la *memoria* ricorda, l'*ingegno* non riesce a confrontare l'esperienza con un esempio della realtà. Infatti, il cedimento, in questo caso, non è della *memoria*, ma dell'*ingegno* che non può adattare alcuna parola a Cristo. La croce è, infatti, il simbolo del tragitto attraversato dall'*infimo* punto dell'*Inferno* fino al *Paradiso*; essa è patibolo della condanna ed è segno apparente di sconfitta e di morte. Ora si manifesta in tutto il suo fulgore di vittoria, *ché quella croce lampeggiava Cristo* (v. 104). Essa è la strada da

---

<sup>118</sup> Cfr. CARLO SINI, *Salomone e il cielo della luce, Esperimenti Danteschi, Paradiso*, a cura di Tommaso Montorfano, Marietti, Genova-Milano, 2010, p. 159.

intraprendere; solo chi *prende sua croce e segue Cristo* (v. 106) è in grado di sorprendere il baleno miracoloso in cui lampeggia la salvezza, segno della guerra intrapresa, della crociata quotidiana. Il v. 106 è la fedele trasposizione del passo del *Vangelo di Matteo: Se qualcuno vuol venire dietro a me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua*<sup>119</sup>.

Il fatto che nel cielo di Marte i beati si dispongano a formare una croce è un richiamo al significato della crocifissione per i *milites Christi*. Nel cielo di Marte, infatti, si trovano le anime dei combattenti per la fede, il cui sigillo glorioso è, appunto, il martirio. Ed è questo, probabilmente, il motivo per cui compare tra il cielo dei sapienti, il cielo del Sole, e quello dei combattenti, il cielo di Marte, essendo la croce incomprendibile ai sapienti di questo mondo. Sini dice che *proprio qui accade una trasformazione, un capovolgimento e un passaggio: si arriva dalla sapienza, ma non si resta alla sapienza*<sup>120</sup>.

Il cielo di Marte è tanto più rosseggiante, infiammato di luce (*che mi pareva più roggio che l'usato*, v. 87) che Apollonio lo associa alla croce che vi compare e al martirio, anche in relazione alla profezia dell'esilio che in questo episodio verrà fatta a Dante:

Il rosso è evidentemente il sangue della morte e della vita spesa in olocausto per la fede; rosso del sangue che sfavilla a partire e per contrasto con il brillare candido del diamante, candore della umana sapienza. Ma sopra la sapienza il sangue: il sangue dei martiri, il sangue di tutti i martiri cristiani e di coloro che sono morti per la fede; ma anzitutto il sangue di Cristo, versato per la resurrezione dei corpi e per la salvezza del mondo. Incarnazione e resurrezione dei corpi come vicenda che supera l'umana sapienza, trovandovi un chiarimento ma non l'ultima spiegazione<sup>121</sup>.

La concezione della croce quale supremo esempio di sapienza è di origine paolina; San Paolo definisce la croce stoltezza per i sapienti<sup>122</sup>. Ma anche Agostino considera la croce l'unica possibilità per accedere a Dio, l'unico mezzo per attraversare il mare di questo secolo per giungere alla meta:

---

<sup>119</sup> Mt. 16, 24: *Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me.*

<sup>120</sup> CARLO SINI, *op. cit.*, p. 162.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>122</sup> MARIO APOLLONIO, *Dante. Storia della Commedia*, Vallardi, Milano 2 voll., pp. 829-830. Cfr. anche *1 Cor.* 1, 18-28. Cfr. anche *2 Cor.* 1, 1-5: *Anch'io, o fratelli, quando sono venuto tra voi, non mi sono presentato ad annunziarvi la testimonianza di Dio con sublimità di parola o di sapienza. Io ritenni infatti di non sapere altro in mezzo a voi se non Gesù Cristo, e questi crocifisso. Io venni in mezzo a voi in debolezza e con molto timore e trepidazione; e la mia parola e il mio messaggio non si basarono su discorsi persuasivi di sapienza, ma sulla manifestazione dello Spirito e della sua potenza, perché la vostra fede non fosse fondata sulla sapienza umana, ma sulla potenza di Dio.*

Nessuno, infatti, può attraversare il mare di questo secolo, se non è portato dalla croce di Cristo. Anche se uno ha gli occhi malati, può attaccarsi al legno della croce. E chi non riesce a vedere da lontano la meta del suo cammino, non abbandoni la croce, e la croce lo porterà<sup>123</sup>.

Il canto seguente si apre con la visione estatica della schiera dei beati. Dante li raffigura grazie alla similitudine di Dio musicista che a un certo punto pone silenzio alle loro corde affinché Dante possa parlare con le anime ed esprimere i propri desideri. I beati obbediscono naturalmente, poiché amano Dio secondo *dritta volontà*<sup>124</sup>.

Benigna voluntade in che si liqua  
sempre l'amor che drittamente spira,  
come cupidità fa ne la iniqua,  
silenzio puose a quella dolce lira,  
e fece quietar le sante corde  
che la destra del cielo allenta e tira.

*Pd. XV, 1-6*

*Benigna voluntade*, infatti, è, allo stesso tempo, Dio che *silenzio puose* ma anche il frutto dell'amore dei beati, *che drittamente spira*. I beati sono detti *dolce lira*, *sante corde*. Le due terzine propongono i due temi della *caritas* (*amor che drittamente spira*) e della *voluptas* (*la cupidità*). La volontà di fare il bene consegue all'amore rettamente rivolto a Dio, mentre la cupidigia consegue alla volontà *iniqua* di fare il male.

L'amore verso Dio porta le anime beate ad amare tutto ciò che è giusto, quindi, anche gli uomini che agiscono in nome del Signore. Il tema dominante di questo avvio di canto è l'amore, inteso come atto supremo di volontà, che si traduce in musica, armonia cosmica. Obbedire a Dio, dichiara Dante al lettore, è felicità dell'anima e felicità eterna. Ciò è ribadito dalla locuzione, *sanza termine*, e dall'avverbio *eternalmente*, che si pone in antitesi con la frase, *cosa che non duri*, così come sono in antitesi le due ricorrenze di *amor*, ai vv. 11-12. Nella terzina è inoltre manifesto l'amore dello Spirito, come anche le parole *volontade*, *amor* e il verbo *spira* richiamano. Al tema di un canto, così determinante sul piano dello sviluppo della *fabula* del poema, risulta così associato un argomento a sua volta decisivo nella trattazione della seconda e della terza cantica ma, ancor di più, sul piano del viaggio nell'aldilà. Il viaggio ha inizio

---

<sup>123</sup> AGOSTINO, *In Io. ev. tr.*, II 2: *Nemo enim potest transire mare huius saeculi, nisi cruce Christi portatus. Hanc crucem aliquando amplectitur et infirmus oculis. Et qui non videt longe quo eat, non ab illa recedat, et ipsa illum perducet.*

<sup>124</sup> *Pd. XIV, 118-120: E come giga e arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, / così da' lumi che li m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, sanza intender l'inno.*

grazie alla comunione dei santi, nel caso di Dante le *tre donne benedette* (*If.* II, 124), la comunione della Chiesa. I beati, come i purganti, sono legati ai vivi, intercedono e pregano per loro. La santa concordia con cui le *sustanze* interrompono la dolce armonia celeste per favorire la necessità del pellegrino, *per darmi voglia / ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?* (v. 9) commuovono Dante, certo del loro incondizionato amore verso il suo bene. La domanda retorica esprime la certezza dell'intercessione dei beati: tema, si ricordi, molto discusso all'epoca, e su cui si fonda la richiesta da parte dei purganti di preghiere che accorcino la loro permanenza nella montagna del *Purgatorio*. Il poeta invece abbraccia questo tema ponendolo a fondamento dei rapporti tra i defunti e i vivi quale comunione dei santi<sup>125</sup>.

Come saranno a' giusti preghi sorde  
 quelle sustanze che, per darmi voglia  
 ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?  
*Pd.* XV, 7-9

La terzina seguente chiarisce un altro problema teologico circa l'eternità della pena, ritenuta ingiusta se commisurata a una colpa non eterna: è forse giusto che chi, a causa di un amore errato nei confronti di beni finiti e caduchi debba subire una pena eterna? La soluzione proposta dal poeta è quella agostiniana. Merita un male eterno colui che distrusse quella traccia di eternità insita nel suo cuore. Il male consiste, infatti, nel soffocare la traccia di infinito che grida nel cuore dell'uomo e lo condurrebbe verso un bene infinito poiché i beni finiti, nell'esperienza umana, lasciano sempre un'amarezza, non rispondendo alla totalità del desiderio<sup>126</sup>.

Bene è che senza termine si doglia  
 chi, per amor di cosa che non duri  
 eternalmente, quello amor si spoglia.  
*Pd.* XV, 10-12

<sup>125</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, II<sup>ae</sup>, II<sup>ae</sup>, q. 83 a. 11.

<sup>126</sup> AGOSTINO, *De civ. Dei*, XXI, 12: *Sed poena aeterna ideo dura et iniusta sensibus videtur humanis, quia in hac infirmitate moribundorum sensuum deest ille sensus altissimae purissimaeque sapientiae, quo sentiri possit quantum nefas in illa prima praevaricatione commissum sit. Quanto enim magis homo fruebatur Deo, tanto maiore impietate dereliquit Deum et factus est malo dignus aeterno, qui hoc in se peremit bonum, quod esse posset aeternum.* (Ma la pena eterna sembra spietata e ingiusta all'umana conoscenza, perché nell'attuale inettitudine di defettibili conoscenze manca la conoscenza della sapienza sublime e illibata, con cui si può conoscere quale grande colpa è stata commessa con la prima trasgressione. Quanto più l'uomo aveva in Dio la felicità, con tanta maggiore empietà abbandonò Dio e si rese degno del male eterno perché distrusse in sé quel bene che poteva essere eterno).

Le prime quattro terzine del canto trattano pertanto l'amore così come Dante lo vede manifesto nel cielo. Tale amore assume agli occhi del poeta un'evidenza, prima in lui non così manifesta, circa l'attenzione concorde dei beati verso i vivi e per contro gli fa riconoscere che l'uomo che si privi con il peccato e il male di quel bene eterno, meriti una pena eterna (è bene che *sanza termine si doglia*). Ma l'attenzione va rivolta al motivo per cui egli merita una pena eterna, *per amor di cosa che non duri* (11), in cui echeggia anche la riflessione del poeta su di sé, che di quella colpa si è riconosciuto non esente. Si intrecciano, dunque, in questo esordio di canto, in cui il poeta risolverà il tema biografico del senso del suo personale viaggio nell'oltremondo, i temi dell'amore divino, della beatitudine eterna, dell'armonia dei cieli che, come una musica orchestrata da Dio, si uniformano alla sua volontà. In questo e nei due canti seguenti si impone il tema biografico dell'esilio di Dante, nobilitato dalla consapevolezza del compito conferitogli di profeta della fede. Con una similitudine, il poeta descrive una scena che si impone alla sua vista. Come durante le limpide e luminose notti estive, d'improvviso una stella cadente (*sùbito foco*) costringe la vista a seguirla nel suo apparente spostamento nel cielo, così accade a Dante in questa scena paradisiaca:

Quale per li seren tranquilli e puri  
 discorre ad ora ad or sùbito foco,  
 movendo li occhi che stavan sicuri,  
 e pare stella che tramuti loco,  
 se non che da la parte ond' e' s'accende  
 nulla sen perde, ed esso dura poco  
*Pd. XV, 13-18*

Allo stesso modo, infatti, una gemma luminosa scorre attraverso le due liste della croce:

tale dal corno che 'n destro si stende  
 a piè di quella croce corse un astro  
 de la costellazion che lì resplende;  
 né si partì la gemma dal suo nastro,  
 ma per la lista radi'al trascorse,  
 che parve foco dietro ad alabastro.  
*Pd. XIV, 19-24*

È descritto un fenomeno della vita terrena ma che sul piano dell'eternità assume il significato della grazia che si muove verso Dante. L'immagine dell'*astro / de la costellazion che lì risplende* (vv. 20-21) serve, inoltre, al poeta per dire che una delle anime, disposte a forma di croce, venendogli incontro dal braccio destro al braccio



sinistro, non si stacca dalla figura geometrica di cui fa parte: domina, la coralità dell'incontro. In tal modo, alla similitudine della luce e delle stelle si somma quella delle pietre preziose, incastonate nella fascia di luce paragonata ad un nastro. Segue poi un'altra similitudine, questa volta letteraria, l'incontro di Enea con Anchise, nel sesto libro dell'*Eneide*, qui rievocata quale prefigurazione dell'incontro tra Dante e Cacciaguida:

Si pïa l'ombra d'Anchise si porse,  
se fede merta nostra maggior musa,  
quando in Eliso del figlio s'accorse.  
«*O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Deï, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianua reclusa?*».  
Pd. XIV, 25- 30

Le parole sono solenni come lo è l'analogia con l'incontro di Enea con Anchise. In particolare, il nome di Anchise suscita subito un parallelo tra la relativa figura e quella del beato che qui si presenta, conferendogli un ruolo di primo piano. Ne scaturisce l'associazione di Dante ad Enea, secondo un parallelo già palesemente evocato nel secondo canto dell'*Inferno*, attraverso la negazione (*io non Enea*), che non fa che affermare il ruolo storico preminente anche di Dante.

La terzina che riporta le prime parole in latino dell'avo Cacciaguida è ricca di richiami virgiliani e biblici: 'o sangue mio, o sovrabbondante grazia divina, a chi, come a te, fu aperta per due volte la porta del cielo'?

Il beato si riferisce al viaggio di Dante, al privilegio senza pari a lui concesso dalla grazia. Sembra esattamente la stessa domanda posta da Dante a Virgilio, al principio del viaggio. Mentre in quell'occasione era stato Dante a riconoscere che la sua persona non poteva certo competere con le figure di Enea e di Paolo, ora, nelle parole di Cacciaguida, è possibile cogliere il nesso con quella obiezione; qui, finalmente, egli è equiparato ad Enea e Paolo, ma allo stesso tempo si allude all'unicità del suo privilegio. A chi altri come a te fu aperta due volte la porta del cielo?

Qual'è la peculiarità del viaggio di Dante rispetto a quello di Enea e Paolo? Dapprima, Dante personaggio non riconosce nell'occasione del suo viaggio le medesime prerogative di Enea e Paolo. Eppure, la risposta di Virgilio che lo invita ad essere ardito e franco, rispetto ai fatti con cui la grazia lo ha salvato, suggeriscono che la sua vicenda ha un rilievo non solo sul piano personale, se la corte celeste si è così mobilitata:

Dunque: che è? perché, perché restai,  
perché tanta viltà nel core allette,  
perché ardire e franchezza non hai,  
poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». *If.* II, 121-126

Soprattutto per mezzo di tutti quegli indizi che Dante autore segnala lungo l'*itinerarium*, il lettore è condotto a riconoscerne l'unicità del viaggio. In primo luogo, in questo canto, è così rinnovato il confronto con Enea, quando nell'Eliso incontrò l'ombra del padre Anchise. Ma nell'*Inferno*, Dante aveva ricordato anche le discese agli Inferi di Ercole (*Aen.* VI, 392-396), a proposito dell'opposizione dei diavoli all'ingresso di Dite, ai quali aveva rievocato la vicenda di Cerbero incatenato e malamente trascinato da Ercole, fuori dalla porta: *Cerbero vostro, se ben vi ricorda, / ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo*, (*If.* IX, 98-99). E sempre nello stesso canto, al v. 54, le Furie che si trovano sulle mura di Dite recriminano di non essersi vendicate dell'assalto di Teseo, recatosi nell'Averno con Piritoo, volendo impadronirsi di Proserpina, dove fu trattenuto prigioniero finché Ercole non discese a liberarlo (*Aen.* VI, 392-397). Teseo discese negli inferi e ammazzò il Minotauro. Dante, in effetti, ricorda questo mito in momenti peculiari del viaggio nell'*Inferno*, forse intendendo per analogia ricordare la discesa di Cristo agli inferi, quale liberatore dal diavolo, Cristo mai nominato nel primo regno<sup>127</sup>. Caratteristica comune alle discese di Ercole e Teseo è che sono entrambe considerate dall'esegesi medievale quali figure di quella di Cristo. La differenza da quella di Enea e Paolo è che la loro visita nell'aldilà ha il fine di svolgere un compito fra i viventi, ovvero essi non vi si recano per volontà propria ma sempre inviati dagli Dei e da Dio. Tali differenze dalle due discese di Teseo ed Ercole rende ancor più simile il viaggio di Dante a quelli di Enea e di Paolo. Eppure si stabiliscono anche fra questi, sostanziali differenze. La prima consiste nel fatto che il viaggio di Dante è propriamente un *itinerarium*, con lo scopo di salvare la sua vita, e il cui compito anche verso l'umanità intera è implicito sin dall'inizio. Enea si reca nei Campi Elisi; mentre Paolo, solo al terzo cielo, ma tutti e due non compiono un percorso nei regni dell'aldilà, hanno una visione da cui consegue un compito. Dante, invece, non si reca nell'aldilà e ne fa ritorno, ma piuttosto il suo viaggio si articola in tre fasi attraverso le quali egli si converte.

---

<sup>127</sup> Cfr. GIORGIO PADOAN, *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, «Lettere Italiane» XI(1959), pp. 432-457.

Inoltre, il suo viaggio è un atto libero, gli viene proposto ed egli acconsente convertendosi, come risulta più chiaro nel *Purgatorio* dove egli va a purificarsi e rispetto al quale il viaggio nell'*Inferno* funge da fase preparatoria.

Ma ritorniamo al dialogo iniziale fra Cacciaguida e Dante. Gli occhi di Beatrice hanno, intanto, assunto una bellezza straordinaria, *ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo* (vv. 34-35) e alle parole in latino del beato ne seguono delle altre la cui profondità è tale che l'intelletto di Dante non le può intendere.

Indi, a udire e a veder giocondo,  
giunse lo spirto al suo principio cose,  
ch'io non lo 'ntesi, sì parlò profondo;  
*Pd. XV, 37-39*

Successivamente le parole del beato riusciranno finalmente accessibili all'intelletto di Dante:

E quando l'arco de l'ardente affetto  
fu sì sfogato, che 'l parlar discese  
inver' lo segno del nostro intelletto,  
la prima cosa che per me s'intese,  
«Benedetto sia tu», fu, «trino e uno,  
che nel mio seme se' tanto cortese!».  
*Pd. XV, 43-48*

Cacciaguida, rivolgendosi a Dio, dice *Benedetto sia tu / trino e uno, che nel mio seme se' tanto cortese*. Anche nell'episodio di *If. II*, a cui questo canto si richiama, Dio è qualificato con l'aggettivo *cortese* (v. 48), giusto in riferimento alla discesa di Enea agli Inferi, il cui scopo fu poi la fondazione di Roma e quindi dell'Impero; e lì Dante aveva commentato così:

Però, se l'avversario d'ogne male  
cortese i fu, pensando l'alto effetto  
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale  
non pare indegno ad omo d'intelletto;  
ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero  
ne l'empireo ciel per padre eletto:  
*If. II, 16-21*

Fu un atto cortese di Dio concedere ad Enea la discesa agli Inferi. La cortesia divina è riconosciuta in virtù dell'*effetto* che è conseguito dalla discesa di Enea, l'impero romano e, quindi, in relazione al bene universale che da essa si è generata<sup>128</sup>.

*Cortese* è l'anima di Virgilio, secondo le parole di Beatrice, *O anima cortese mantoana*, (*If.* II, 58) e, ancora secondo Dante, per la sollecitudine mostrata nell'obbedire alle parole di verità che gli rivolse Beatrice, *Oh pietosa colei che mi soccorse! / e te cortese ch'ubidisti tosto / a le vere parole che ti porse!* (*If.* II, 133-135). Dante si riferisce alla cortesia di Dio anche in *Pd.* VII, 91:

o che Dio solo per sua cortesia  
dimesso avesse, o che l'uom per sé isso  
avesse sodisfatto a sua follia.

*Pd.* VII, 91-93

Ora, le parole che Cacciaguida rivolge a Dante affermano che Dio uno e trino ha manifestato la sua cortesia verso la nuova discesa nell'aldilà che è appunto quella di Dante. Nelle parole di Cacciaguida è riconoscibile la *voce del poeta*, sostiene Cosmo. Non a caso Balzelli, definisce l'episodio come la *drammatizzazione di un soliloquio*. Secondo alcuni, il poeta avrebbe mutato l'iniziale progetto di destinare a Beatrice il ruolo che poi assume l'avo Cacciaguida (*If.* X, 130; *If.* XV, 90).

Anche Figurelli, in un suo articolo, ha mostrato come l'episodio sia il perno dell'ispirazione del poeta; esso illumina retrospettivamente tutto il viaggio, presentando l'incontro come l'ultima tappa di una progressiva conquista di sé. Mentre all'inizio del poema la giustificazione del viaggio era stata la salvezza individuale del protagonista, per cui il confronto con Paolo ed Enea non istituiva un'analogia ma una distanza<sup>129</sup>, ora, nell'incontro con Cacciaguida, il viaggio del poeta assume in maniera più netta la sua dimensione universale. Egli sostiene che gli incontri di Dante con le anime, pur famose, sono proiettati in un ordine universale secondo un fine messianico. Tale interpretazione favorisce una concezione del protagonista come *agens*, come si dice anche nella *Epistola a Cangrande*. Cacciaguida svolge un compito rituale di sacerdote che conferma Dante nella sua missione.

---

<sup>128</sup> Cfr. EMILIO PASQUINI, s.v. *cortese*, in *ED*, II, cit. pp. 224-225. *Cortese*, aggettivo prevalente nel *Purgatorio*. Compiacente, munifico liberale generoso, largo di grazie quando riferito a Dio. È riferito a Virgilio nobiltà d'animo. Cfr. anche EMILIO PASQUINI, s.v. *cortesia*, *ED*, II, pp. 225-227.

<sup>129</sup> FERNANDO FIGURELLI, *I canti di Cacciaguida*, «Cultura e Scuola» V(1965), pp. 634-661.

La maggior parte dei critici si soffermano sull'analogia tra Dante ed Enea, visto il richiamo ad Anchise, ma sorvolano sull'accostamento tra Dante e Paolo, richiamato dalle prime parole dell'avo Cacciaguida, *O sanguis meus, o super infusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?*

Riguardo all'episodio e alle tematiche autobiografiche in Dante, Donadoni afferma che *per la superiore contemplazione di ciò che la vita morale ha di eterno i canti più autobiografici diventano i più universali*<sup>130</sup>.

Guidubaldi dice che l'etichetta di 'canti dell'esilio' nasconde la vera sostanza dell'episodio in cui è insita la chiamata all'apostolato comprovata da precise formule teologiche<sup>131</sup>; mentre per Vallone, il filo sotteso al canto non si lega ai motivi biografici ma al senso messianico che percorre tutto l'episodio, come fu già osservato dal Benvenuto e dal Buti (cfr. chiose XV, 26, 39, 89)<sup>132</sup>.

Alla struttura narrativa della *Commedia*, basata su un triplice itinerario espressivo dell'Unitrinità divina, corrisponde la triplice funzionalità del soggetto Dante, che si trova nel contempo a concepire, narrare ed impersonare la *fabula*.

Nel suo lavoro, *La guerra della lingua: ineffabilità. Retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Giuseppe Ledda riporta una citazione di Gerard Genette, che rifacendosi alla figura di Marcel, protagonista della *Recherche* proustiana, confronta la situazione narrativa della *Commedia* che riunisce in una sola persona *protagonista-narratore-autore con l'assunzione dell'autobiografia diretta*<sup>133</sup>. Nella *Commedia* è registrabile, infatti, l'identità tra autore, narratore e personaggio. Tale identità, anche secondo Philippe Lejeune, è l'elemento fondamentale del *patto autobiografico*<sup>134</sup>; inoltre, nella *Commedia* è presente un altro criterio inequivocabile con l'indicazione nel titolo dell'identità tra l'autore, il narratore e il personaggio. Giuseppe Mezzadrolì, a sua volta, scrive che l'identità dell'autore è rintracciabile nella *Commedia* poiché Dante, non solo afferma *l'identità del narratore col personaggio, ma anche dichiara in maniera esplicita registrandolo di necessità (Pg. XXX, 55) che il nome dell'auctor*

---

<sup>130</sup> EUGENIO DONADONI, *Canto XV. Letture dantesche III*, Paradiso, a cura di Giovanni Getto, Sansoni Firenze 1964, pp. 1645-1665.

<sup>131</sup> EGIDIO GUIDUBALDI, *Dante europeo. III. Poema sacro come esperienza mistica. (dalla visio in somnis affermata nell'esegesi trecentesca alla lettura onirica consentita dalla psicologia del profondo)*, Olschki, Firenze 1968, p. 26.

<sup>132</sup> FIORENZO FORTI, s.v. *Cacciaguida*, in *ED*, I, pp. 733-739.

<sup>133</sup> Cfr. GERARD GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987, pp. 87-88. Cfr. GIUSEPPE LEDDA, *La guerra della lingua: ineffabilità. Retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Longo, Ravenna 2002, pp. 13-14.

<sup>134</sup> Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 13-25.

*agens*, Dante, è lo stesso dell'autore reale, riportato in "copertina" (*Incipit Comedia Dantis Alagherii*)<sup>135</sup>.

Su questo tema si è cimentata, in particolare, la critica romantica, e della scuola storica. Gli studi di Pascoli, in specie, si sono mossi in questa direzione, e negli anni '40 del '900 il tema è stato trattato da Hugo Friedrich<sup>136</sup> e da Spitzer, a cui hanno fatto seguito gli studi di Ferguson<sup>137</sup>, di Singleton, di Mazzoni e poi di Contini.

Leo Spitzer, in un articolo sul tema dell'io nelle opere medievali, sottolineava la capacità e volontà di Dante di affermare il suo *io* come rappresentativo dell'uomo. La *Commedia* rappresenta l'esempio più notevole di poetica dell'io. Dopo l'esperienza della *Vita Nuova*, nel sacro poema l'Alighieri racconta il viaggio di un *io* nell'aldilà la cui autorità consiste nella sua testimonianza.

Il malinteso dei critici, che rifiutano il concetto di autobiografia per la *Commedia*, secondo lo Spitzer è dovuto alla confusione dell'io poetico con l'io empirico o *agens* del poeta, il quale si manifesta sin dal primo verso come un io-noi. L'io del poeta allo stesso tempo resta un io personale che attraverso il suo modo di sentire, di parlare, di esprimersi, è incluso nell'io figura dell'uomo che ora scende nei gironi infernali, ora ascende nei cieli:

E questa personalità che Dante spettatore, sperimentatore conserva, è in corrispondenza diretta con il carattere personale della divinità: secondo Agostino, è la personalità di Dio che determina l'anima personale dell'uomo: solo attraverso la personalità di Dio, l'uomo ha un'anima personale. La cui caratteristica è il suo Dio in cerca di qualità. Così Dante nella sua relazione della sua ricerca artistica compie lo sforzo di base del cristiano: cercare un rapporto personale con la divinità. E questa divinità, quando finalmente appare, sembra all'individualità di Dante come una persona divina<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> GIUSEPPINA MEZZADROLI, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della Commedia dantesca* «Lettere Italiane», XLI(1989) p. 487.

<sup>136</sup> Nel saggio *Die Rechtsmetaphisik der Göttlichen Komödie*. Francesca Rimini, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1942; cfr. ENZO NOÈ GIRARDI, *Dante personaggio*, in *Dante nella critica d'oggi*, a cura di Umberto Bosco, Le Monnier, Firenze 1965, p. 332.

<sup>137</sup> Cfr. FRANCIS FERGUSSON, *Dantes drama of the mind. A modern reader of the Purgatorio*, Princeton University press, Princeton 1953.

<sup>138</sup> LEO SPITZER, *Note on the poetic and the empirical "I" in medieval authors*, «Traditio» IV(1946), pp. 414-422 e pp. 416-417: *And this personality which Dante the beholder, the experiencer retains, is in direct correspondence with the personal character of divinity: according to Augustine, it is the personality of God which determines the personal soul of man: only through God's personality has man a personal soul – whose characteristic is its God seeking quality. Thus Dante in his report of his quest performs artistically the basic endeavor of the Christian: to seek a personal relationship with divinity. And this divinity, when finally apperceived, appears to the individuality of Dante as a divine individual.*

Gianfranco Contini definisce *io trascendentale* quello di Dante come figura dell'uomo e *io esistenziale* l'identità propria del personaggio del viaggio oltremondano. L'osservazione è legata a quanto già Charles Singleton aveva detto sulla convergenza dell'io del poeta, di un *soggetto del vivere e dell'agire e l'individuo storico, titolare di un'esperienza determinata hic et nunc*<sup>139</sup>.

L'io del personaggio si presenta come un *io/noi*, rappresentativo dell'esperienza umana.

Michelangelo Picone distingue tre io nella *Commedia* e parla di *diffrazione dell'io, secondo i tre ruoli da esso ricoperti*:

C'è anzitutto l'io che agisce, l'*agens* come viene chiamato nella *Lettera a Cangrande*, il pellegrino che osserva la realtà eterna e i personaggi che vi operano; troviamo poi l'io che racconta, il narratore che riferisce in modo chiaro e coerente gli eventi accaduti al personaggio, le persone viste e le parole dette e udite; abbiamo infine l'*io che mette in opera* il racconto del narratore, l'autore che appone su questo racconto, già provvisto di un suo senso narrativo, il sigillo dell'allegoria, della verità poetica finale<sup>140</sup>.

Francis Ferguson, invece, distingue tra pellegrino e autore, secondo due prospettive che producono una sorta di effetto stereoscopico, quello di una *realtà oggettiva e parzialmente misteriosa* e, allo stesso tempo, quello di una *mobile tensione tra di esse che produce il complesso movimento del poema e sostiene il suo suspense*<sup>141</sup>.

La critica ha affrontato il tema dei due *io* presenti nella *Commedia*, distinguendo fra il poeta che narra l'esperienza del viaggio nell'aldilà e il personaggio che ha vissuto in prima persona la vicenda; o, ancora, individuando l'io narrante che racconta un'esperienza autobiografica e lungo la narrazione rivela la sua identità attraverso gli incontri e i dialoghi con altri io che sono le anime dell'aldilà; ovvero ritenendo che il *sacrato poema* si presenti come un'opera scritta su investitura divina così che Dante si concepisce quale un profeta, un *rivelatore che agisce*, secondo il Contini<sup>142</sup>.

Il personaggio, l'*individuo storico determinato* che sin dai primi versi dice io, (*mi ritrovai*), ed è anche quello che dice noi (*di nostra vita*), somma i *soggetti del vivere e dell'agire*: non fornendo, cioè, soltanto un'indicazione temporale, relativa alla durata

---

<sup>139</sup> GIANFRANCO CONTINI, *op. cit.*, p. 35. Cfr. CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Elementi di struttura*, in *La poesia della Divina Commedia*, cit., pp. 17-35.

<sup>140</sup> MICHELANGELO PICONE, *Autore / narratori*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 35-36.

<sup>141</sup> FRANCIS FERGUSSON, *op. cit.*, p. 91.

<sup>142</sup> MICHELANGELO PICONE, *Autore...*, cit., p. 34.

della vita umana, ma anche allargando la situazione drammatica della *selva* a una condizione di vita universale. L'intenzione esplicita è di rivolgersi al lettore coinvolgendolo in una storia che lo riguarda. L'io/noi è figura dell'uomo, che per Contini, diversamente da quanto accade nella letteratura moderna, si presenta in maniera distinta. Infatti, il *mi ritrovai*, del v. 2, si riferisce a Dante *agens* della storia, l'io che si è ritrovato nella *selva oscura*. Non si tratta solo di un simbolo, ma di un individuo identificabile che, allo stesso tempo, attraverso il racconto della sua circostanza personale, pretende di descrivere un bene comune. Contini è dell'avviso che la critica, a partire dai commentatori del '300, abbia scambiato l'*agens*, soggetto dell'attività morale e del fare pratico, che dice io, con l'*auctor*, soggetto del fare poetico. La confusione sarebbe dovuta alla circostanza che nell'opera *agens* e *auctor* coincidono, e al fatto che la *Commedia* ci è presentata come un fatto realmente accaduto ad un personaggio-poeta. Infatti, tutte le osservazioni di Contini si concentrano sul dato che Dante è un poeta-personaggio che racconta la sua vicenda. Di conseguenza, alcuni episodi significativi dell'opera, su cui Contini si attesta, rispondono alla volontà di comunicare le sue idee letterarie e poetiche. Francesca da Rimini, lettrice di poemi cavallereschi, per esempio, non è altro che voce di Dante; così anche tutti gli altri episodi eminentemente poetici, come quelli di Cavalcanti, Casella, Brunetto Latini, Arnaut Daniel<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> GIANFRANCO CONTINI, *op. cit.*, p. 35.



## Il narratore

Come si è visto, Michelangelo Picone distingue tre *io*, e parla di *diffrazione dell'io della Commedia secondo i tre ruoli da esso ricoperti*.

L'*auctor* della *Commedia* delega al narratore il compito di dar voce e giustificare i vari avvenimenti in cui si ritrova l'io del personaggio nell'oltretomba, mentre l'autore si occupa di dare forma alla più nobile forma artistica, al racconto del narratore.

Il primo modello a riguardo è l'*Eneide*, dove Virgilio narratore, appena distinguibile dall'autore, racconta le vicende delle peregrinazioni di Enea dopo la guerra di Troia e l'incendio. Alla fine, su mandato divino, egli approda nel Lazio e fonda Roma. Vi è però un episodio che interrompe questo *status*: quando Enea racconta a Didone la prima parte del suo viaggio. In questa circostanza il personaggio diventa anche narratore, come già accade in Omero con Ulisse che diventa aedo e narra del suo viaggio a seguito della guerra. Il Dante della *Commedia* non è altro che il compimento e lo sviluppo dell'Enea narratore dell'*Eneide*. Dopo aver compiuto il suo viaggio al cielo, Dante lo racconta per intero e compone allo stesso tempo il suo poema, divenendo autore, narratore e personaggio. Ma secondo Picone i tre ruoli vanno distinti.

L'altro modello di Dante è il romanzo oitanico, quello cortese di Chrétien de Troyes e affini, e quello allegorico di Guillaume de Lorris e Jean de Meun.

Mentre l'eroe classico è un narratore incompleto, l'eroe medievale, il cavaliere arturiano o l'amante allegorico deve aver concluso la sua avventura umana, affinché essa possa essere raccontata. Ulisse ed Enea non possono raccontare la loro intera avventura umana, perché non l'hanno ancora portata a termine, non hanno cioè raggiunto il punto dal quale poterla considerare come una storia finita (è proprio da qui che scaturisce la tragedia dell'Ulisse dantesco). È solo dalla fine che l'avventura cavalleresca e il sogno cortese possono essere compresi nel loro significato più profondo e, quindi, riferiti e narrati.

La somiglianza del protagonista della *Commedia* con l'eroe romanzesco medievale è palese. Infatti, anche l'avventura cosmica della *Commedia* viene raccontata dopo che l'io del protagonista ha concluso il suo *itinerarium in deum*. Nella visione ultima a Dante viene rivelato lo scopo del suo viaggio da lui raccontato in qualità di narratore e autore.

Vi è comunque una differenza fra il personaggio dei romanzi arturiani, del *Roman de la Rose* e della *Commedia*. Dante non fa che combinare la prospettiva romanzesca arturiana (l'io personaggio è il nuovo Perceval alla ricerca dell'Essere divino di cui il Graal è solo una pallida immagine) con quella allegorica della Rose (l'io autore narratore rivela al suo lettore il significato definitivo della sua visione).

Picone osserva che da tale analisi emerge una diffrazione dell'io della *Commedia* che assume tre ruoli: l'*agens* della *Lettera a Cangrande*, il pellegrino che osserva l'oltretomba e i personaggi che vi operano; l'io che racconta, il narratore che riferisce in modo chiaro e coerente gli eventi accaduti al personaggio, le persone viste e le parole dette e udite; infine, l'io che *mette in opera* il racconto del narratore, l'autore che appone su questo racconto, già provvisto di un suo senso narrativo, il sigillo dell'allegoria, della verità poetica finale. Picone esemplifica ciò col prologo del II canto e mostra come effettivamente agisca il triplice io di autore, narratore e personaggio. Pertanto, nella scrittura dell'autore, si attuano sia il cammino in avanti del personaggio, sia il viaggio a ritroso della mente che non erra del narratore.

L'autore può essere considerato insomma il punto di arrivo del personaggio proiettato verso la gloria poetica futura, e il punto di partenza del narratore impegnato nel difficile recupero memoriale del proprio travagliato passato.

La metafora del libro, reimpiegata nella *Commedia*, può dirsi che conferisca anche coesione macrostrutturale all'opera, dando unità alla molteplicità dell'io. La metafora sempre riferita al narratore che ha scritto ciò che il pellegrino ha visto, viene attualizzata dall'autore del libro che ora scrive il *volume* divino in cui è contenuto *ciò che per l'universo si squaderna* (*Pd.* XXXIII, 85-87). Talvolta è riferita anche al personaggio, per esempio laddove, come in *If.* XV, lo si descrive intento a segnare nel suo taccuino mentale fatti e detti connessi col viaggio ultraterreno:

Ciò che narrate di mio corso scrivo,  
e serbolo a chiosar con altro testo  
a donna che saprà, s'a lei arrivo».  
*If.* XV, 88-90

In questi versi Dante si presenta come *scriba sui*, un semplice amanuense di un evento personale e indecifrabile, che pensa gli verrà spiegato successivamente. Sono, prima Beatrice, poi Cacciaguida, a rivelargli il significato sia dell'esilio che del viaggio nell'aldilà, consegnandogli il mandato divino di scrivere ciò che ha veduto. Attraverso

la tecnica dell'episodio parallelo si attua un progressivo svelamento della verità sul viaggio. L'*agens* diventa *auctor* per mezzo della memoria del viaggio, decisiva nel compito del *narrator*. Nella *Commedia* il passaggio è implicito nel percorso che si svela man mano che si seguono le vicende del personaggio. L'avventura che il protagonista vive è vissuta progressivamente, anche dal lettore che lo segue, ma essa si conquista e si riattualizza progressivamente, nel corso dell'avventura del futuro narratore e autore. Il narratore della *Commedia*, perciò, ha il compito di raccontare la storia che il *viator* ha conservato nel libro della sua memoria.

Picone si chiede quale sia il modo con cui il narratore svolge il suo compito. Nella costruzione narrativa dell'opera, vi sono due temi di fondo: l'*itinerarium* che il *viator* compie nell'aldilà e la visione della realtà ultraterrena. Quindi, da una parte, vi è l'itinerario di salvezza e, dall'altra, l'esperienza diretta del peccato, del pentimento e della grazia.

La prospettiva del racconto è perciò duplice. In primo piano si staglia il viaggio nell'Aldilà, che Picone definisce *cornice viatoria*. Ad esso si aggiungono i racconti secondari, all'interno del racconto primario: gli incontri con le anime dei tre regni. Questi ultimi sono incontri occasionali e fanno parte della costruzione microtestuale, mentre la cornice è un filo conduttore che fa da collante a questi diversi episodi che appartengono all'ordine macrotestuale.

Gli episodi che si inseriscono di canto in canto risultano statici e discontinui, mentre il vero *itinerarium* è dinamico, continuo; ha uno sviluppo lineare che unisce l'origine del viaggio e del racconto alla sua fine e conclusione.

Si distinguono, poi, le strategie narrative del racconto diegetico, cioè il resoconto del viaggio e della visione, e le didascalie degli scambi dialogici, rappresentazione mimetica che si riferisce ai dialoghi con i personaggi del racconto portante: Virgilio, Stazio, Beatrice, San Bernardo e le anime che si incontrano.

Nella rappresentazione mimetica è riconoscibile il genere teatrale, riscontrabile nella scelta di chiamare l'opera *Commedia*, mentre la parte diegetica richiama il genere epico e quello romanzesco.

La mimesi avvicina la *fictio* narrativa alla prospettiva del lettore, dando l'impressione che colui che narra i fatti assiste all'incontro del *viator* con le anime. L'esito è di collocare la narrazione nel presente, come se l'evento passato rivivesse ricadendo nell'*hic et nunc*. Questo tratto caratteristico della *Commedia* è ottenuto tramite mezzi retorici e stilistici, per esempio, con le descrizioni al tempo presente che

viene contrapposto al passato all'imperfetto della diegesi pura, oppure con le comparazioni che sortiscono l'effetto di rendere familiari e vicini dei contenuti che altrimenti apparirebbero distanti ed estranei.

Dopo aver parlato del narratore, Picone chiarisce il ruolo dell'autore che si colloca nel presente della scrittura. L'autore pone la narrazione su una prospettiva divina che consegue all'ultima visione. I luoghi in cui echeggia la voce dell'autore nell'opera sono soprattutto quelli della tradizione classica e romanza: prologhi ed epiloghi, invocazioni, digressioni e appelli al lettore. Gli appelli al lettore consentono di distinguere il pubblico a cui si rivolge il narratore da quello a cui si rivolge l'autore. Il narratore pone il narratario sul suo stesso piano, invece l'autore sottolinea la sua superiorità rispetto al lettore. Mentre chi narra scende al livello di chi ascolta, affinché possa comprendere le esperienze sovraumane che descrive, l'autore pone l'accento sulla distanza profonda tra il lettore e quei fatti divini che per essere appena compresi richiedono un grande sforzo ascetico. Picone sintetizza dicendo che il narratore è solidale col narratario mentre l'autore non perde occasione di richiamarlo all'attenzione e a un ulteriore sforzo o, addirittura, come avviene in *Pd. II*, ad abbandonare l'impresa del conoscere: l'impresa ardua rappresentata dalla visione paradisiaca, infatti, rischierebbe di farlo naufragare essendo egli nella *piccoletta barca* di una ragione naturalmente incapace di inoltrarsi nell'esperienza divina ossia prescindendo dal nutrimento divino (*pan de li angeli*).

Gli altri luoghi del testo in cui è possibile rintracciare l'attività dell'autore sono le immagini di *auctoritates* presenti nel poema. Ad esempio, quando Virgilio e Beatrice dispiegano le loro lezioni dottrinali per illustrare al pellegrino l'ordinamento morale dell'*Inferno* e la cosmologia del *Paradiso*; o, ancora, quando Stazio spiega a Dante il problema della generazione dell'uomo; o personaggi particolari, come Ser Brunetto Latini o Cacciaguیدا, che ricoprono un ruolo autorevole nella storia del personaggio, l'uno di paternità mondana, l'altro spirituale. Ma anche alcuni eventi come i sogni, (si pensi ai tre sogni del *Purgatorio*) contengono anticipazioni non solo narrative ma anche poetologiche, che competono alla mente dell'autore. Per concludere la sua trattazione, Picone analizza le modalità dell'interazione tra autore e narratore; e per far ciò prende come esempio il prologo di *Pd. I*. Quest'ultimo si divide in due parti, come si riscontra anche nell'*Epistola a Cangrande*. La prima parte (vv. 1-12) è chiamata *propositio* e la seconda (vv. 13-36) *invocatio*. La prima è da riferirsi al narratore che si rivolge al destinatario informandolo che l'argomento che sta per trattare concerne l'ultima visione; mentre la seconda è da riferirsi all'autore, il quale si occupa dell'invocazione poetica,

stavolta nei confronti sia delle Muse sia di Apollo. Si passa così dalla narrazione dei fatti al modo con cui narrarli, al problema espressivo.

Tuttavia, vi è una certa difficoltà nelle prime terzine, in cui è difficile stabilire chi effettivamente stia parlando. Prima di tutto, ci troviamo di fronte a due verbi espressi al presente, *penetra e risplende*, che sono precisamente acronici, poiché la luce divina compie tali azioni fuori dal tempo o nell'eternità. Si tratta, quindi, di una verità teologica assoluta che descrive il rapporto di Dio con la creazione. Il senso di tale affermazione è quindi autoriale e non narratoriale, nel senso che non si sta descrivendo un fatto, ma una verità di cui ci sta informando l'autore. Sul piano poetico, poi, tutti i versi vertono sulla parola 'gloria' che è ora il vero e proprio tema della poesia paradisiaca. Ma anche l'autore è alla ricerca della gloria poetica con cui continuamente si misura nella poesia del terzo regno. È da osservare che se si afferma che tutta la creazione riflette per gradi differenti la luce divina, a seconda della vicinanza più o meno grande, dalla constatazione delle vicende narrate, la creatura qui descritta, che più si è avvicinata alla luce divina, è proprio Dante. Ne consegue una sorta di identificazione dell'io protagonista con Dio e cioè la sua investitura divina in quanto gli sono state rivelate nella visione delle verità che lo rendono testimone del divino, e poeta della cristianità. Nei versi successivi si ritorna sul piano della narrazione. Nei verbi, per esempio, che descrivono le azioni compiute dal pellegrino, *fui e vidi* (v. 5), è racchiusa, nel primo, l'idea dell'*itinerarium* compiuto realmente con il corpo, e nel secondo (*vidi*) lo scopo del viaggio nel terzo regno, la *visio dei*. Picone confronta questa esperienza, dei vv. 4-6, con quella che è descritta nel cap. XLI della *Vita Nuova*. In entrambi, il pellegrino che compie un viaggio nei cieli è di fronte al problema di come ridire l'esperienza ineffabile della visione. Nella *Commedia*, però, la visione è totale poiché Dante arriva a vedere Dio.

Il problema dell'ineffabilità della visione è affrontato nella *Lettera a Cangrande* in cui a commento della frase *che ridire / né sa né può*, si dice che vi è da una parte una fragilità della memoria e dall'altra una debolezza della parola a descrivere (*complicazione narratoriale e autoriale*). Quindi, ci si riferisce al racconto del viaggio fatto dal *narrator*, piuttosto che all'architettura dello scrivere, propria dall'autore.

Nei vv. 10-12, *Veramente quant' io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto*, si dice che nell'io del poeta è conservata l'esperienza della visione che deve essere ripescata nella memoria onde diventi materia del suo *canto* da condividere con gli altri uomini.

Il tesoro dell'annuncio che ha ricevuto Dante viene trasmesso con il *canto*; attraverso il libro metaforico della memoria, che è la fonte per il *narrator*, si passa al libro reale di Gesù.

La parola *canto*, infatti, si trova al v. 12, prima che venga introdotta l'invocazione ad Apollo, in cui emerge la figura dell'autore.

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

*Pd. I, 10-12*

Picone si chiede perché, proprio nella cantica in cui si descrive il luogo di Dio, Dante abbia invocato la divinità di Apollo. La risposta che egli si dà è in chiave poetica. Dante con la *Commedia* vuole affermare la sua autorità poetica e non scrivere un trattato di mistica. Per questo motivo, i suoi modelli sono Virgilio, Ovidio ecc. e non l'*itinerarium*, almeno sul piano dei parametri poetici. Tenendo conto di questo paragone e riferimento continuo dell'opera, sul piano narrativo, il *Paradiso* rappresenta per lui il *gradus ad Parnassum*, la sua effettiva aspirazione, appunto, all'incoronazione poetica.

Perciò, il narratore tende a configurarsi come il *poeta artifex*, che ha ereditato la tradizione letteraria posta alla confluenza tra mondo classico e civiltà cristiana.

Nell'*Epistola* si dice che l'uomo è il soggetto dell'opera secondo il senso allegorico: *Il soggetto di tutta l'opera interpretata allegoricamente è l'uomo in quanto per i meriti e i demeriti acquisiti con libero arbitrio ha conseguito premi e punizioni dalla giustizia divina*<sup>144</sup>. Così il poeta svela anche i meccanismi della sua *inventio*, nel rapporto dialettico con le autorità della tradizione, rivivificata nella memoria del poeta<sup>145</sup>. Nella *Vita Nuova*, Dante usa la parola *mente* come sinonimo di memoria. Beatrice è un personaggio della memoria a più livelli; in essa memoria e immaginazione mnemonica si fondono a più livelli. Beatrice fu donna reale evocata dalla memoria, ma è anche un soggetto di trasfigurazione simbolica (9, colore rosso ecc.); va osservato però che nella *Vita Nuova* manca la nozione di tempo. Il tempo è artificioso.

---

<sup>144</sup> *Ep. XIII, 39: Totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendó et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius.*

<sup>145</sup> *Ivi, 8: His visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad literam accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sentiuntur. (È chiaro dunque che quel che ho detto sopra, cioè che io ho per voi sensi di grande devozione e di amicizia non è per nulla un peccato di presunzione).*

Marziano Guglielminetti sottolinea l'equivocità di una memoria che si genera dalla scrittura più che da un recupero temporale<sup>146</sup>. Quando Dante non riferisce la memoria a momenti simbolici è più propenso alla riflessione sui suoi rapporti con l'invenzione.

Nella *Commedia*, grandiosa metafora visuale dell'oltretomba, la memoria, esistenziale, o no, si configura quasi coautrice: il mondo terreno quasi assillantemente ricordato dal personaggio Dante e dai morti delle tre cantiche, l'ipoteca della condizione di trapassati, il gioco alternativo di Dante personaggio e Dante autore, l'incontro-scontro fra memoria e contemplazione come trascendenza compongono una inquietante epica della memoria.

Stazio spiega che nei defunti vi sono tre facoltà *memoria, intelligenza, volontade*.

Quando Làchesis non ha più del lino,  
solvesi da la carne, e in virtute  
ne porta seco e l'umano e 'l divino:  
l'altre potenze tutte quante mute;  
memoria, intelligenza e volontade  
in atto molto più che prima agute.  
Pg. XXV, 79-84

Il confronto con la dottrina trinitaria di Agostino è obbligatorio: vi sono tre facoltà collegate con mente, intelletto e cuore analoghe alle tre persone della Trinità. La memoria è collegata alla *mens* e consente all'uomo di riconoscere la presenza di Dio; anche se Agostino non crea uno stretto collegamento fra ciascuna delle tre facoltà e i tre organi delle tre Persone della Trinità<sup>147</sup>. Che Dante segua Agostino è confermato dall'altra terna: *memoria, intelligentia, providentia*, che da Cicerone è passata ad Alcuino, Giovanni di Salisbury e Raimondo Lullo. Nel *Paradiso* di Dante assume una certa importanza il rapporto memoria / ingegno.

In realtà, uno dei contributi più attuali sul tema dell'autore, del narratore e del personaggio della *Commedia* ci è fornito da una recente riflessione del '93 di Michelangelo Picone. Picone<sup>148</sup> parte dall'idea che Dante sia un vero precursore, se già nel '300 aveva compreso l'importanza del processo di decodificazione dell'opera letteraria, fornendo indicazioni affinché il lettore fosse in grado di leggerla correttamente. Lo studioso si pone pertanto l'obiettivo di individuare il *modello*

---

<sup>146</sup> MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977, pp. 49-51.

<sup>147</sup> AGOSTINO, *Conf.* X, xxiv, 35-36.

<sup>148</sup> Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Dante e il canone degli autores*, «Rassegna europea di letteratura italiana» I(1993), pp. 9-26.

*comunicazionale insito nell'opera*. A suo avviso, l'io narrante della *Commedia* segna una forma narrativa inconsueta nella letteratura antecedente. L'io narrante nella *Vita Nova* ha una forma più monodica, anche se ha un duplice registro. Nell'opera giovanile il libro della memoria si limita alla trascrizione che Dante vuole dare del suo passato di innamorato e delle poesie che Amore gli ha ispirato. Accanto all'io narrante vi è un io esegetico, simile a quello dei *razos* provenzali, raccolte di poesie, legate da parti in prosa, in cui parla l'autore. Il movimento dello scrittore è un continuo saltare dal racconto delle sue esperienze al commento delle proprie rime, ma sempre con riferimento alla narrazione, anche nei casi in cui si parli della struttura o dei motivi delle poesie. Nella *Vita Nuova* il duplice *io* resta in tal modo distinto e l'io del narratore non si confonde con quello del racconto. Lo sdoppiamento del protagonista si deve a un fine didattico: collegare le rime con la prosa, combinando poesia e prosa.

Invece, l'io narrante della *Commedia* si afferma sin dal principio nel tentativo di un recupero mnemonico dell'esperienza precisa, che Paul Renucci<sup>149</sup> presenta attraverso la comparazione del primo passo, in cui essa emerge, con quello in cui la memoria diverrà incapace di rievocare e porre in scrittura la visione beatifica:

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

*If. I, 10-12*

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio

*Pd. XXXIII, 55-57*

È continuo il lavoro di adeguazione tra la lingua poetica e quanto viene riproposto dalla memoria (non importa che si tratti di memoria più o meno istantanea dell'immaginato). La memoria si svolge tutta in rapporto all'*io*, o, meglio, la memoria della *Commedia* è tutta fondata sull'*io*. Tutto quello che si dice nel poema è presentato come un fatto visto e udito dal personaggio poeta.

Dante autore e Dante personaggio fanno contemporaneamente ingresso nella *Commedia*: il verso *mi ritrovai per una selva oscura* (*If. I, 2*) si presenta come parola del personaggio dettata dalla memoria poetica in esercizio; mentre il v. 4 è la voce

---

<sup>149</sup> PAUL RENUCCI, *La rifrazione prismatica dell'io narrante della Divina Commedia*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1977, IV, p. 7.



dell'autore, *Ahi quanto a dir qual era è cosa dura*. (*If.* I, 4). Nei primi versi è rintracciabile anche la differenza dei tempi della narrazione, che forniscono a loro volta un criterio per distinguere fra autore e personaggio. Il presente, il tempo 'reale' è tempo dell'autore. Nel v. 4, *Ahi quanto a dir qual era è cosa dura*, la differenza è indicata dall'opposizione grammaticale *era / è*, mentre il tempo del personaggio è il tempo reale. In senso oggettivo, l'azione di riportare a galla i fatti della memoria richiede il passato, ma, nel caso in cui i fatti narrati siano il prodotto dell'*inventio*, il tempo del personaggio diventa il futuro. Dante-personaggio viene proiettato in una storia che deve ancora venire ed è anticipata dalle parole, *ma per trattar del ben ch'i' vi trovai*, che si riferiscono al lettore futuro dell'opera. Il Renucci dice che questo non significa che manchi il Dante-personaggio nel passato personale del poeta.

Ma c'è forse meno di quanto sia parso nel corso della lunga tradizione retta dal presupposto dell'autobiografismo imperante, dell'incessante esplodere della specifica personalità di Dante in veste di protagonista, non solo di autore, del proprio poema. Intendiamo del passato personale esplicito. Giacché quello implicito è in fin dei conti l'inequivocabile sostanza di chiunque in qualsiasi momento<sup>150</sup>.

Si tratta, secondo Renucci, della specifica personalità del poeta e dell'autore in atto nel poema.

Ora è questo passato personale esplicito a portare in scena nella *Commedia* accanto all'autore e al personaggio, la stessa persona di Dante mediante alcuni stralci della propria storia. e questo avviene in determinate circostanze, in cui la persona subentra di colpo al personaggio, qualche volta all'autore<sup>151</sup>.

Tutte le volte che il poeta ci descrive incontri con anime legate alla sua vita personale avviene questo passaggio, appena descritto, tra il personaggio e l'autore.

Renucci fornisce diversi esempi in cui avviene l'intervento di Dante autore o personaggio all'interno del poema, in cui l'uno o l'altro si scambiano di colpo in seguito alla situazione narrata.

Ne è un esempio una situazione come quella della bolgia dei simoniaci, in cui Dante è preoccupato di discolarsi dell'accusa grave di sacrilegio che gli era stata fatta qualche tempo prima dell'esilio (in *If.* XIX, 19-21). Qui Dante persona entra in scena d'improvviso, subentrando a Dante personaggio:

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

l'un de li quali, ancor non è molt' anni,  
rupp' io per un che dentro v'annegava:  
e questo sia suggel ch'ogn' omo sganni.  
If. XIX, 19-21

Sono versi che si innestano nella narrazione, ma sono parole della persona di Dante non del personaggio, che non hanno alcuna attinenza con l'episodio narrato, tanto meno con l'evoluzione del personaggio-poeta nell'opera.

Successivamente, Renucci si sofferma sull'analisi di due episodi della *Commedia*: su quello del conte Ugolino, a scopo dimostrativo, e su quello di Ulisse, ritenuto più problematico. L'intento è di verificare la complessità del problema che riguarda la distinzione, e talvolta la difficile scissione, tra Dante autore, narratore e personaggio. Chiarito, in primo luogo, che i fatti narrati si pongono anche su un piano figurale, il viaggio di Dante si giustifica secondo un senso individuale ma, soprattutto, ha una valenza sul piano storico universale, come quello di Enea e di Paolo.

Recenti studi hanno insegnato a essere scettici: a) riguardo a una comprensione dei testi letterari come prodotto di un genio, b) al vedere la letteratura come un "sistema di discorso".

Dante assume su di sé, e per il suo sacro poema, una consapevole autorità visionaria, subordinata solo al dettato divino, rispetto a tutto quel complesso di forze che compromettono l'autonomia del singolo atto creativo. Questa affermazione del poeta assume tanta più forza in quanto nel contesto politico e sociale del suo tempo agisce una molteplicità di fattori condizionanti, politici, teologici, filosofici e anche letterari.

In origine, il concetto di autorità era legato all'antichità: ai grandi testi classici denominati come *auctores*, al lignaggio genealogico (le famiglie aristocratiche), o alla gerarchia conferita dal diritto d'ufficio (il papato e l'autorità imperiale).

Il Dante esiliato non poteva certamente aspirare a nessuna di queste forme di autorità. In primo luogo, le sue origini non erano aristocratiche; egli non poteva certo godere del prestigio delle cariche pubbliche, non aveva nessuno dei privilegi o autorità associati alle cariche ecclesiastiche e non possedeva il denaro sufficiente per acquistare i titoli che gli potessero conferire tali privilegi<sup>152</sup>.

La sua particolare vocazione di poeta volgare non era certo la strada di un'intrinseca autorità. E la poesia stessa, nonostante fosse riconosciuta come un veicolo

---

<sup>152</sup> Cfr. *Pd.* XV, XVII.

di educazione e portatrice di valori educativi, era considerata alquanto inferiore alle altre forme di discorso culturale, quale la filosofia o la teologia. È vero che l'interpretazione allegorica di alcuni glossatori associava le opere letterarie del passato alla *Bibbia*, ma ciò valeva solo per le opere degli autori classici quali Virgilio, Ovidio, Orazio. E certamente la poesia volgare godeva di ancor meno prestigio. Dante mostra piena consapevolezza di ciò, nel momento in cui offre l'autoesegesi delle sue poesie in volgare nel *Convivio*<sup>153</sup>. In proposito, Russell Ascoli<sup>154</sup> si propone di indagare come mai Dante, figlio di Alighiero Alighieri, sia diventato Dante, autore della *Commedia* e icona culturale per eccellenza. Egli ritiene che il modo più effettivo di farlo non sia di individuarlo nella *Commedia*, dove molte tracce sono adulterate dalla tensione alla totalità e unità del poema, *total poem*. Lo studioso preferisce considerare i lavori precedenti alla *Commedia* come la *Vita Nuova*, il *Convivio*, il *De vulgari eloquentia*, valutando il processo in cui Dante sta diventando se stesso, *becoming himself*.

Per esempio, nella *Vita Nuova*, l'inserzione delle sue composizioni giovanili all'interno di una narrativa strutturata, e dei commentari relativi, sono un primo passo formale verso la *Divina Commedia*. In seguito all'esilio, Dante matura poi velocemente, non tanto dal punto di vista delle capacità tecniche, già altissime, quanto dal punto di

vista della riflessione, consapevolezza di voler integrare il suo ai contributi dei maggiori pensatori della filosofia e della teologia classica, cristiana e latina.

Lecture fondamentali sono il *De amicitia* di Cicerone e il *De consolatione philosophiae*, poi diventate il fondamento della sua prosa filosofica. Dopo le *Confessiones* di sant'Agostino pare che egli abbia intrapreso una nuova rilettura dell'*Eneide*. Importante fu altresì il contributo della filosofia scolastica tramite la lettura di san Tommaso, di san Bonaventura, di sant'Alberto Magno<sup>155</sup>. In *Cv.* I, iv, 13 egli dice che avverte la necessità di adottare uno stile più alto, allo scopo di acquisire una più grande autorità<sup>156</sup>. Ciò denota una consapevolezza di sé quale autore volgare. Da questa prospettiva, i documenti più importanti sono il *De vulgari eloquentia*, per la teorizzazione linguistica, e il *Convivio*, per la sintesi filosofica. Insieme essi rappresentano un dittico importante riguardo all'autorità di Dante quale poeta volgare,

---

<sup>153</sup> Cfr. *Cv.* I, ix, 10.

<sup>154</sup> ALBERT RUSSELL ASCOLI, *The unfinished Author. Dante's rhetoric of authority in Convivio and the Vulgari Eloquentia*, in the Cambridge Companion to Dante, ed. by R. Jacoff, Cambridge university press, Cambridge 1993, p. 45-66.

<sup>155</sup> Cfr. *Cv.* I, iii, 4-5.

<sup>156</sup> *Ivi*, iv, 13.

la cui arma principale è stata la canzone volgare<sup>157</sup>. Vi è però all'interno delle due opere una contraddizione radicale: il *Convivio* accetta e rafforza la nozione medievale che il latino sia la lingua più nobile e razionale di tutti i volgari esistenti ma è scritto in volgare. Il *De vulgari eloquentia* sostiene che il volgare e qualsiasi lingua natale siano radicalmente superiori a qualsiasi lingua grammaticale o artificiale lingua di cultura, ma è scritto in latino. I due trattati non condividono un'idea intellettuale coerente ma una strategia retorica: distinguere ed elidere una distinzione tra le due forme di discorso. Il latino è esplicitamente detto la lingua più grande ma ciò è detto in volgare, il che implicitamente ne riduce la distanza. Analogamente, anche quando Dante eleva il volgare al latino lo fa attraverso un autorevole trattato in latino. Per di più, le due opere restano entrambe incomplete in modi molto simili.

Da un certo punto di vista, i trattati sono completi esercizi retorici in un'autodefinizione immaginativa la quale porta Dante a puntualizzare dove egli sia capace di assumersi l'autorità necessaria nel volgare italiano di cui lui stesso è il protagonista.

Dante presenta se stesso come il cagnolino che mangia le briciole che cadono dalla mensa, richiamando il passo evangelico:

E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi<sup>158</sup>.

Più che come *auctor*, egli agisce come il commentatore delle sue canzoni in prosa. Nel primo libro, tenta di trattare dei principali ostacoli: la sua individualità contingente e il linguaggio con cui si esprime. Nei capitoli dal ii al iv considera di aver parlato apertamente di sé estendendo la prima persona singolare dei suoi versi lirici alla prosa filosofica. Dante è preoccupato che la sua autorità dopo l'esilio sia stata minata, ed è visibilmente preoccupato della perdita di autorità che conferisce l'impersonalità e obbiettività grammaticale.

Si dice sia colpevole di parlare di sé

---

<sup>157</sup> Cfr. *Cv.* II, 1, 4; cfr. *Dve* II.

<sup>158</sup> *Ivi*, I, 1, x.

Lodare sé è da fuggire sì come male per accidente, in quanto lodare non si può, che quella loda non sia maggiormente vituperio. È loda ne la punta de le parole, è vituperio chi cerca loro nel ventre: ché le parole sono fatte per mostrare quello che non si sa, onde chi loda sé mostra che non creda essere buono tenuto; che non li incontra senza maliziata coscienza, la quale, sé lodando, discuopre e, discoprendo, si biasima<sup>159</sup>.

Tuttavia egli isola due buone ragioni per parlare di sé: quella, ad esempio, per cui come Boezio, col parlare di sé, sfugga al pericolo dell'infamia<sup>160</sup>, quella di Sant'Agostino, nelle *Confessioni*, che intende dare un modello positivo degno di imitarsi<sup>161</sup>. Dedica gran parte del I libro a giustificare e spiegare la scelta dell'uso del volgare e del commento alle canzoni, entrambe radicali opposizioni ai canoni normativi sull'autorità. Da una parte si sottomette all'autorità di Aristotele, dall'altra afferma di scrivere in uno stile più alto<sup>162</sup>. E, infatti, aspira a far conseguire al volgare la stessa autorità finora indiscussa che ha il Latino<sup>163</sup>.

Nel secondo libro Dante sembra intenzionato a seguire lo schema medievale di un testo di base, accompagnato da relativo commento. In realtà, lo fa in maniera del tutto originale, così come procede nella *Vita Nuova*, assumendo contemporaneamente i due ruoli di autore e di commentatore. Si tratta, invero, della comune personalizzazione di entrambi i ruoli: in primo piano è un autore lettore, storicamente determinato, che demistifica entrambi gli effetti, sia l'impersonalità dell'*auctor* trascendente e sia la considerazione del commentatore. Allo stesso tempo egli ritiene che i suoi lavori poetici siano degni di essere commentati: assegna loro un'*auctoritas* senza precedenti ed esprime il desiderio specifico di esercitare un controllo della loro decifrazione e in pratica, seppure non in teoria, affermando l'*auctoritas* dei suoi testi e negando quella degli *auctores* antichi.

L'esplicito tema sull'autorità ricorre fino all'inizio del IV libro. Qui si confuta una serie di errori che riguardano la nobiltà umana. Il concetto di nobiltà, che Dante vuole contribuire ad eliminare, è sintetizzato da una frase di Federico II che la fa consistere nell'antica ricchezza e bei costumi:

Dico dunque: Tale imperò, cioè tale usò l'officio imperiale: dov'è da sapere che Federigo di Soave, ultimo imperadore de li Romani ultimo dico per rispetto al tempo presente, non ostante che Ridolfo e Andolfo e Alberto poi eletti siano, appresso la sua

---

<sup>159</sup> Cfr. *Cv.* I, II, 7.

<sup>160</sup> *Ivi.* II, XIII.

<sup>161</sup> *Ivi.* I, II, XIV.

<sup>162</sup> *Ivi.* X, 10.

<sup>163</sup> *Ibidem.*

morte e de li suoi discendenti, domandato che fosse gentilezza, rispuose ch'era antica ricchezza e belli costumi<sup>164</sup>.

Dante offre una definizione di nobiltà totalmente individuale. Dice che essa è un dono diretto di Dio all'individuo e che è la radice di tutte le virtù<sup>165</sup>. La virtù è un *habitus* elettivo, la nobiltà è la base di una serie di atti di volontà continuati liberi e autonomi, non condizionati da beni, o stirpe, o stato sociale<sup>166</sup>.

Vi è una suggestiva analogia tra il discorso sulla obiettiva discussione sulla nobiltà e la soggettiva lotta per acquisire una individuale autorità poetica sul volgare. Dante a riguardo inizia nel *Convivio* un *excursus* sull'origine del termine *auctor* e sulla natura delle autorità imperiale e filosofica<sup>167</sup>.

Per comprendere meglio questo piano del discorso è decisivo riferirsi ancora una volta al secondo canto dell'*Inferno*, in cui Dante offre delle delucidazioni antecedenti all'azione del viaggio che comincia solo nel terzo canto.

Nell'esprimere perplessità sull'inadeguatezza della sua virtù a sostenere il cammino, cui ha appena acconsentito, egli confronta l'impresa a cui starebbe per accingersi, a quella di Enea (*di Silvio il parente*) e a quella di san Paolo (*lo Vas d'elezione*). Dei due viaggi nell'aldilà menzionati, uno è poetico ma con uno sfondo storico, l'impero romano, e uno è mistico al terzo cielo, in *Paradiso*, con uno sfondo storico, la Chiesa. La narrazione ora affaccia un terzo viaggio nell'aldilà, quello di Dante. Il poeta ne avverte subito la sproporzione e l'inadeguatezza ma, soprattutto, non ne scorge la valenza universale:

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enëa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.  
*If. II, 31-33*

La domanda è relativa prima di tutto allo scopo del viaggio; in secondo luogo a colui che lo concede, *chi 'l concede*, (v. 31) chi permetta questo viaggio straordinario che oltrepassa ogni immaginazione, non contemplato da possibilità umane. In realtà, le informazioni fornite da Virgilio, nel primo canto, sono relative a un viaggio divino. Egli è, prima di tutto, l'anima di un personaggio storico che Dante ben conosce, ma pur

---

<sup>164</sup> *Cv. IV, III, 7.*

<sup>165</sup> *Ivi, XX, 21; Cv. XVII, 5; Cv. IX, 1.*

<sup>166</sup> *Ivi, XVII, 1, 2, 7; Cv. XX, 5.*

<sup>167</sup> *Ivi, VI, 3-5.*

sempre un'anima. Già questo pone i fatti che ci vengono raccontati sul piano eccezionale del miracoloso, del divino. Successivamente, Virgilio, propone a Dante un viaggio nei tre regni dell'aldilà, *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, parla con l'autorità di chi conosce la verità delle cose. Egli sa bene chi sia la lupa e che contro di essa nulla possano le forze umane. Formula una profezia, quando dice che solo il veltro, un simbolo trinitario, ucciderà e sconfiggerà definitivamente la lupa:

ché questa bestia, per la qual tu gride,  
non lascia altrui passar per la sua via,  
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;  
*If. I, 94-96*

Virgilio ha l'autorità di proporsi come guida nell'unico viaggio che potrà salvare il poeta. Egli parla di *quello imperador che là sù regna* (*If. I, 124*) riferendosi evidentemente a Dio; informa Dante del suo personale destino eterno, dell'impedimento a visitare la città di Dio, a causa della sua ribellione alla legge divina, *perch' i' fu' ribellante a la sua legge* (*If. I, 125*); e sospira per la sua esclusione dalla beatitudine celeste. Il protagonista, da parte sua, si mostra consapevole di essere dinanzi a una realtà divina, quando accetta la sua proposta in nome di Dio.

E io a lui: «Poeta, io ti richeggio  
per quello Dio che tu non conoscesti,  
acciò ch'io fugga questo male e peggio,  
*If. I, 130-132*

Dante sa fin dall'inizio quando fa riferimento alla porta di San Pietro, che il viaggio volgerà nell'aldilà, oltre l'insuperabile barriera che è la morte.

che tu mi meni là dov' or dicesti,  
sì ch'io veggia la porta di san Pietro  
e color cui tu fai cotanto mesti.  
*If. I, 133-136*

Ma nel primo canto non si dice il perché del viaggio, si indica solo la necessità impellente e personale, che è la salvezza del protagonista. Nemmeno Virgilio chiarisce quale sia la natura dell'intervento divino, come i fatti si siano svolti e perché, proprio lui, sia la guida del poeta. Ciò accade nel secondo canto, successivamente alle legittime domande poste ai vv. 31-33, già riportati, di *If. II*. Si può dire che le domande siano tre: *perché venirvi? o chi 'l concede?* sono le prime due interrogazioni del poeta; la terza è

implicita nell'affermazione del v. 32 *io non Enea, io non Paulo sono*, vale a dire: ma io chi sono? La terza domanda, racchiusa nelle due negazioni, è relativa al sentimento di indegnità a compiere il viaggio sentita dal pellegrino, il quale completa il senso dell'iniziale *ma io* (v. 31). Il verso va inteso, infatti, secondo la domanda sottesa: ma io chi sono, se non sono né Enea, né Paolo?

Nella prospettiva dell'*altro viaggio*, in prima battuta, l'accento delle tre domande non è posto sulle facoltà intellettuali o capacità personali del pellegrino, che sarebbero comunque inadeguate, data l'impresa, ma piuttosto, sul motivo del viaggio, implicito nella prima domanda. Chi lo concede non può che essere Dio, ma il nucleo della domanda sta nella ragione del viaggio. Dante si pone come il terzo di un'impresa che ha come prospettiva la salvezza degli uomini. Lo dice la piena consapevolezza dello scopo delle due precedenti discese nell'aldilà, destinate alle due realtà storiche a cui è affidata la felicità del mondo, l'Impero e la Chiesa. Il confronto con questi due esempi così eminenti è già indizio dell'alta dignità con cui si concepisce il terzo viaggio. Si è detto, che Dante manifesti una sorta di presunzione, paragonandosi addirittura a San Paolo e ad Enea; ma il confronto non è incentrato sulla grandezza di Paolo o Enea, entrambi uomini, l'uno di Dio, l'altro degli dei, ma piuttosto sulla constatazione intellettuale dell'insufficienza della sua virtù, sulla sua indegnità, *me degno a ciò né io né altri 'l crede* (v. 33), che si contrappone a *non pare indegno ad omo d'intelletto* (v. 19), riferito al viaggio agli inferi di Enea.

Per che, se del venire io m'abbandono,  
temo che la venuta non sia folle.  
Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono.  
*If. II, 34-36*

Il confronto con Enea e Paolo stabilisce una sostanziale differenza tra gli autori moderni e l'autore medievale che pone esplicitamente una connessione culturale fra il suo io e quello dei suoi modelli<sup>168</sup>. Dante mostra consapevolezza del nesso fra il suo viaggio nell'aldilà e l'ordine storico universale, in modo tale da stabilire un nuovo significato. Egli fa velatamente intendere al lettore che la sua vicenda si pone come riattualizzazione dei due viaggi precedenti, e allo stesso tempo aspira ad essere il compimento storico di esse, realizzandone la memoria e riconoscendo nell'avvenimento del suo pellegrinaggio, il senso figurale della storia universale.

---

<sup>168</sup> GIANFRANCO CONTINI, *op. cit.*, p. 35.



## L'autore

Nel *Convivio* si legge che l'*auctor* è un testimone in quanto degno di fiducia:

E così, 'autore', quindi derivato, si prende per ogni persona degna d'essere creduta e obedita. E da questo viene questo vocabolo del quale al presente si tratta, cioè 'autoritate'; per che si può vedere che 'autoritate' vale tanto quanto 'atto degno di fede e d'obediencia'. [Onde, avvegna che Aristotile è dignissimo di fede e d'obediencia,] manifesto è che le sue parole sono somma e altissima autoritate<sup>169</sup>.

Dante fa risalire il suo concetto di *autore* alla radice del verbo *augeo*, che significa far crescere, ma anche integrare, ampliare, rafforzare, completare. Nel concetto di autore è insita l'idea di persona degna di fiducia la cui autorevolezza è comprovata. L'*auctor* è colui che conosce l'architettura di costruzione dell'opera letteraria, ne ha presente l'inizio e ha consapevolezza dello scopo. *Auctor* è chi sta all'origine di una notizia o di un'opinione degna di fede, come un filosofo, un poeta, uno scrittore in genere, che ha forza di persuasione e assolve a una funzione di esempio e di testimonianza, dice Giorgio Stabile<sup>170</sup>.

Marie Dominique Chenu sottolinea che la parola *auctor* va ricondotta a due radici: l'una ad *augere* che indica un aumento di crescita, riferita alla testimonianza di un atto, l'altra ad *autor*, senza *c*, legata alla parola greca *autentin*, che si riferisce a chi è degno di fede e di imitazione.

Dante si rifà ad Uguccone da Pisa il cui dizionario etimologico fu molto influente nel XIII secolo. Uguccone aggiunge ad *autentin* il significato di *auieo*, quale etimologia alternativa di *autor*, disponendo tre etimologie che lega a tre campi di autorità classico-pagani: con la filosofia, le istituzioni politiche romane e la composizione poetica<sup>171</sup>.

*Auctor* da *augere* è riferito al ruolo politico di colui che espande il suo regno; mentre *autor* è riferito al poeta e in altri casi ai filosofi e inventori di arti. Dante omette una derivazione da *augere*; infatti, egli intende la figura dell'autorità politica dell'imperatore, come quella assoluta del mondo secolare, che si affianca a quella del poeta e del filosofo.

---

<sup>169</sup> *Cv.* IV, vi, 4-5.

<sup>170</sup> GIORGIO STABILE, s. v. *Autore*, *ED*, V, pp. 454-456.

<sup>171</sup> MARIE DOMINIQUE CHENU, *Auctor, actor, autor*, «Archivium Latinitatis Medii Aevi» III(1927), pp. 81-86.

Per che, tutto ricogliendo, è manifesto lo principale intento, cioè che l'autoritate del filosofo sommo di cui s'intende sia piena di tutto vigore. E non repugna a la imperiale autoritate; ma quella senza questa è pericolosa, e questa senza quella è quasi debile, non per sé, ma per la disordinanza de la gente: sì che l'una con l'altra congiunta utilissime e pienissime sono d'ogni vigore. E però si scrive in quello di Sapienza: *Amate lo lume de la sapienza, voi tutti che siete dinanzi a' populi*, cioè a dire: congiungasi la filosofica autoritate con la imperiale, a bene e perfettamente reggere. Oh miseri che al presente reggete! e oh miserissimi che retti siete! ché nulla filosofica autoritate si congiunge con li vostri reggimenti né per propio studio né per consiglio, sì che a tutti si può dire quella parola de lo *Ecclesiaste*: *Guai a te, terra, lo cui re è fanciullo, e li cui principi la domane mangiano!*; e a nulla terra si può dire quella che seguita: *Beata la terra lo cui re è nobile e li cui principi si cibano nel suo tempo, a bisogno e non a lussuria!*<sup>172</sup>.

Dante è solo in apparente conflitto con i canoni medievali sull'autorità, che, in questo passo del *Convivio* evidentemente sottoscrive. Quando nel *De Monarchia* egli si riferisce al rapporto tra il papa e l'imperatore assegna autorità assoluta a entrambi, solo distinguendone il rispettivo campo di azione. L'imperatore richiede il consiglio del filosofo per un governo saggio mentre il filosofo necessita dell'ausilio dell'imperatore per far conto sulla sua saggezza.

È prezioso, il riferimento di Daniela Baroncini alla ricostruzione etimologica del verbo *cito*, connesso al termine *auctoritas*. *Cito* è un frequentativo di *cieo*, che vuol dire invocare, risvegliare, suscitare, chiamare per nome, e significa anche chiamare in giudizio, invitare il testimone a comparire per rendere testimonianza, o, in altri termini, invocarlo come autorità. In relazione al termine *auctoritas* il verbo *cieo* significa trasmettere la tradizione<sup>173</sup>.

La Baroncini afferma che la *condizione necessaria della scrittura* è avere un *modello autorevole da seguire e imitare che nasce a seguito di una lettura memorizzata*<sup>174</sup>. Citare significa testimoniare e perciò trasmettere una tradizione che rinnova e riattualizza il sapere comprovato. Il concetto di *auctoritas* in relazione a un testo degno d'imitazione e, quindi, di testimone attendibile, riprende la stessa definizione. Il termine *auctor* si identifica anche in colui che conosce l'architettura della costruzione, e ne ha quindi presente l'inizio e la fine, ha consapevolezza del relativo scopo<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> Cv. IV; vi, 17-20.

<sup>173</sup> DANIELA BARONCINI, *Citazione e memoria classica in Dante*, «Leitmotiv» II(2002), pp. 153-164.

<sup>174</sup> *Ivi*.

<sup>175</sup> Concetto che si ritrova in CICERONE, *Top.*, 73-78: *Haec ergo argumentatio, quae dicitur artis expertis, in testimonio posita est. Testimonium autem nunc dicimus omne quod ab aliqua re externa sumitur ad faciendam fidem. Persona autem non qualiscumque est testimoni pondus habet; ad fidem*

Colui che conosce il principio e la fine del mondo è Dio, come Dante ricorda nel canto XXVI del *Paradiso*. A questo punto della sua visione celeste, Dante si trova a sostenere l'esame sulla Carità, sulla quale lo interroga l'apostolo Giovanni. Il beato gli chiede quale sia l'oggetto del suo amore, *ove s'appunta / l'anima tua* (vv. 6-7), ma Dante ha smarrito la vista nel momento in cui si è trovato dinanzi alla luce dell'anima di San Giovanni, la quale rappresenta la luce che raffigura la *caritas*, e quindi rinvia a Dio stesso: secondo quanto scrive lo stesso Giovanni, *Dio è amore*<sup>176</sup>.

Tale accecamento del pellegrino è il momento del *raptus* mistico che Giovanni paragona a quello di San Paolo quando rassicura Dante che la vista gli sarà restituita da Beatrice nel cui sguardo risiede la stessa virtù di Anania che restituì la vista a Paolo<sup>177</sup>. Alla domanda di San Giovanni Dante risponde pertanto ricordando, dapprima, l'amore

---

*enim faciendam auctoritas quaeritur; sed auctoritatem aut natura aut tempus adfert. Naturae auctoritas in virtute inest maxima; in tempore autem multa sunt quae adferant auctoritatem: ingenium opes aetas fortuna ars usus necessitas, concursio etiam non numquam rerum fortuitarum. Nam et ingeniosos et opulentos et aetatis spatio probatos dignos quibus credatur putant.... In homine virtutis opinio valet plurimum. Opinio est autem non modo eos virtutem habere qui habeant, sed eos etiam qui habere videantur. Itaque quos ingenio, quos studio, quos doctrina praeditos vident quorumque vitam constantem et probatam, ut Catonis Laeli Scipionis aliorumque plurium, rentur eos esse qualis se ipsi velint; nec solum eos censent esse talis qui in honoribus populi reque publica versantur, sed et oratores et philosophos et poetas et historicos, ex quorum et dictis et scriptis saepe auctoritas petitur ad faciendam fidem.* (Tale forma di argomentazione, che è detta estranea all'arte, si poggia su questa testimonianza. Noi definiamo testimonianza ogni cosa che è assunta da qualche fattore esterno come degna di fede. Ora, non qualunque persona ha il valore di testimone; perché sia attendibile è necessaria l'autorità; ma l'autorità è data o dalla natura o dalla circostanza. L'autorità della natura dipende massimamente dalla virtù; invece nelle circostanze esistono molti fattori che determinano l'autorità: l'ingegno, la ricchezza, l'età, la fortuna, l'abilità, l'esperienza, la necessità, e anche a volte il concorso di casi fortuiti. Infatti, si ritiene comunemente che le persone talentuose, ricche, e quelle provate da una lunga vita siano ritenute più degne di credito; questo forse non è corretto, ma l'opinione della gente comune difficilmente può essere cambiata, e sia chi emette sentenze di natura giuridica, sia chi esprime giudizi di carattere morale parte da essa. Come ho detto, coloro che eccellono sembrano distinguersi anche per virtù [...]. Per ciò che concerne la virtù di un uomo, ciò che conta di più è l'opinione. Ma tale opinione riguarda non solo coloro che sono realmente virtuosi, ma anche coloro che sembrano esserlo. E così quando la gente vede uomini dotati di ingegno, operosità e conoscenza, la cui vita è coerente e di provata rettitudine, come Catone, Lelio, Scipione e molti altri, li considera il genere di uomini che vorrebbe essere. E non solo considerano tali coloro che sono stati onorati dal popolo con pubblico riconoscimento, ma anche gli oratori, i filosofi e i poeti le cui parole, pronunciate e scritte, spesso vengono usate come giudizi autorevoli e degni di fede).

<sup>176</sup> *IGv.* 4, 8 e 16: *Deus caritas est.*

<sup>177</sup> *At.* 9, 17-18: *Et abiit Ananias; et introivit in domum et imponens ei manus dixit: "Saul frater, Dominus misit me, Iesus qui apparuit tibi in via, qua veniebas, ut videas et implearis Spiritu Sancto". Et confestim ceciderunt ab oculis eius tamquam squamae, et visum recepit. Et surgens baptizatus est.* (Allora Anania andò, entrò nella casa, gli impose le mani e disse: "Saulo, fratello mio, mi ha mandato a te il Signore Gesù, che ti è apparso sulla via per la quale venivi, perché tu riacquisti la vista e sia colmo di Spirito Santo". E improvvisamente gli caddero dagli occhi come delle squame e ricuperò la vista; fu subito battezzato).

che in lui suscitò Beatrice che fu per lui l'accesso all'esperienza dell'amore di Dio. Il suo amore lo fece accedere a quel *foco ond' io sempr' ardo* (vv. 13-14).

Io dissi: «Al suo piacere e tosto e tardo  
vegna remedio a li occhi, che fuor porte  
quand'ella entrò col foco ond'io sempr' ardo.  
Lo ben che fa contenta questa corte,  
Alfa e O è di quanta scrittura  
mi legge Amore o lievemente o forte».

*Pd. XXVI, 13-18*

La seconda terzina, in particolare, riprende un passo dell'*Apocalisse* in cui si dice che Dio è alfa e omega, principio e fine<sup>178</sup>, citato anche nell'*Epistola a Cangrande*<sup>179</sup>. E il passaggio che Dante fa dall'amore per Beatrice all'amore per Dio, non è altro che il passaggio dall'oggetto che è segno al significato. Dante sta dicendo che Dio è il principio e la fine di tutti gli amori piccoli e grandi, ogni amore piccolo o grande è un segno più o meno lucente che rimanda a Dio. Dio è l'autore di ogni amore. Ma ciò che ha più rilievo in questa sede è che nella terzina in questione, Dante faccia uso della metafora della scrittura. Nei vv. 17-18, *Alfa e O è di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte*, il soggetto è dubbio tra *scrittura* e *Amore* e, dunque, se i versi siano da intendere: “Dio è l'alfa e l'omega di tutto ciò che m'insegna ad amare”, o invece, “di tutto ciò che è Amore m'insegna e mi fa sentire”. La seconda interpretazione è però per noi più probabile alla luce del contesto. Amore è dettatore e maestro, oggetto dell'insegnamento. Al v. 18 *mi legge Amor*, ‘leggere’ indica, secondo la lezione scolastica, ‘dettare, insegnare’. Dio è dunque la prima e l'ultima lettera, principio e fine di ogni scritto. Il significato del poeta-autore è rilevabile anche in *Pg. XXIV*. In questo canto, ambientato nella cornice dei golosi, dove Dante cammina accompagnato da Forese, si ha l'incontro con Bonagiunta Orbicciani, modesto ma autorevole poeta del '200, importatore della poesia dei siciliani in Toscana e seguace di Guittone che Dante aveva criticato. Nel dialogo, Bonagiunta definisce il nuovo stile di fare poesia *nove rime*, riconoscendone a Dante l'invenzione. Dante gliene dà conferma.

---

<sup>178</sup> *Ap. 22, 13: Ego sum Alpha et Omega, primus et novissimus, principium et finis.*

<sup>179</sup> *Ep. XIII, 90: Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nihil est quod ulterius queratur, cum sit Alpha et O, idest principium et finis, ut visio Iohannis designat, in ipso Deo terminatur tractatus, qui est benedictus in secula seculorum.* (E poichè, dopo avere incontrato colui che è principio cioè primo, vale a dire Dio, non è possibile cercare oltre, essendo egli Alfa e Omega, cioè nello stesso tempo principio e fine, come indica la visione di Giovanni in Dio termina la trattazione, in Dio che è benedetto nei secoli dei secoli).

E io a lui: «I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
Ch'e' ditta dentro vo significando».  
Pg. XXIV, 52-54

Dante fonda la sua poesia sull'intenso rapporto col Dittatore, Amore spira in lui ed egli annota quanto gli detta. Un amore Spirito Santo richiamato dal verbo *spira* (v. 53). Di questi versi è stata individuata la fonte diretta da Mario Casella nell'*Epistula ad Severinum de caritate*, scritta da un religioso mistico<sup>180</sup>. Maria Corti, del resto, ha messo in luce i debiti di Dante e delle poesia stilnovistica nei confronti della letteratura mistica medievale. Il passo a cui i versi sono riconducibili recita: *Parla in modo adeguato della carità solo colui che costruisce il suo discorso secondo quello che il cuore detta dentro*<sup>181</sup>. Dal canto suo, Garavelli nel commentare questi versi dice che l'amore ideale per la donna angelo conduce a Dio, è la *caritas*, il *dulcis amor* dei mistici. E se nella *Vita Nuova* Beatrice era il tramite ideale verso Dio, nella *Commedia* il suo ruolo si concretizza, poiché è lei ad accompagnare il poeta in *Paradiso*. In tal modo, l'autore dimostra quale sia il risultato più alto della lirica stilnovistica, guidata dalla fede. La risposta a Bonagiunta non è quindi solo un discorso storico sull'importanza dello stilnovo, ma con essa Dante conferisce validità presente a quella poetica nuova nel poema sacro. La *Commedia* ha veramente creato una nuova poesia d'amore, l'amore divino<sup>182</sup>, come commenta Chiavacci Leonardi:

Dante definisce la vera *novità* delle sue rime, che è propria anche di altri suoi compagni di poesia; egli sembra respingere infatti il merito esclusivo attribuitogli da Bonagiunta (colui che fore / trasse le nove rime), pur avendolo, per bocca dell'altro, in qualche modo dichiarato. Io son un egli dice dunque che, quando Amore mi parla nel cuore, ne prendo nota, e cerco di esprimere in parole (significare) ciò che egli mi detta, esattamente nel modo che egli lo detta. Dante usa l'immagine dello scrivano, che scrive fedelmente sotto dettatura (amore è mio dittatore e io sono suo scrivano Lana)

Nella tradizione cristiana tale modello era considerato proprio della Sacra Scrittura, come Dante stesso scrive nella *Monarchia*:

O empietà estrema, anche solo a sognarla, quella di travisare i disegni dello Spirito eterno! Non si pecca contro Mosè, né contro David, né contro Giobbe, né contro

---

<sup>180</sup> MARIO CASELLA, «Studi danteschi», XVIII(1934), p. 108.

<sup>181</sup> *Epistola ad Severinum de caritate*, I, I, 12-13: *Solus proinde de ea [caritate] digne loquitur qui secundum quod cor dicat interius, exterius verba componit.*

<sup>182</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, cit., vol. II, Pg XXIV, 52-54, p. 426-427.

Matteo, né contro Paolo, ma contro lo Spirito Santo che parla per bocca loro. Perché sebbene siano molti a trascrivere la parola divina, uno solo la detta, Dio, che si è degnato di dichiarare la sua volontà attraverso la penna di molti<sup>183</sup>.

Nel *Convivio* Dante associa il verbo *auieo* al verbo *ligare*, che si addice ai poeti, i quali legano, appunto, le parole, e inoltre al greco *authéntes*, proprio di chi agisce da sé, essendo degno di fede e di obbedienza così da riscuotere una autorità assoluta:

È dunque da sapere che ‘autoritade’ non è altro che ‘atto d’autore’. Questo vocabulo, cioè ‘autore’, senza quella terza lettera C, può discendere da due principii: l’uno si è d’uno verbo molto lasciato da l’uso in gramatica, che significa tanto quanto ‘legare parole’, cioè ‘auieo’. E chi ben guarda lui, ne la sua prima voce apertamente vedrà che elli stesso lo dimostra, che solo di legame di parole è fatto, cioè di sole cinque vocali, che sono anima e legame d’ogni parole, e composto d’esse per modo volubile, a figurare imagine di legame. Ché, cominciando da l’A, ne l’U quindi si rivolge, e viene diritto per I ne l’E, quindi si rivolge e torna ne l’O; sì che veramente imagina questa figura: A, E, I, O, U, la quale è figura di legame. E in quanto ‘autore’ viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che con l’arte musaica le loro parole hanno legate: e di questa significazione al presente non s’intende. L’altro principio, onde ‘autore’ discende, sì come testimonia Uguccione nel principio de le sue Derivazioni, è uno vocabulo greco che dice ‘autentin’, che tanto vale in latino quanto ‘degnò di fede e d’obediencia’. E così, ‘autore’, quinci derivato, si prende per ogni persona degna d’essere creduta e obedita. E da questo viene questo vocabulo del quale al presente si tratta, cioè ‘autoritade’; per che si può vedere che ‘autoritade’ vale tanto quanto ‘atto degno di fede e d’obediencia’. [Onde, avvegna che Aristotile è dignissimo di fede e d’obediencia,] manifesto è che le sue parole sono somma e altissima autoritade<sup>184</sup>.

L’*auctor* può anche essere definito come colui che è capace di immedesimarsi con le *auctoritates* e di citarle. Ernst Robert Curtius riconosce nella *Commedia* una dialettica di lettura, memoria e scrittura rintracciabile come il fondamento della poetica medievale: *poetare*, egli ricorda, *significa trascrivere quel primo testo originario già registrato nel libro della memoria*<sup>185</sup>. E lo stesso Contini ricorda che in Dante la citazione dei classici è la rievocazione di una parola autorevole e al tempo stesso una riscrittura dell’originale, come principio creativo della nuova poesia, fondata sulla conoscenza dei classici, sulla loro memoria e, quindi, nella citabilità del testo<sup>186</sup>.

L’imitazione di un modello quale principio di imitazione di una verità da perseguire, è rintracciabile nei poeti antichi. Curtius, per esempio, esamina i *Saturnalia*

---

<sup>183</sup> *Mn.* III, IV, 11: *O summum facinus, etiamsi contingat in sompniis, ecterni Spiritus intentione abuti! Non enim peccatur in Moysen, non in David, non in Iob, non in Matheum, non in Paulum, sed in Spiritum Sanctum qui loquitur in illis. Nam quanquam scribe divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est.*

<sup>184</sup> *Cv.* IV, VI, 3-5.

<sup>185</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela, Franche Bern 1948, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 361.

<sup>186</sup> Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *op. cit.*, p. 34.

di Macrobio in quanto il patrimonio della tradizione letteraria, pervenuta a Macrobio, è lo stesso che si è conservato fino al Medioevo, quale compendio della poetica tardo-classica, dove Virgilio è definito *auctor* sapiente, in quanto conoscitore di tutte le scienze, e pertanto anche capace di riprendere gli antichi miti. Egli è, di conseguenza, maestro e autore poiché si attiene alle regole della retorica e rappresenta un modello, perché possiede la dote e l'arte di saper paragonare in una maniera sconosciuta all'antichità l'opera poetica al cosmo, in base all'arte analogica. Nei *Saturnalia* l'opera poetica è definita fabbrica, *poeticum opus*, perché somiglia alla creazione, che è opera di Dio, detta *divinum opus mundi*, la divina fabbrica del mondo. E se il mondo è definito *poeticum opus*, Dio è, di contro, il supremo poeta del mondo<sup>187</sup>. L'idea che Macrobio ripropone di Virgilio ha una straordinaria affinità strutturale con la concezione medievale della poesia. Egli si sente più partecipe di una letteratura ancora viva ma conservatore e interprete di una tradizione ormai conclusa. I classici sono per lui gli antichi, ma il canone è ridotto a pochi nomi: Omero, Platone, Cicerone, Virgilio. Questa limitazione è il risultato d'un mutato atteggiamento spirituale nei confronti della letteratura. Nel canone sono riunite solo delle autorità religiose, filosofiche o scientifiche. Di conseguenza, le opere degli autori canonizzati vengono lette e spiegate per il loro contenuto dottrinario e così l'allegoria diventa il metodo determinante per l'interpretazione. Tutti questi segni di una mutata spiritualità e della concezione della letteratura ad essa conseguente li ritroviamo ancora in Dante in tutta la loro efficacia. Solo una cosa è mutata: in Dante, Virgilio è stato introdotto nella concezione cristiana del mondo, mentre in Macrobio egli era l'autorità sacra per la *pietas* della tarda classicità pagana<sup>188</sup>. Per Curtius, nel pagano e neoplatonico Macrobio è rintracciabile per la prima volta, la concezione *cosmica* del poeta, quale architetto del mondo. La poesia di Virgilio ha un'ispirazione divina; contempla tutti i generi di eloquenza, plasmata secondo un ingegno divino e non umano, poiché egli seguì Madre Natura: *Non seguì mai altra guida che la Natura, madre di ogni realtà e la rappresentò come fosse quello che in musica è la consonanza dei suoni dissonanti*<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> MACROBIO, *Saturn.*, V, 1, 19 s. e V, 2, 1.

<sup>188</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *op. cit.*, pp. 494-495.

<sup>189</sup> *Ivi*, V, 1, 18: *Non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam, hanc praetexit velut in musica concordiam dissonorum.*

Per questo Virgilio è considerato il modello di ogni retorica<sup>190</sup>. Il passo richiama facilmente all'ispirazione divina della poesia e alla *Natura mater* modello della *techne*. Esso contiene l'idea del tessere come simbolo e metafora e l'idea dell'opera poetica come musica. È significativa soprattutto l'analogia tra la creazione poetica e il processo della creazione del mondo: idea che fa sí che il poeta sia per Macrobio un uomo superiore, un eletto, imparentato con la natura divina.

Il patrimonio della tradizione letteraria consiste in un'analisi scolastica dei poeti e in un avviamento al poetare che è pervenuta perfezionata in Macrobio e si è mantenuta per tutto il Medioevo, Dante compreso. Macrobio dice che Virgilio si atteneva alle regole della retorica, così come anche tutti i poeti medievali si attengono a queste regole. Perciò è possibile affermare che Macrobio vede nella poesia tutto quello che vi vede il medioevo: teologia, allegoria, scienza universale, retorica<sup>191</sup>.

Nella *Commedia* Dante usa il termine *autore* quando si rivolge a Virgilio, qualificandolo come autorità degna di fiducia. Virgilio è il *maestro* e l'*autore*, il modello più autorevole del *bello stilo*, a cui Dante si è ispirato e di cui è debitore.

O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.  
Tu se' lo mio *maestro* e 'l mio *autore*,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.  
*If. I, 82-87*

Al v. 85 *Autore* è usato nel senso di autorità: Virgilio è colui al quale Dante deve il proprio arricchimento spirituale, culturale e morale<sup>192</sup>. Nel XXVI del *Paradiso* il termine si riferisce a Dio.

In questo luogo del *Paradiso*, come già si è visto, Dante affronta con San Giovanni l'esame sulla carità; e alla domanda più approfondita su chi lo indirizzò all'amore verso Dio, egli risponde adducendo sia le prove della filosofia che l'autorità della Sacra Scrittura, che viene dal *Paradiso*, poiché il bene accende l'amore di sé tanto maggiore quanto maggiore è la bontà che contiene.

---

<sup>190</sup> Cfr. MACROBIO, *Saturn.*, I, 16-12 e III, 2-7. Virgilio è un maestro capace di usare tutti i metodi per suscitare il *pathos*: 1) l'apostrofe per soggetti inanimati come un'arma o un cavallo, 2) l'*addubitatio* cioè la domanda retorica, 3) l'attestazione di testimonianza oculare, 4) l'iperbole, 5) l'*exclamatio*, 6) l'allocuzione del narratore epico al lettore, 7) l'uso di sentenze.

<sup>191</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *op. cit.*, p. 494.

<sup>192</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, vol. I, *If.*, I, 85, Le Monnier, Firenze 1979, p. 13.



E io: «Per filosofici argomenti  
e per autorità che quinci scende  
cotale amor convien che in me si 'mprenti:  
ché 'l bene, in quanto ben, come s'intende,  
così accende amore, e tanto maggio  
quanto più di bontate in sé comprende.

*Pd. XXVI, 25-30*

Tale verità è dimostrata, secondo Dante, sia dai filosofi che da Dio, autore della Sacra Scrittura.

Tal vero a l'intelletto mio sterne  
colui che mi dimostra il primo amore  
di tutte le sustanze sempiterno.  
Sternel la voce del verace autore,  
che dice a Moïse, di sé parlando:  
'Io ti farò vedere ogni valore.

*Pd. XXVI, 37-42*

Le autorevoli Sacre Scritture, al v. 26, son chiamate *autoritadi*<sup>193</sup> al v. 47, mentre *la voce del verace autore* (v. 40) è perifrasi per Dio e i vv. 40-42 sono l'esatta traduzione di quanto Dio dice a Mosè: *Farò passare davanti a te tutto il mio splendore*<sup>194</sup>. Dio è secondo la fede cristiana l'autore delle Scritture, perciò Dante usa l'appellativo *verace*.

Sì pïa l'ombra d'Anchise si porse,  
se fede merta nostra *maggior musa*,  
quando in Eliso del figlio s'accorse.  
«O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Deï, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianua reclusa?».

*Pd. XV, 25-30*

Ora, questi autori continuano ad essere citati col più grande rispetto, ornati dei più begli appellativi: Virgilio, *il dolce poeta*<sup>195</sup>, *lo maggior nostro poeta*<sup>196</sup>, *divinus poeta noster*<sup>197</sup>, *nostra maggior Musa*<sup>198</sup>, Orazio, *magister noster*<sup>199</sup>; Lucano, *quello grande*

---

<sup>193</sup> *Pd. XXVI, 25-27: E io udi': «Per intelletto umano / e per autoritadi a lui concorde / d'i tuoi amori a Dio guarda il sovrano.*

<sup>194</sup> *Es. 33, 19: Ego ostendam omne bonum tibi.*

<sup>195</sup> *If. XXVII, 3.*

<sup>196</sup> *Cv. IV, 26, 8.*

<sup>197</sup> *Mn. II, 3, 6.*

<sup>198</sup> *Pd. XV, 26.*

<sup>199</sup> *Dve II, 4, 4.*

*poeta*<sup>200</sup>; Livio, *storico insigne delle gesta di Roma*<sup>201</sup>; e così via. Da loro Dante ha appreso l'amore per la propria lingua e il bisogno di difenderla contro i detrattori, istituendo un parallelo fra la situazione del latino, all'epoca di Cicerone, e del volgare, al suo tempo. Ed, effettivamente, all'impegno posto da Cicerone nel valorizzare la sua lingua, Dante ha ben ragione di sentirsi vicino, lui che ha intuito l'avvenire del volgare attraverso la comprensione del suo momento storico.

I concetti di *auctor* quale architetto dell'opera e, di conseguenza, di *auctoritas* quale autorità che testimonia e trasmette la tradizione sono visti in relazione all'invenzione poetica da Roberto Antonelli<sup>202</sup>, che definisce quest'ultima *fabbrica della memoria*, sulle orme di Francis Yates<sup>203</sup>.

Il contributo di Antonelli, interessante per la comprensione del ruolo dell'autore della *Commedia*, riprende il saggio di Harald Weinrich dal titolo *La memoria di Dante*<sup>204</sup>, nel quale Weinrich si domanda quale sia il motivo per cui Dante ha scritto la *Commedia* e come egli la scrisse e come abbia lavorato al testo stabilendo un nesso tra il perché e il come.

La realtà che si descrive nella *Commedia* è la condizione delle anime rappresentata secondo la maschera interpretativa della vita terrena, ma essa è definita dallo stato di definitività che le cose assumono superata la barriera della morte. Il significato letterale del poema è lo *status animarum post mortem* nello sguardo definitivo che Dio ha sulle anime. Dante è il personaggio che all'interno della storia narrata qualifica la vicenda sul piano soggettivo, nel senso che personalizza l'evento ma contemporaneamente ne ripropone i caratteri universali. Essendo Dante il personaggio che dice *io*, ma anche colui che dice naturalmente *noi*, egli è il nuovo Enea o Paolo, o più precisamente, secondo Antonelli, il nuovo Mosé e il nuovo Cristo. Il viaggio dell'*io* si svolge nella memoria dell'umanità dopo la morte come memoria definitiva, che è *secondo il giudizio divino*.

Il *Purgatorio* viene descritto come il luogo del tempo non finito anche se è fissato poeticamente. Le anime conoscono già la loro sorte definitiva anche se non sanno quando essa avverrà. Allo stesso modo le tappe del pellegrinaggio dantesco segnano il

---

<sup>200</sup> Cv. IV, 28, 13.

<sup>201</sup> Mn. II, 3, 6: *gestorum Romanorum scriba egregious*.

<sup>202</sup> ROBERTO ANTONELLI, *Memoria rerum et memoria verborum. La costruzione della Divina Commedia*, «Criticón», LXXXVII-LXXXVIII- LXXXIX(2003), p. 39.

<sup>203</sup> Cfr. FRANCIS YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. di Albano Biondi, Einaudi, Torino 1972.

<sup>204</sup> HARALD WEINRICH, *La memoria di Dante*, Presso l'Accademia, Firenze 1994.

destino ultimo dell'anima, il completamento della figura dell'uomo, compreso l'uomo Dante che conosce già la sua sorte eterna.

Sono due i fattori che interagendo fra loro determinano la struttura del poema. Secondo la concezione figurale e i principi dell'arte della memoria, scrive Antonelli:

Il percorso del Dante-personaggio costituirà insieme un viaggio nella memoria del mondo e di sé. È proprio la presenza dell'Io non solo quale soggetto ordinatore, l'autore, ma dell'Io quale *agens*, personaggio che si muove nella memoria delle cose, che rende le cose stesse eminentemente soggettive, esaltazione del soggetto agente, eppure, per le pretese dell'Io autore, eminentemente oggettive<sup>205</sup>.

La *Commedia* è vista come la rappresentazione di una memoria oggettivizzata, la cui garanzia è l'ordine divino. Nella memoria dell'intera umanità in cui confluiscono memoria pagana e memoria cristiana, Dante personaggio e poeta fa confluire passato e presente, secondo una visione che conferisce al passato significati che il presente compie. Su quest'atteggiamento si basa la concezione allegorica dei Padri della Chiesa. In realtà, osserva Antonelli, il passato viene riattualizzato nella memoria delle anime per mezzo di alcune tecniche retoriche le quali stabilivano che la memoria si concretizza anche attraverso la rappresentazione e la selezione dei *res* e dei *verba*. La *memoria verborum* è, infatti, uno degli espedienti retorici più usati da Dante<sup>206</sup>.

Il materiale è organizzato a livello macrostrutturale per mezzo di corrispondenze numeriche e simboli che si rivelano spesso sul piano metrico che lega i diversi livelli di significato. L'ordine dei suoni e delle parole è innanzitutto legato alla terzina e alla divisione in canti e cantiche, secondo il numero tre.

Dante non usa soltanto i luoghi canonici all'inizio, al centro e alla fine dei canti e del poema per assegnarvi particolari temi o significati, ma anche correlazioni tra i canti corrispondenti per ogni cantica e il principio retrogrado. Ad esempio, egli tratta il tema della provvidenza fortuna nel VII canto dell'*Inferno* a sette canti dall'inizio e lo riprende nel XXVII del *Paradiso*, esattamente a 7 canti dalla conclusione. Si tratta di corrispondenze tutt'altro che artificiali, che si apprendevano lungo il percorso scolastico e con le quali ci si esercitava attraverso una continua *ruminatio*, sia delle Sacre Scritture,

---

<sup>205</sup> ROBERTO ANTONELLI, *op. cit.*, p. 39.

<sup>206</sup> QUINTILIANO, *Instit. orat.* 11, 2, 8: *Non enim rerum modo sed etiam verborum ordinem [memoria] praestat, nec ea pauca contextit sed durât prope in infinitum, et in longissimis actionibus prius audiendi patientia quam memoriae fides déficit.* (Infatti la memoria conserva l'ordine non solo delle idee, ma anche delle parole, nè connette solo pochi elementi, ma si estende quasi all'infinito, e nelle arringhe di lunghissima durata viene meno prima la pazienza dell'uditore che la fedeltà della memoria).

sia del canone degli *auctores* che accompagnava ogni autore lungo tutta la vita. Questo bagaglio della tradizione si definisce quasi come una seconda natura del poeta. Si osservi quanto scrive Quintiliano nella sua opera sulla formazione dell'oratore:

Occorre fornire alcuni termini certi, affinché un continuo e frequente esercizio permetta di legare le parole in un contesto, che è molto difficile, e l'ordine ripetuto congiunga l'una di seguito all'altra le parti stesse<sup>207</sup>.

Questa memoria si svolge spesso anche nella composizione metrica del verso.

Nei canti corrispondenti della stessa cantica accade che Dante proponga le medesime serie rimiche e poiché, come si è visto, Arianna Punzi osserva che i casi riscontrabili sono novanta, si tratta di un dato non trascurabile. Il caso più ricordato è quello della parola *stelle* con cui si conclude ogni cantica. Dante intende segnalare una traccia memoriale all'interno della poesia che il lettore deve percorrere. La memoria verbale è rilevabile a più livelli del testo ed è anche un indice della tipologia di lettore e del suo stato di comprensione dell'opera. In alcuni luoghi chiave del poema è Dante stesso ad avvisare i lettori tramite i suoi appelli diretti<sup>208</sup>.

Antonelli ci ricorda che anche Agostino nel *De catechizandis rudibus* e nel *De doctrina christiana*, stabilisce che Dio stesso, all'interno della creazione, ha posto degli enigmi e sottigliezze, talvolta oscuri, allo scopo di evitare la noia e il disgusto del troppo facile<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Si confronti a proposito quanto dice Quintiliano in un'opera che fornisce le istruzioni riguardante l'arte oratoria: QUINTILIANO, *Institut. orat.*, 11, 2, 28: *Dandi sunt certi quidam termini, ut contextus verborum danti l' qui est difficillimus, continua et crebra meditatio, partis deinceps ipsas repetitus ordo coniungant.*

<sup>208</sup> Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *op. cit.* p. 41. Cfr. ARIANNA PUNZI, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Bagatto Libri, Roma 2001.

<sup>209</sup> AGOSTINO, *De cath. rud.*, IX, 13: *Maxime autem isti docendi sunt Scripturas audire divinas, ne sordeat eis solidum eloquium, quia non est inflatum, neque arbitrentur carnalibus integumentis involuta atque operta dicta vel facta hominum, quae in illis libris leguntur, non evolvenda atque aperienda ut intelligantur, sed sic accipienda ut litterae sonant; deque ipsa utilitate secreti, unde etiam mysteria vocantur, quid valeant aenigmatum latebrae ad amorem veritatis acuendum, discutiendumque fastidii torporem, ipsa experientia probandum est talibus, cum aliquid eis quod in promptu positum non ita movebat, enodatione allegoriae alicuius eruitur.* (Inoltre è necessario ammaestrare costoro a comprendere principalmente le Scritture divine, in modo che non ne spregino l'eloquio sostanzioso, con la scusa che sono prive di enfasi, né credano che le parole e le azioni degli uomini che si leggono nei Libri sacri, avvolte e coperte come sono da rivestimenti carnali, per venir comprese non debbano essere spiegate e interpretate, ma intese così nel loro senso letterale. Riguardo poi all'utilità stessa del significato recondito - da cui viene anche il nome di *mysteria* -, quale sia l'efficacia dell'oscurità degli enigmi nell'accrescere l'amore per la verità e nel dissipare il torpore derivante dalla noia è l'esperienza diretta con tali persone a dimostrarlo, quando qualche particolare che, proposto in maniera evidente, non li colpiva, li scuote attraverso la spiegazione del suo senso

Dante usa spesso la stessa serie di rimanti in episodi tra loro correlati sia all'interno della *Commedia* sia fra la *Commedia* e le opere di quei personaggi, poeti o artisti, che incontra nell'aldilà. Uno dei casi più famosi si trova in *If. X*, ai vv. 65, 67, 69, nella serie *nome, lume, come*, a proposito dell'incontro con Cavalcanti:

Le sue parole e 'l modo de la pena  
 M'avean di costui già letto il nome;  
 però fu la risposta così piena.  
 Di subito drizzato gridò: «Come?  
 dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?  
 non fiere li occhi suoi lo dolce lume?».
   
*If. X, 64-69*

L'allusione è all'averroismo dell'amico del poeta, tema che viene ripreso nella canzone di Guido Cavalcanti *Donna me prega dove nome e come* rimano, ai vv. 16 e 19, mentre *lume* è richiamato al v. 16<sup>210</sup>. Lo stesso si ripete nel XXV del *Purgatorio*, allorché viene ripreso il tema del *possibile intelletto* che già si trovava in Guido Cavalcanti. L'uso dell'allusività intertestuale nella *Commedia* si riscontrava anche fra canto e canto. Si veda per esempio, l'incontro di Dante con Guinizzelli che egli definisce *padre*:

quand' io odo nomar sé stesso il *padre*  
 mio e de li altri miei miglior che mai  
 rime d'amore usar dolci e leggiadre;  
*Pg. XXVI, 97-99*

La stessa rima viene impiegata nell'XI canto del *Purgatorio*: lì viene stabilita la gerarchia poetica in volgare, qui Guinizzelli e Cavalcanti sono posti a capo del *dolce stil*

---

allegorico). Cfr. anche *De doct. christ.*, II, 6: *Sed multis et multiplicibus obscuritatibus et ambiguitatibus decipiuntur qui temere legunt, aliud pro alio sentientes; quibusdam autem locis quid vel falso suspicentur non inveniunt, ita obscure dicta quaedam densissimam caliginem obducunt. Quod totum provisum esse divinitus non dubito, ad edomandam labore superbiam et intellectum a fastidio renovandum, cui facile investigata plerumque vilescunt.* (Quelli che leggono la Scrittura a cuor leggero vengono tratti in inganno dalle sue molte e svariate oscurità e ambiguità, e prendono una cosa per un'altra. In certi passi non riescono a trovare nemmeno la materia per false congetture: tanta è l'oscurità con cui alcune cose sono state dette che le si debbono ritenere coperte da densissime tenebre. Tutto questo non dubito che sia avvenuto per una disposizione divina, affinché con la fatica fosse domata la superbia umana e l'intelletto fosse sottratto alla noia, dal momento che il più delle volte le cose che esso scopre facilmente le considera di poco conto).

<sup>210</sup> GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Marcello Ciccuto, introduzione di Maria Corti, Rizzoli, Milano 2006<sup>7</sup>. *Donna me prega*, vv. 15-20: *In quella parte dove sta memora / prende suo stato, sì formato, come / diaffan da lume, d'una scuritate / la qual da Marte vène, e fa demora; / elli è creatoed ha sensato nome, d'alma costume e di cor volontate.*

*novo*. Inoltre, Guinizelli, nel canto XXV del *Purgatorio*, viene introdotto dalla serie rimica *sospiri disiri: miri*, ai vv. 104, 106, 108:

Quindi parliamo e quindi ridiam noi;  
quindi facciam le lagrime e ' *sospiri*  
che per lo monte aver sentiti puoi.  
Secondo che ci affliggono i *disiri*  
e li altri affetti, l'ombra si figura;  
e quest' è la cagion di che tu *miri*».  
Pg. XXV, 104-108

È la stessa serie del V canto dell'*Inferno* (ai vv. 118, 120) con la variante di *martiri*, al v. 116, che caratterizza la circostanza tipica della dannazione di Paolo e Francesca:

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,  
e cominciai: «Francesca, i tuoi *martiri*  
a lagrimar mi fanno tristo e pio.  
Ma dimmi: al tempo d'i dolci *sospiri*,  
a che e come concedette amore  
che conosceste i dubbiosi *disiri*?».  
*If.* V, 115-120

Le medesime parole si ritrovano nella poesia *Amor e cor gentil sonó una cosa*. Guinizelli che il poeta incontra nella VII cornice del *Purgatorio* e chiama *padre* al v. 97, quando elogia lo spirito di Arnaut Daniel richiama a sua volta Francesca, lettrice di romanzi d'amore e d'avventura: *versi d'amore e prose di romanzi / soverchiò tutti* (di Pg. XXVI, 118-119), come lei aveva detto: *Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come Amor lo strinse, Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*, (*If.* V, 127-129), allorché ai vv. 118-119 elogia Arnaut Daniel dicendo: *versi d'amore e prose di romanzi / soverchiò tutti*. Un articolo di Maria Luisa Palermi analizza i nessi stabiliti nel poema tra la serie rimica *spense, offense, pense*, rispettivamente in *If.* V, 107, 109, 111, di Pg. XXXI, 8, 10, 12, di *Pd.* IV, 104, 106, 108. I tre canti, infatti, sono profondamente correlati dalla relazione fra necessità, volontà e libero arbitrio, fra equilibrio e caos, e ciò è evidenziato dalla serie rimica<sup>211</sup>. Il poeta ripropone questi temi base come se modellasse delle armonie musicali proprio secondo l'educazione retorica ricevuta. Le microstrutture del poema e i suoi nessi intertestuali sono infatti frutto di un lavoro paziente durato anni. Il come di questo lavoro trova risposta nella micromemoria

---

<sup>211</sup> Cfr. MARIA LUISA PALERMI, *A questo punto voglio che tu pense. Note di lettura intorno ad una serie rimica della Commedia*, «Critica del testo» III(2002), pp. 627-632.

dantesca che fa parte della *dispositio* generale dell'opera. Ciò permette di supporre che il disegno generale fosse già chiaro al poeta autore, sin dall'inizio, nelle sue tappe, nei suoi incontri ecc. All'*inventio* e *dispositio*, determinati sin dall'inizio, dovette seguire il lavoro dell'*elocutio*. La guida di queste operazioni è la *memoria rerum et verborum* e l'*actio* drammatica del personaggio agente o *actor*. L'arte della memoria dantesca si estende evidentemente oltre il canone dei poeti classici e delle Sacre Scritture, ed è arricchita dall'esempio e dalla tecnica della poesia romanza. Si aggiunga la necessità della poesia al posto della prosa e soprattutto l'esigenza che il volgare illustre fosse comprensibile anche alla gente non dotta, trattandosi della salvezza universale. A questa scelta stilistica molto contribuì Sant'Agostino, nella preferenza dello stile comico piuttosto che di quello tragico. L'autore viene definito un legislatore della memoria e della parola. Attraverso l'ordine di questa materia egli costruisce il suo *itinerarium mentis*. Il poeta si paragona a Dio creatore sul piano figurale e analogico in quanto creatore di scrittura di un *poema sacro* polisemico come la *Bibbia*. Come quest'ultima, la *Commedia* si propone, in senso anagogico, *di portare l'anima dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gloria*<sup>212</sup>. Sul piano allegorico il soggetto dell'opera è la condizione *post mortem* dell'uomo, come dice l'*Epistola XIII: in quanto, per i meriti e demeriti acquisiti con libero arbitrio, ha conseguito premi e punizioni da parte della giustizia divina*. Il protagonista di tale visione si trova in questa *nostra vita* e ricorda la visione del viaggio che ha fatto allo scopo di raccontarlo, di renderne testimonianza. Al suo ritorno nel mondo dei vivi:

«Casella mio, per tornar altra volta  
 là dov' io son, fo io questo viaggio»,  
 diss' io; «ma a te com' è tanta ora tolta?».  
 Pg. II, 91-93

Scrive Antonelli:

È la prima volta nella letteratura moderna che l'autore si pone, almeno oggettivamente, come creatore e che un'opera, e quindi la letteratura in quanto tale si pone consapevolmente come un altro mondo, non in quanto rappresentazione dell'Aldilà, ma in quanto alternativa laica a questo mondo<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> *Ep.* XIII, 19.

<sup>213</sup> ROBERTO ANTONELLI, *op. cit.* p. 43.

La poesia dipende dalla capacità di ricordare e perciò la memoria è un fondamento dell'opera. L'impresa poetica arditissima di Dante non è solo ricordare, ma anche dire, e su questo si fondano i numerosi appelli al lettore:

O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,  
e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente;  
che, per tornare alquanto a mia memoria  
e per sonare un poco in questi versi,  
più si concepirà di tua vittoria.

*Pd. XXXIII, 67-75*

San Paolo nella *Lettera ai Corinzi* dice di non sapere se il suo rapimento al terzo cielo avvenne con il corpo, o senza, e lascia a chi legge il dubbio se il suo viaggio sia stato un sogno, una visione o un fatto reale. Anche Dante lascia a noi lettori incertezza su come si sia svolto il suo viaggio, soprattutto nel terzo regno. Non sappiamo se fu un *raptus* mistico, un sogno; se egli si recò nei tre regni con il corpo. Il viaggio si svolge in una *linea d'ombra, quel luogo ove il mondo traballa*, posto fra la vita e la morte, *fra realtà e sogno*. Dante è se stesso, ma contemporaneamente figura dell'uomo e in questo senso il suo viaggio è, come ricorda Antonelli, *imitatio Christi*, anche nel senso della memoria. Infatti, la vita cristiana è immedesimazione con Cristo e sua memoria<sup>214</sup>. Anche riguardo a ciò, Dante potrebbe avere avuto presente Agostino, per il quale la memoria può definirsi come il *Luogo*, la fonte dell'*ars*, della tecnica, in cui la realtà del ricordo si manifesta in Scrittura:

Ecco nei campi e negli antri, nelle caverne incalcolabili della mia memoria, incalcolabilmente popolate da specie incalcolabili di cose, talune presenti per immagini, com'è il caso di tutti i corpi, talune proprio in sé, com'è il caso delle scienze, talune attraverso indefinibili nozioni e notazioni, com'è il caso dei sentimenti spirituali, che la memoria conserva anche quando lo spirito più non li prova, sebbene essere nella memoria sia essere nello spirito; per tutti questi luoghi io trascorro, ora volo qua e là, ora penetrandovi anche quanto più posso, senza trovare limiti da nessuna parte! Così grande è la forza della memoria, così grande è nell'uomo che vive nella mortalità<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>215</sup> Cfr. AGOSTINO, *Conf. X, 17, 26: Ecce in memoriae meae campis et antris et cauernis innumerabilibus atque innumerabiliter plenis innumerabilium rerum generibus siue per imagines, sicut omnium corporum, siue per praesentiam, sicut artium, siue per nescio quas notiones uel notationes, sicut affectiones animi quas et cum animus non patitur, memoria tenet, cum in animo sit quidquid est in memoria per haec omnia discurro et uolito hac illac, penetro etiam, quantum possum, et finis nusquam: tanta uis est memoriae, tanta uitae uis est in homine uiuente mortaliter.*



Nella *Commedia* il tempo si riduce a memoria: passato, presente e futuro, per mezzo dell'io-Noi del personaggio principale, figura dell'intera umanità, sono disposti attraverso la memoria del viaggio, secondo l'ordine divino rivelatosi nella visione. Dal canto suo nel concludere il suo saggio sulla memoria nel poema, Weinrich confermava la struttura poetica sommamente mnemofila della *Divina Commedia* ma anche il contrario, per cui *la struttura mnemofila della Divina Commedia è sommamente poetica*<sup>216</sup>. Le tappe del viaggio, i personaggi, le storie, i sentimenti e le passioni con cui il personaggio si sarebbe confrontato nel percorso nell'aldilà, sarebbero stati pianificati sin dall'inizio, oppure giorno per giorno modificando e aggiornando l'architettura dell'opera. La precisione dei rimandi e delle connessioni interne al poema impone una previa pianificazione fino al dettaglio del poeta, e, quindi, l'onniscienza dell'autore. Alla luce dell'XI canto dell'*Inferno* è certo che Dante avesse ben chiaro almeno il disegno della prima cantica. Similmente, il canto XVII della seconda cantica illustra la disposizione dei purganti nella montagna a testimonianza di una precedente progettazione. Per quanto riguarda la terza cantica ci viene in soccorso l'*Epistola a Cangrande* in cui il poeta dedica i primi 10 canti del *Paradiso* al proprio benefattore. Il testo dell'epistola documenta anch'esso la piena consapevolezza della struttura e dell'ordine dell'opera che precede e ne accompagna la stesura.

Il problema del *come* Dante abbia scritto l'opera pone di fronte alla questione della relativa macrostruttura, al suo disegno generale e a *quelle molteplici e complesse relazioni interne* che la percorrono. In queste osservazioni può trovarsi un'iniziale risposta al problema del *come* l'opera fu scritta. Le cantiche sono i tre grandi luoghi mnemonici della *Commedia*, all'interno dei quali l'autore ha predisposto i luoghi, i personaggi e le azioni nella loro connessione col personaggio principale; mentre nella configurazione topica dei tre regni sono rintracciabili le correlazioni strutturali che dimostrano come l'autore abbia predisposto i luoghi e i personaggi. Nella *Vita Nuova* Dante parla di libro della memoria:

In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> HARALD WEINRICH, *op. cit.*, p. 24.

<sup>217</sup> *Vn.* I, 1.

*Assemblare* ha il significato di trascrivere da un modello originale (*exemplum*). La Baroncini commenta il passo dicendo che il poeta definisce esplicitamente il suo metodo compositivo come una selezione di quelle voci diverse che echeggiano nella sua memoria, in cui sono registrate parole e citazioni. Anche qui si parla di *memoria verborum*. Una sorta di scrittura della mente che conserva quelle parole, voci autorevoli secondo un criterio di dignità di memoria e memorabilità, che la portano a citarle attingendo dalla tradizione, seleziona e assimila e ripropone secondo l'intelligenza del poeta che le rinnova nella sua circostanza attuale<sup>218</sup>.

Michelangelo Picone giudica settoriali gli studi fatti su questo argomento. Sarebbe opportuna, a suo parere, un'indagine estesa alla totalità dell'opera, anche visto che Contini ha limitato le sue considerazioni in proposito svalutando la dimensione narrativa e strutturale, a discapito dell'analisi sia dell'io narrante che dell'autore. Al contrario, Picone estende l'analisi sia alla *Vita Nuova* che ai modelli classici e romanzi a cui Dante si è ispirato. Egli nota, in particolare, come nella *Vita Nuova* emerga una figura di autore che pilota l'opera e guida alla lettura, scandendo le tappe fondamentali della narrazione. Sin dall'*incipit* chi parla è l'autore del libello. Alla sua autorità sono affidati il proemio, l'epilogo e le tre digressioni, una per ogni parte in cui l'opera si divide: quella del cap. XI, sul significato del *saluto* di Beatrice, quella del cap. XXV, sull'uso della personificazione di Amore, e quella, infine, del cap. XXIX, sul valore simbolico del numero *nove*. Lo studio svolge un'indagine *intra e intertestuale*, relativa ai meccanismi compositivi del poema nel confronto, come si diceva, con i modelli classici e romanzi della *Commedia*. La figura dell'autore della *Vita Nuova* scandisce, in tal modo, le tappe fondamentali dell'inizio, della fine e delle divisioni interne della narrazione. Picone osserva che la *Vita Nuova* è

la conseguenza dell'atto dell'assemblare, del trascrivere nel libro della memoria e l'auctor del libello è la proiezione dell'Auctor del libro de la memoria, cioè di Dio che scrive la vita dell'io. Dante è auctor in quanto colui che in base ad una rivelazione divina ha raggiunto il punto più alto di autocomprensione contrapposto all'actor (cioè l'io storico, assunto qui come elemento referenziale e attivamente coinvolto nel processo di raffinamento interiore che il libello affabula).

È dell'io (l'*actor* che diviene *auctor*) soltanto che si può dare storia<sup>219</sup>. E le osservazioni sulla *Vita Nuova* risultano applicabili anche alla *Commedia*. Picone parla

---

<sup>218</sup> DANIELA BARONCINI, *op. cit.*, p. 156.

<sup>219</sup> MICHELANGELO PICONE, *La Vita Nuova* ..., cit., «Dante Studies» XCV(1977), p. 135.

di grado basso dell'amanuense o *scriptor* che trascrive nel *libello* le parole trascritte nel libro della memoria. La trascrizione può essere letterale o più attenta al senso, e vi sono diversi gradi di comprensione e quindi di *auctoritas*. La trascrizione delle parole registrate nel libro della memoria dal copista o narratore mette in gioco l'io del personaggio. Il grado superiore è quello della *sententia*, poiché lo scopo non è quello di *assemblare* le parole, ma di coglierne il loro significato ultimo, *la loro sententia*, appunto. In ciò è implicato un lavoro di selezione e ordinamento dei materiali poetici e narrativi, di ricerca semantica ed allegorica. Lo scrittore è compilatore e narratore di se stesso.

San Bonaventura aiuta a comprendere che nella concezione medievale il significato di *autore* è *altro da compilatore, commentatore, scriba*, poiché egli distingue tra *scriptor, compilator, commentator e auctor*:

Alcuni scrivono parole altrui, senza aggiungere o cambiare alcunché, e chi fa questo è uno scriba (*scriptor*). Altri scrivono parole altrui e aggiungono qualcosa, però non di proprio. Chi fa questo è un compilatore (*compilator*). Poi ci sono quelli che scrivono sia cose altrui sia proprie, ma il materiale altrui predomina e quello *proprio* è aggiunto come un allegato a scopo di chiarimento. Chi fa questo si definisce commentatore (*commentator*), non autore. Chi invece scrive sia cose che vengono da lui stesso sia cose d'altri, riportando il materiale altrui allo scopo di confermare il proprio, questi è da chiamare autore (*auctor*)<sup>220</sup>.

La *Vita Nuova* è un esempio dell'itinerario formativo medievale descritto da Bonaventura che fa sì che lo *scriptor*, l'io del personaggio, si affermi come *auctor*. In questo caso si tratta del poeta in lingua volgare che ha raggiunto risultati eccelsi perché ha saputo essere scriba, raccogliitore e glossatore della sua esperienza esistenziale e letteraria. Secondo Picone, dal fatto che *Vita Nuova* e *Commedia* siano, rispettivamente, la prima e l'ultima opera di Dante, scaturisce un legame significativo, anche perché il poeta richiama continuamente le due opere: basti pensare al *bello stilo* con cui scrive la *Vita Nuova* che varrà a giustificazione del viaggio nell'aldilà. Nella *Vita Nuova* la metafora del libro è un fattore macrostrutturale in cui le parole del *libello* sono le poesie. Nella *Commedia*, le parole che scrivono il viaggio nell'aldilà, sono gli incontri, i dialoghi che avvengono nei tre regni. La molteplicità dei fattori e delle situazioni, in cui

---

<sup>220</sup> BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Proemium ad commentarium in quattuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi: Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste compilator dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur commentator non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor.*

il poeta incorre nell'aldilà, rendono insufficienti le figure dello *scriptorium* medievale (il copista, il compilatore e il commentatore, descritti da Bonaventura). Nella *Commedia* si ritrova la figura del narratore non diffusa nella tradizione narrativa occidentale, classica e romanza. Picone si rifà, in proposito al *De vulgari eloquentia*:

Non ci consta che nessuno prima di noi abbia affrontato la trattazione dell'eloquenza volgare, e tuttavia, a quanto vediamo, proprio tale eloquenza è assolutamente necessaria a tutti, poiché non solo gli uomini, ma anche le donne e i bambini tendono ad essa, per quanto la natura lo permette loro. Pertanto, con l'aiuto del Verbo dal cielo, tenteremo di giovare al parlare della gente che si esprime in volgare, nell'intento d'illuminare un poco il discernimento di quanti camminano per le piazze come ciechi credendo spesso di avere di fronte ciò che invece hanno alle spalle. Per colmare una tale coppa non ci limiteremo ad attingere l'acqua del nostro ingegno, ma vi mescoleremo di meglio, desumendolo o raccogliendolo da altri autori: potremo così mescolare dolcissimo idromele<sup>221</sup>.

Il poeta riconosce la sua dipendenza dalla tradizione, necessaria anche perché il contributo del suo ingegno possa essere utile a tutti. Non si limita, onde conseguire il suo scopo, ad attingere dal suo ingegno, ma mescola e raccoglie da altri autori per ottenere un risultato più dignitoso.

L'architettura del poema avviene secondo questo metodo e così la nuova lingua che, di fatto, egli va creando è elaborata attraverso l'immedesimazione nei classici, e, quindi, la loro imitazione, dichiarando egli stesso di appartenere alla *bella scola* di Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano, maestri assoluti di stile che lo accolgono nel loro canone.

Lo buon maestro cominciò a dire:  
«Mira colui con quella spada in mano,  
che vien dinanzi ai tre sì come sire:  
quelli è Omero poeta sovrano;  
l'altro è Orazio satiro che vene;  
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.  
Però che ciascun meco si convene  
nel nome che sonò la voce sola,  
fannomi onore, e di ciò fanno bene».  
Così vid' i' adunar la bella scola  
di quel signor de l'altissimo canto  
che sovra li altri com'aquila vola.  
Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,

---

<sup>221</sup> *Dve I, 1: Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam invenimus tractasse, atque talem scilicet eloquentiam penitus omnibus necessariam videamus, cum ad eam non tantum viri sed etiam mulieres et parvuli nitantur, in quantum natura permittit, volentes discretionem aliquam lucidare illorum qui tanquam ceci ambulant per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes, Verbo aspirante de celis locutioni vulgarium gentium prodesse temptabimus, non solum aquam nostri ingenii ad tantum poculum aurientes, sed, accipiendo vel compilando ab aliis, potiora miscentes, ut exinde potionare possimus dulcissimum ydromellum.*

volsersi a me con salutevol cenno,  
e 'l mio maestro sorrise di tanto;  
e più d'onore ancora assai mi fenno,  
ch'è s'ì mi fecer de la loro schiera,  
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

*If. IV, 85-103*

Si tratta degli stessi poeti citati nel capitolo XXV della *Vita Nuova*, e nel *De vulgari eloquentia*. Nella *Vita Nuova*, Dante parla dei poeti latini d'amore, a cui la licenza poetica ha spesso concesso, per parlare d'amore, di dar voce anche a cose inanimate o ad accidenti, in termini aristotelici, come se fossero sostanze. Virgilio, per esempio, nel primo libro dell'*Eneide* fa rivolgere Giunone a Eolo, signore dei venti, e questi risponde come se fosse una persona; Lucano, nella *Pharsalia*, si rivolge a Roma come se fosse un essere animato; Orazio, nell'*Ars poetica*, fa parlare l'uomo con la sua stessa scienza; così Omero si rivolge alla Musa della sua poesia e Ovidio, nei *Remedia amoris*, fa parlare Amore. Ciò viene fatto dai poeti con piena ragione secondo Dante:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano dèono parlare così, non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento<sup>222</sup>.

I poeti canonici sono degni d'imitazione essendo modelli del poetare ovvero modelli di dignità (II libro del *De vulgari eloquentia*):

E non ti meravigliare, lettore, se abbiamo ricordato tanti autori: soltanto con tali esempi possiamo infatti indicare il costrutto che chiamiamo supremo. Forse sarebbe anzi utilissimo per acquisire l'abito di codesto costrutto conoscere i poeti «regolari» (cioè Virgilio, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, Stazio, Lucano) e gli altri scrittori che si servirono di altissima prosa (come Tito Livio, Plinio, Frontino, Paolo Orosio e molti altri che un'amichevole premura ci invita a frequentare spesso<sup>223</sup>).

Nell'affermare la supremazia degli antichi *poeti regulares* sui moderni, si riconosce il valore normativo degli autori indicati:

---

<sup>222</sup> Vn. XXV.

<sup>223</sup> Dve II, vi, 7: *Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam supremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat.*

I rimatori volgari differiscono tuttavia dai grandi poeti, cioè dai poeti «regolari», perché questi ultimi composero poesia con linguaggio e arte regolare, essi invece la compongono a caso, come si è detto. Ne consegue perciò che quanto più da vicino imitiamo i grandi poeti, tanto più rettamente componiamo poesia. Conviene pertanto che noi, proponendoci un'opera di dottrina, emuliamo le loro poetiche dottrinali<sup>224</sup>.

Tale nozione retorica è messa in pratica da Dante. Di frequente nella *Commedia* egli si misura con i suoi modelli, come, per esempio, in *If. XXV*, nelle trasformazioni della bolgia dei ladri.

Taccia Lucano ormai là dov' e' tocca  
del misero Sabello e di Nasidio,  
e attenda a udir quel ch'or si scocca.  
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,  
ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando, io non lo 'nvidio;  
ché due nature mai a fronte a fronte  
non trasmutò sì ch'amendue le forme  
a cambiar lor matera fosser pronte.

*If. XXV, 94-102*

Nei tre finali della terzina, e quindi, in una posizione di rilievo, Dante scandisce il nome di Ovidio, con cui intende competere (*Io non lo 'nvidio*). Dante imita e supera, ripropone il modello e allo stesso tempo innova. Qui egli si propone come *auctor* onde sottolineare al lettore la consapevolezza della propria superiore capacità di *convertere*, poetando, anche metalinguisticamente, l'espressione peculiare e pregnante della metamorfosi. Non per nulla egli ricorre alla metafora dell'arco concentrata in scocca, e *attenda a udir quel ch'or si scocca* (v. 96); prospetta un'impresa ardua e crea una forte aspettativa nei lettori, sfidando a viso aperto, come rileva Baroncini, gli *auctores*:

Corrisponde perfettamente alle regole della poetica medievale, con la quale Dante si mostra in sintonia per l'uso della citazione connesso all'interpretazione allegorica morale della poesia classica, modello stilistico ma anche scrittura da rivisitare alla luce di una nuova dottrina<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> *Ivi*, IV, 3. *Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est. Idcirco accidit ut, quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur. Unde nos doctrine operi intendentes, doctrinatas eorum poetrias emulari oportet. A tale proposito cfr. Ernst Robert Curtius, op. cit., pp. 393-394. Ma Dante acquisterà progressivamente coscienza della propria opera come impresa eccezionale e senza precedenti, come si vede nel *Paradiso*, in particolare al v. 7 del canto II: *L'acqua ch'io prendo già mai non si corse* e in *Pd. XIX*, vv. 7-9: *E quel che mi convien ritrar testeso, / non portò voce mai, né scrisse incostro, / né fu per fantasia già mai compreso.**

<sup>225</sup> DANIELA BARONCINI, *op. cit.*, p. 160. Cfr. ALESSANDRO RONCONI, *Per Dante interprete dei poeti latini*, «Studi Danteschi» XLI(1964), p. 6.

Nel movimento dialettico tra negazione e affermazione, memoria e oblio, parola e silenzio, autorità e gara poetica, Dante dichiara i propri modelli evocandoli per nome: *Taccia Lucano... Taccia... Ovidio*. L'imperativo invita al silenzio perché si possa contemplare l'evento poetico dei suoi versi. E lo stesso espediente poetico si riscontra in *If. XXIV, 85-90*:

Più non si vanti Libia con sua rena;  
ché se chelidri, iaculi e faree  
produce, e cenci con anfibena,  
né tante pestilenzie né sì ree  
mostrò già mai con tutta l'Etìopia  
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.  
*If. XXIV, 85-90*

Le *auctoritates* sono imitate rielaborate e personalizzate dal poeta che non solo sceglie di farne uso e di gareggiarvi, ma se ne fa anche giudice.

L'imperativo *taccia* (v. 94 e v. 97) sostituisce il tradizionale *cedat* e introduce il *topos del sopravanzamento*, così designato dal Curtius, con il quale Dante attribuisce dignità superiore ai suoi versi, attraverso la figura dell'iperbole.

L'essenza della citazione dantesca consiste proprio nell'inveramento di una profezia inconscia, il quale aspira alla *renovatio* dei contenuti pagani attraverso una riscrittura che è in definitiva un compimento. Ora Dante non è più semplicemente compilatore, commentatore o scriba, ma con questa strategia emulativa acquista la dignità di autore per affermare l'autenticità della propria creazione<sup>226</sup>.

Dante fa uso della concezione figurale anche in relazione al suo fare poetico, perciò quando si riferisce ai versi di Lucano lo fa come se essi fossero la figura dei suoi versi, ponendo la sua poesia come il compimento del passo poetico dell'autorità che intende imitare e superare. Similmente accade nella *Bibbia*, in cui il fatto storico della passione, morte e resurrezione di Cristo è compimento dell'evento figurale dell'*Esodo*; analogamente, Cristo, per l'esegesi medievale, è il compimento della figura storica di Catone e di quella mitologica di Ercole, entrambi sue figure:

E infatti si legge che si potrebbe ricondurre questo particolare tipo di citazione all'idea di figura, poiché il poeta intende completare i classici, *umbra futurorum* e inconsapevoli rivelatori del messaggio divino, con una scrittura che congiunga *factio* e *veritas* proponendosi come adempimento delle verità parziali prefigurate dagli antichi<sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup> DANIELA BARONCINI, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>227</sup> *Ivi.*

La riscrittura dei versi implica un compimento, che da emulo o scriba conferisce a Dante la dignità di autore, stante l'autenticità della sua creazione. Di fatto nel poema il maestro e l'autore è Virgilio come risulta dal loro primo incontro:

O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.  
Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.  
*If. I, 82-87*

Un autore è scrittore dotato di un'autorità che permane nel tempo. Orfeo, il mitico creatore della poesia e della musica fu il primo autore. Seguono Virgilio, Cicerone, Stazio, Lucano, Orazio, Ovidio, i quali sono autori in quanto classici. Con l'avvento di Cristo e della Sua parola autorevole si crearono nuovi *auctores*, nuovi ideali capostipiti, quali Agostino e Boezio. Dante aspira a far parte della schiera degli *autori*. Si pensi a *If. IV*, dove il poeta desidera diventare l'Orfeo della modernità, ovvero essere poeta e filosofo. Nel *Convivio*, poi, dice che per far filosofia occorre amare

Dico adunque: Ogni Intelletto di là su la mira: dove è da sapere che *di là su* dico, facendo relazione a Dio che dinanzi è menzionato; e per questo escludo le Intelligenze che sono in essilio de la superna patria, le quali filosofare non possono, però che amore in loro è del tutto spento, e a filosofare, come già detto è, è necessario amore. Per che si vede che le infernali Intelligenze da lo aspetto di questa bellissima sono private. E però che essa è beatitudine de lo 'ntelletto, la sua privazione è amarissima e piena d'ogni tristizia. [...] E qui si vede s'umil è sua loda; che, perfetta o imperfetta, nome di perfezione non perde. E per questa sua dismisuranza si dice che l'anima de la filosofia lo manifesta in quel ch'ella conduce, cioè che Iddio mette sempre in lei del suo lume. Dove si vuole a memoria reducir che di sopra è detto che amore è forma di Filosofia, e però qui si chiama anima di lei<sup>228</sup>.

Secondo Franco Ferrucci, l'ambizione a diventare *autore* venne a Dante dall'esilio. Lucifero è il primo esiliato, essendo esiliato dal *Paradiso*. La *Bibbia* medesima fonda il racconto del popolo di Dio sull'esilio di Israele in Egitto, immagine dell'esilio dalla terra promessa. Ma l'esilio è anche la condizione in cui Israele riprende coscienza della propria identità ecc. Così, anche Dante, nella sua condizione di esiliato, poté ritrovare un'idea di se stesso. Ferrucci nota che anche per questa via si può diventare *autore*, e che Dante scelse esattamente questa strada attraverso la quale iniziò a commentare alcune delle sue canzoni, in precedenza non concepite allegoricamente.

---

<sup>228</sup> Cv. III, xiii, 2, 10.



E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette, per allegorica esposizione quelle intendo mostrare, appresso la litterale istoria ragionata; sì che l'una ragione e l'altra darà sapore a coloro che a questa cena sono convitati<sup>229</sup>.

Lo studioso parte dalla constatazione che il metodo dell'allegoria è consuetudine del Medioevo (ne sono esempi il *Tesoretto* di Brunetto Latini, il *Roman de la Rose*, il de *Consolatione philosophiae* di Boezio), e che per Dante è spontaneo vedere il mondo come un rimando continuo a significati nascosti; quindi ritorna sul concetto dell'*allegoria dei teologi*:

E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mostrerà. Veramenti 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<sup>230</sup>.

Il commento di Dante alle sue canzoni trae origine dalla tradizione della glossa, il cui compito era la messa a nudo della verità nascosta quale reale significato che l'interprete decideva di darle. Ferrucci parla di immaginazione allegorica, per cui i teologi, a loro piacimento, applicano i significati più diversi alle singole realtà o testi. Con Cristo, scrive Ferrucci, non c'era più bisogno di parlare per enigmi o allegoricamente, poiché con Cristo tutto era stato rivelato. Se Dante accettò una simile strada di interpretazione teologica e allegorica lo fece perché solo l'allegorizzazione di un'opera gli avrebbe conferito il merito di appartenere al rango degli autori<sup>231</sup>. Nella *Lettera a Cangrande* ha inizio l'ermeneutica dantesca perché qui egli fornisce le indicazioni per l'interpretazione dell'opera, e la prima indicazione è la presentazione della sua opera come imitazione della Sacra Scrittura. Per Ferrucci, Dante è, inoltre, cantore della creazione: un uomo che vede la sua vita cascare nella catastrofe, necessita di una ragione che possa mettere a posto le cose, trovare una regola nell'assurdità degli avvenimenti. Ma per Dante la scoperta di quest'ordine nasce dall'osservazione dei dati che la realtà personale e la tradizione gli hanno consegnato<sup>232</sup>. Il concetto di ordine rintracciabile in Dante quale poeta *cantore dell'ordine*, è quello di ordinamento,

---

<sup>229</sup> Cv. I, 1, 18.

<sup>230</sup> Ivi, II, 1, 4.

<sup>231</sup> FRANCO FERRUCCI, *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Liguori, Napoli 1990, p. 45.

<sup>232</sup> Ivi, pp. 49-50.

gerarchia; non ha ancora il senso di ‘comando’, connesso a formule del tipo ‘ordinare un sacerdote’ o ‘ordinare in battaglia’, in cui sono implicite le nozioni di comando e obbedienza; ed è in tale ordinamento o gerarchia che è possibile scoprire l’*auctor*:

e cominciò: «Le cose tutte quante  
hanno ordine tra loro, e questo è forma  
che l’universo a Dio fa simigliante.  
Qui veggion l’alte creature l’orma  
de l’eterno valore, il qual è fine  
al quale è fatta la toccata norma.  
Ne l’ordine ch’io dico sono accline  
tutte nature, per diverse sorti,  
più al principio loro e men vicine;  
onde si muovono a diversi porti  
per lo gran mar de l’essere, e ciascuna  
con istinto a lei dato che la porti.

*Pd. I, 103-114*

Dante è *auctor* in quanto la visione lo ha assimilato all’ordine divino, leggendo nel profondo del *volume* dell’universo, è divenuto testimone dell’architettura del cosmo e *geomètra* della sua opera.

## Capitolo II

### L'itinerario dei tre regni

In uno dei suoi saggi di critica dantesca, Thomas Stearns Eliot ha osservato come la lettura della *Commedia* non possa assolutamente essere affrontata per parti separate, in quanto le tre cantiche sono legate tra loro da nessi imprescindibili<sup>233</sup>. L'*itinerarium del poeta* lungo l'aldilà segue una *ratio* segnata da tappe obbligatorie: l'ascesa del *Purgatorio* non può avvenire senza la discesa nell'*Inferno*, ma anche tale discesa ha senso solo nella prospettiva della purificazione purgatoriale; così, poi, il *trasumanar* nei cieli del *Paradiso* è possibile solo dopo l'*umanar* che si attua nelle sotterranee cavità dell'*Inferno* e nelle balze delle cornici del *Purgatorio*<sup>234</sup>.

Il primo dei 100 canti del poema appare, dunque, fondamentale, nella sua funzione di prologo al racconto di viaggio della *Commedia*, come lo definisce indirettamente l'*Epistola a Cangrande*, rifacendosi alla *Retorica* aristotelica<sup>235</sup>: di fatto, esso sta a capo di tutte e tre le cantiche, e quindi di tutti e tre i regni. Già, nei primi 18 versi della scena del prologo, risulta prefigurato il viaggio nei tre regni:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
Tant' è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch' i' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch' i' v' ho scorte.  
Io non so ben ridir com' i' v' intrai,  
tant' era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.  
Ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto,  
là dove terminava quella valle

---

<sup>233</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *Scritti su Dante*, trad. it. a cura di Vittorio di Giuro, Bompiani, Milano 2001, pp. 34-35.

<sup>234</sup> VALERIA CAPELLI, *La Divina Commedia: percorsi e metafore*, Jaca Book, Como 2002, p. 22.

<sup>235</sup> *Ep. XIII, 44. De parte prima sciendum est quod, quamvis comuni ratione dici posset exordium, proprie autem loquendo non debet dici nisi prologus; quod Phylosophus in tertio Rhetoricorum videtur innuere, ubi dicit quod "proemium est principium in oratione rhetorica, sicut prologus in poetica, et preludeum in fistulatione.* (Della prima parte è da sapere, che se pur comunemente può chiamarsi esordio, tuttavia deve chiamarla prologo chi proprio vuole dirla; al che pare accenni il Filosofo nel terzo libro dei Rettorici, ove si afferma che il proemio è il principio della orazione, come il prologo della poesia e il preludio della musica).

che m'avea di paura il cor compunto,  
guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle.  
*If. I, 1-18*

La *selva*, detta anche *valle*, al v. 14, e *basso loco*, al v. 61, è prefigurazione della voragine dell'*Inferno*, e i numerosi passi biblici, che fanno da sostrato al primo verso della *Commedia*, permettono di affermarlo: si pensi al verso di Isaia, qui ripreso, *io dicevo: A metà della mia vita / me ne vado alle porte degli inferi; sono privato del resto dei miei anni*<sup>236</sup>, o al passo del libro dei *Proverbi*<sup>237</sup> già riportato da Dante nel *Convivio*:

E perché l'uomo da questa infima viltade si guardi, comanda Salomone a colui che 'l valente antecessore ha avuto, nel vigesimo secondo capitolo de li Proverbi: *Non trapasserai li termini antichi che puosero li padri tuoi*; e dinanzi dice, nel quarto capitolo del detto libro: *La via de' giusti*, cioè de' valenti, quasi luce splendente procede, e quella de li malvagi è oscura. Elli non sanno dove rovinano<sup>238</sup>.

Lo stesso tema compare nella *Seconda Epistola* di Pietro: *Abbandonata la retta via, si sono smarriti seguendo la via di Balaàm di Bosòr, che amò un salario di iniquità*<sup>239</sup>.

Per tutta la critica dantesca, la *selva* è il luogo dello smarrimento e della decadenza morale: la condizione di miseria, da cui comincia il cammino del pellegrino *de statu miserie*, come si dice nell'*Epistola a Cangrande*<sup>240</sup>, può essere identificata con la condizione miserevole della *selva*. La Chiavacci Leonardi dà al *per* del v. 2, *mi ritrovai per una selva oscura*, il valore di complemento di moto per luogo. Si indicherebbe così il camminare per un luogo smarriti, e ciò rafforzerebbe il significato di *selva* quale immagine del male, dell'errore e dell'errare<sup>241</sup>; mentre l'interpretazione in senso modale del *ché*<sup>242</sup>, al v. 3, *ché la diritta via era smarrita*, nel senso di avere

---

<sup>236</sup> *Is.* 38, 10. Lo stesso passo è interpretato da San Girolamo nel *Commentarius in Isaiam Prophetam: In medio vitae cursu, et in errorum tenebris ducentur ad Tartarum*, di cui *If. I, 1* sembra essere l'esatta parafrasi.

<sup>237</sup> *Prv.* 4, 19: *La via degli empì è come l'oscurità: / non sanno dove saranno spinti a cadere.*

<sup>238</sup> *Cv.* IV, VII, 9.

<sup>239</sup> *2 Pt.* 2, 15.

<sup>240</sup> *Ep.* XIII, 39: *Remove vivere in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis.* (allontanare quelli che vivono questa vita dallo stato di miseria e condurli a uno stato di felicità).

<sup>241</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. I, 2*, p. 6.

<sup>242</sup> Tale interpretazione è proposta, tra gli altri, da ANDRÉ PÈZARD, *Oeuvres complètes de Dante*, trad. et commentaires André Pézard, Bibliothèque de La Pléiade éd. Gallimard, Paris 1968 e da ANTONINO PAGLIARO, *Il proemio*, in *Ulisse. Ricerche semantiche nella Divina Commedia*,

smarrito la via, è preferita dalla studiosa al senso causale della lezione del Petrocchi<sup>243</sup>, proprio perché consentirebbe di identificare la *selva* con lo smarrimento della *diritta via*, quale anticipo della condizione infernale. La selva dantesca è riconducibile a numerosi riferimenti classici e patristici. Nell'*Eneide*, l'entrata nell'Averno è preceduta da una selva infinita e buia<sup>244</sup>, profonda dimora di belve; la luna è incerta e vi regna l'oscurità. Bernardo Silvestre, il cui commento all'*Eneide* era celebre nel Medioevo, intende la selva virgiliana come il luogo dei beni terreni:

Infatti, allo stesso modo in cui le foreste sono oscure a causa dell'assenza del sole, così sono le cose del mondo a causa della mancanza di significato. Come le foreste sono impraticabili a causa della molteplicità e varietà di sentieri, così le cose temporali sono impraticabili a causa delle diverse vie che sembrano portare al sommo bene, quando invece non vi conducono<sup>245</sup>.

La *selva* si rivela luogo di morte e quindi di mancanza di significato, *tant'è amara che poco è più morte*; tant'è vero che, più avanti, essa si piega alla similitudine antitetivamente simbolica, non del paesaggio terrestre, ma di quello equoreo per il naufrago, *lo passo che non lasciò già mai persona viva*, dove il mare, simbolo nella *Bibbia* delle forze maligne che fanno soccombere l'uomo, è associato ai vv. 22-27, esattamente come l'*Inferno* è definito *mar sì crudele* nel canto I del *Purgatorio*, ai vv. 22-27<sup>246</sup>.

Al v. 13, però, compare un colle, *Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto*. In quanto per natura deve essere ascenso, il colle non può non far pensare, dunque preannunciandolo, al secondo regno, raffigurato nella montagna del *Purgatorio*, mentre

---

D'Anna, Messina-Firenze 1967, pp. 256-257, nota 6. Cfr. anche ANTONINO PAGLIARO, *Altri saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze 1961, p. 198 e PAOLO DE VENTURA, *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Liguori, Napoli 2007, p. 152.

<sup>243</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

<sup>244</sup> VIRGILIO, *En. VI*, 131-132: *Tenent media omnia silvae, / Cocytosque sinu labens circumvenit atro* (Selve occupano tutto / il centro, e Cocito scorrendo con oscure sinuosità lo circonda); *En. VI*, 179: *Itur in antiquam silvam, tabula alta ferarum*; *En. VI*, 270-272: *quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in silvis, ubi caelum condidit umbram / Iuppiter et rebus nox abstulit atra colorem* (Quale il cammino nelle selve per l'incerta luna, / sotto un'avara luce, se Giove nasconde il cielo / nell'ombra, e la nera notte toglie il colore alle cose).

<sup>245</sup> BERNARDO SILVESTRE, *Commentarium super sex libros Eneidos Virgilio*, commento *En. VI*, 118: *Quemadmodum enim remora propter solis absentiam sunt obscura, ita propter defectum rationis temporalia. Sicut remora propter multitudinem varietatemque viarum sunt invia, ita temporalia, propter varias vias quae ad summum bonum lucere videntur, cum non inducant, invia sunt.*

<sup>246</sup> Cfr. XAVIER LEON-DUFOUR, JEAN DUPLACY, *Dizionario di teologia biblica*, s. v. *mare*, trad. it. di Giovanni Viola Ambretta Milanoli, Marietti, Genova-Milano 2005, pp. 642-644.

la luce del sole che lo avvolge anticipa la luce divina che risplende nel terzo regno del *Paradiso*:

guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle.  
*If.* I, 16-18

La luce solare, metafora di Dio, che *mena dritto per ogni calle*, si contrappone nettamente alla *selva* che, invece, fa smarrire *la diritta via*<sup>247</sup>. Se il *colle* che sorge ai margini della selva è figura del regno seguente del *Purgatorio*, fin d'ora il 'colle del *Purgatorio*' si staglia tra terra e cielo: sorge sulla terra ma porta verso l'alto, illuminato e perciò guidato da una luce che conduce al bene e alla verità, al termine del *cammino di nostra vita* (*If.* I, 1). *Cammino* è la metafora più comune e naturale per descrivere l'arco dell'esistenza di un uomo, e il suo equivalente *viaggio* ricorre 7 volte nella *Commedia*<sup>248</sup>, quasi tutte nell'*Inferno*, e per lo più col significato di via, strada da percorrere. Ma la sua prima occorrenza, *A te convien tenere altro viaggio* (v. 91), è quella che consente di definire l'intero racconto come un viaggio e quindi il suo protagonista Dante, personaggio storicamente connotato, quale figura di pellegrino, di *viator*<sup>249</sup>.

Il viaggio, in particolare, sulla base della vicenda del personaggio, potrebbe ben definirsi un *terzo viaggio*: *il primo* si direbbe quello che precede lo smarrimento nella *selva* (la vita di Dante prima di smarrirsi), *il secondo*, il tentativo di riprendere il cammino, interrotto dall'impedimento delle tre fiere nella risalita dalla valle verso il colle, mentre *il terzo* sarebbe, appunto, quello che Virgilio propone come *altro viaggio* (v. 91). L'*altro viaggio* è, inoltre, sia il percorso di Dante nei tre regni dell'aldilà e sia il ricordo e il racconto che egli trascrive nella *Commedia*. Il termine *altro* è accettabile nel senso di un viaggio diverso da quelli precedenti, e quindi alternativo, ma anche in

---

<sup>247</sup> In *Cv.* III, XII, 7: si dice che *Nulla sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempla di Dio che 'l sole*.

<sup>248</sup> *If.* I, 91-93; *If.* X, 130-132; *If.* XVI, 25-27; *If.* XXI, 10-12; *If.* XXVII, 25-27; *If.* XXXI, 82-84; *Pg.* II, 91-93. La Chiavacci Leonardi scrive nell'introduzione al suo commento alla *Commedia*: *La figura del viaggiatore che tende ad una meta sospirata è la figura europea dell'uomo per eccellenza (si pensi a Ulisse che torna a Itaca o ad Enea che veleggia verso il Lazio), figura che Dante assume all'interno della tradizione cristiana-e biblica-per cui la vita dell'uomo sulla terra non è altro che un pellegrinaggio verso la patria, che è Dio*. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, introduzione, p. xxiii.

<sup>249</sup> Cfr. BRUNO BASILE, s. v. *viaggio*, *ED*, VI, pp. 995-999.

quello di un'esperienza aliena alle logiche umane, voluta da una alterità che può essere solo divina. I due primi viaggi sono perciò decisi dalla volontà del pellegrino, il terzo è voluto dalla Grazia. Scrive Lino Pertile a proposito:

Per salvarsi, Dante non deve più fare la cosa ovvia, cioè vincere la paura e salire sulla cima del colle che gli sta dinanzi, deve invece avventurarsi sotto terra, in quello che poco più avanti chiamerà l'*alto passo* (*If.* II, 12), cioè attraverso il regno dei morti, perdersi per ritrovarsi, paradossalmente morire per vivere. Insomma, deve fare il viaggio che poi narrerà nel poema<sup>250</sup>.

In particolare, Pertile si sofferma sul significato letterale della frase, *a te conven tenere altro viaggio* (v. 91), che la critica, fino ad ora, ha per lo più interpretato in senso allegorico. Lo studioso riprende un articolo di Karlheinz Stierle<sup>251</sup>, il quale mette in relazione l'*altro viaggio* di Ulisse con l'espressione, *alto passo*, per il viaggio in prima persona di Dante, usata sia all'inizio del racconto, *lo passo che non lasciò già mai persona viva* (*If.* I, 26-27), sia, poco dopo, nel canto II dell'*Inferno*, al v. 12, allorché egli, assalito dalla *viltade*, teme il viaggio nell'aldilà e pone a Virgilio una serie di obiezioni

Io cominciai: «Poeta che mi guidi,  
guarda la mia virtù s'ell' è possente,  
prima ch'a l'*alto passo* tu mi fidi.  
*If.* II, 10-12

Le stesse parole vengono riprese da Dante poeta per definire il *folle volo* di Ulisse, in *If.* XXVI, 132, *poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo*, nel momento non meno decisivo del viaggio dell'eroe greco. Il richiamo intertestuale fa pensare che Dante consideri il suo viaggio simile a quello di Ulisse ma allo stesso tempo diverso e alternativo. Pertile individua un suggestivo riscontro testuale nel X libro dell'*Odissea*, in cui si narra l'episodio della maga Circe. Ivi, Ulisse chiede alla donna di lasciarlo partire per Itaca, e lei gli risponde che prima di andare direttamente a casa, compiendo cioè, la via più breve, conviene che compia un *altro viaggio*.

O di Laerte sovrumana prole,  
[...] ritenervi a forza  
io più oltre non vò. *Ma un'altra via*  
*correre in prima è d'uopo*, è d'uopo i foschi

<sup>250</sup> LINO PERTILE, *L'Altro viaggio di Dante e di Ulisse*, «Dante» IV(2007), p. 25.

<sup>251</sup> Cfr. KARLHEINZ STIERLE, *A te conven tenere altro viaggio. Dantes's Commedia and Chretiens Cocites del Graal*, «Romanistische Zeitschrift» XIV(2001), pp. 39-64.

di Pluto e di Proserpina soggiorni  
vedere in prima, e interrogar lo spirto  
del Teban vate, che dagli occhi cieco,  
puro conserva della mente il lume;  
di Tiresia, cui sol di Proserpina  
tanto portar tra i morti il sermo antico.  
Gli altri non son che vani spettri ed ombre<sup>252</sup>.

Dante non può avere letto il testo greco e al massimo il suo verso può essere eco di una traduzione o di un commento medievale, né sono stati reperiti testi latini, classici o medievali, pagani o cristiani, in cui compaia la frase omerica di Circe. Resta il dato che la frase dell'*Odissea* è uguale a quella della *Commedia*: Circe propone a Ulisse un viaggio agli inferi come Virgilio a Dante, e l'Ulisse omerico si sente spezzare il cuore alle parole di Circe, esattamente come Dante alle parole di Virgilio. Merita, inoltre, di essere sottolineato che il discorso di Ulisse, in *If.* XXVI, parte esattamente al v. 91, lo stesso in cui, nel canto I dell'*Inferno*, viene proposto l'*altro viaggio*; e, ancora, che l'Ulisse dantesco inizia un altro viaggio, quando supera un *alto passo*, che lo porterà fino alla visione della montagna alta e bruna, forse del *Purgatorio*. Perciò, il *colle* visto dal poeta illuminato dal sole richiama, per contro, la *montagna bruna* che appare alla vista di Ulisse, una volta superate le colonne d'Ercole, dopo i cinque mesi di navigazione<sup>253</sup>.

In proposito, è utile sottolineare come la lettura dei prologhi di ogni cantica porti alla luce ulteriori richiami presenti nelle tre cantiche, che hanno indotto la critica a concepire l'episodio di *Inferno* XXVI come un momento chiave di lettura dell'intera *Commedia*<sup>254</sup>.

Nei tre prologhi, infatti, è possibile rintracciare i legami che Dante intesse fra le tre cantiche e lo sviluppo progressivo dell'*itinerarium* di conversione. I primi canti di ogni cantica (*If.* I, *Pg.* I, *Pd.* I) fungono sempre da introduzione ai rispettivi regni, ma,

---

<sup>252</sup> Omero, *Od.* X, 487-495, vv. 556-566 secondo la versione di Ippolito Pindemonte riportata in LINO PERTILE, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>253</sup> Cfr. BRUNO NARDI, *La tragedia di Ulisse*, in *Dante e la cultura medievale* Laterza, Bari 1942, p. 95.

Secondo Carmelo Ciccia esiste una forte influenza tra questa montagna altissima, che sorge su un'isoletta, e l'isola-montagna descritta nella *Storia vera* di Luciano di Samosata che raccontò di un fantastico viaggio oltre le colonne d'Ercole in cui sono riscontrabili numerosi particolari narrativi e linguistici simili a quelli del *folle volo* di Ulisse. Cfr. CARMELO CICCIA, *Allegorie e simboli nel Purgatorio e altri studi su Dante*, Pellegrini, Cosenza 2002, p. 14.

<sup>254</sup> Cfr. MARIA CORTI, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino 1993, pp. 137-138. Circa i richiami testuali si pensi, per esempio, alla similitudine del naufrago di *If.* I, 25-27 *così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva* e *If.* XXVI, 131 *poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo*.



com'è risaputo, si ritiene che il canto I dell'*Inferno* sia introduttivo a tutto il poema e che il secondo canto sia il vero e proprio proemio dell'*Inferno*. Solo attraverso il canto II, infatti, è possibile recepire i termini e il metodo con cui la grazia giunge al poeta tramite Virgilio, a sua volta raggiunto attraverso Beatrice da una grazia trina, quella delle *tre donne benedette* che si curan di Dante nella corte celeste. Allo stesso modo, però, anche in *Purgatorio*, il primo canto che descrive la nuova prospettiva poetica del viaggio, ne svolge il ruolo di *incipit*. Anche per la terza cantica è lecito parlare di due prologhi: un primo prologo poetico, un secondo teologico, in cui si descrive la portata dell'impresa poetica e della tappa finale dell'*itinerarium*. Dal canto loro, i terzi canti di ogni cantica risultano preziosi ai fini della comprensione del sistema dei tre regni, poiché l'impatto effettivo con i tre luoghi dell'aldilà, attraverso l'incontro con l'ambiente e le anime che lo abitano, avviene per tutte e tre le cantiche nel terzo canto.

La prima metafora significativa del canto I dell'*Inferno*, equiparabile alla *selva*, è piuttosto quella del *pelago*, del mare in tempesta. Dante stabilisce, cioè, un parallelismo tra la circostanza descritta della *selva*, così amara, e la condizione superstite del naufrago:

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del *pelago* a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar *lo passo*  
che non lasciò già mai persona viva.  
*If. I, 22-27*

Alla *selva* il poeta associa così anche il termine *passo*, il quale si ripropone simmetricamente nel canto II e nel canto XXVI della prima cantica. Nel canto II, Dante offre anche delle delucidazioni antecedenti all'azione del viaggio, che comincia solo nel canto III ma, in particolare, egli esprime perplessità, come si è già osservato al capitolo primo, sull'inadeguatezza della sua virtù a sostenere il viaggio cui ha appena acconsentito. L'impresa a cui starebbe per accingersi è paragonata a quelle di Enea (*di Silvio il parente*) e di san Paolo (*lo Vas d'elezione*), entrambi protagonisti di due viaggi nell'aldilà: il primo vive un viaggio *poetico*, ma proiettato storicamente sullo sfondo storico della fondazione dell'impero romano; al secondo è consentito un viaggio *mistico* in *Paradiso* al terzo cielo, in modo da consentire – sul piano storico – la diffusione missionaria della Chiesa. Quello di Dante è, dunque, un *terzo viaggio* nell'aldilà, di cui egli avverte da subito la sproporzione e l'inadeguatezza, e la difficoltà, a scorgervi una

valenza universale paragonabile a quella dei due viaggi precedenti citati. Di qui la definizione del proprio viaggio come un *alto passo*:

Io cominciai: «Poeta che mi guidi,  
guarda la mia virtù s'ell' è possente,  
prima ch'a l'*alto passo* tu mi fidi.  
If. II, 10-12

Per quel che concerne il canto XXVI dell'*Inferno*, ci troviamo nell'ottava bolgia, ove sono puniti i fraudolenti, che ingannarono il prossimo tramite l'arte della parola. Il grande protagonista dell'episodio è Ulisse, ingannatore dei suoi compagni di viaggio, frodati dalla sua arte oratoria a intraprendere il folle viaggio, oltre le colonne d'Ercole con un mezzo insufficiente e incapace di reggere la navigazione dell'alto passo:

Cinque volte raccesso e tante casso  
lo lume era di sotto da la luna,  
poi che 'ntrati eravam ne l'*alto passo*,  
If. XXVI, 130-132

Per analogia, nel canto I dell'*Inferno*, il naufrago è Dante, il cui racconto prosegue con il cammino nella *piaggia diserta* e l'inizio della salita *al cominciar de l'erta* (v. 31). La situazione si avvicina a quella di Ulisse e al suo naufrago, ma soprattutto a quella che sarà descritta nel prologo del *Purgatorio*:

Per correr *miglior acque* alza le vele  
omai *la 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  
Pg. I, 1-6

L'esordio della seconda cantica, infatti, fa riferimento all'*Inferno* come a un *mar sì crudele*, in contrasto con *le migliori acque* del *Purgatorio*<sup>255</sup>. Inoltre, il percorso

---

<sup>255</sup> Quando in *Pd.* XXVI il poeta viene interrogato dall'Apostolo Giovanni sulla virtù teologale della carità, ad un certo punto della conversazione il santo dopo che Dante ha fornito le prove dell'intelletto razionale e delle Scritture che lo spingono all'amore verso Dio, gli chiede quali altre prove e in quanti modi questo amore-carità agisce su di lui; allora Dante risponde con una professione di fede, dicendo che l'esistenza del mondo, la sua stessa esistenza, l'incarnazione, la morte e passione di Cristo, la speranza per la vita eterna, sua e per ogni credente uniti alla certezza viva lo hanno tratto dall'amore mal diretto e posto nella giusta spiaggia dell'amore giusto. L'amore mal diretto a cui si riferisce è il *traviamento* che è qui espresso ancora con l'immagine del mare: *con la predetta conoscenza viva, / tratto m'hanno del mar de l'amor torto, / e del diritto m'han posto a la riva* (vv. 62-63). Il *mar de*

poetico e di conversione è paragonato a una navigazione, mentre i versi conclusivi del canto ci riportano al principio del poema e allo smarrimento della strada:

Noi andavam per lo solingo piano  
com' om che torna a la *perduta strada*,  
che 'nfino ad essa li pare ire in vano.  
Pg. I, 118-120

L'uomo che ritorna alla *perduta strada* è l'uomo che ha smarrito la *diritta via* e che Beatrice nel canto II dell'*Inferno* teme sia smarrito al punto tale che lei possa essere giunta troppo tardi per salvarlo, *e temo che non sia già sì smarrito* (v. 64). Più esplicitamente, alcuni versi dopo, è richiamato, ancora una volta, il naufragio di Ulisse:

...porsi ver' lui le guance lagrimose;  
ivi mi fece tutto *discoverto*  
quel color che l'inferno mi nascose  
Venimmo poi in sul lito *diserto*,  
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*...  
Pg. I, 127-135

È evidente la ripresa, nella serie rimica *acque / piacque / rinacque*, della sequenza *nacque / acque / piacque* del canto ulissiano:

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;  
ché de la nova terra un turbo *nacque*  
e percosse del legno il primo canto.  
Tre volte il fé girar con tutte l'*acque*;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, *com' altrui piacque*,  
If. XXVI, 136-142

Tale serie rimica di *If. XXVI*, che ricompare in *Pg. I*, 130-136, sembra il ripetersi della medesima circostanza ma con soluzioni opposte. Quanto accade al pellegrino non è altro che il mancato esito felice dell'impresa di Ulisse, nel cui caso, è il *turbo* (la tromba d'aria) che *nacque* dalla *nova terra* a far girare le acque come a Dio *piacque*. La volontà divina si manifesta in modo discendente dal *turbo* a *com'altrui piacque*. La figura di Ulisse, simbolo della superbia intellettuale, che mira a raggiungere la verità coi

---

*l'amor torto* rimanda al *pelago* di (*If. I*, 22-24) il mare della presunzione intellettuale, l'amor torto dell'*Inferno*; invece, la conversione all'amore *diritto* lo ha condotto alla spiaggia del *Purgatorio*.

mezzi inadeguati della sola ragione, è in perfetta antitesi con quella del pellegrino Dante, che è sì guidato dalla ragione Virgilio, ma anche dalla *donna del ciel*, la *Grazia Beatrice*. Perciò, il viaggio di Ulisse è inevitabilmente fallito, mentre quello di Dante andrà a buon fine. L'episodio del giunco divelto è ispirato a quello virgiliano (*En.* VI, 143-144) in cui Enea stacca un ramoscello d'oro che subito rinasce. Si stabilisce, così, una situazione perfettamente antitetica: lì si va incontro a un destino di morte, qui si innesta, nella rinascita miracolosa del ramoscello, il barlume della resurrezione. Nel primo canto del *Purgatorio*, naturalmente, la suggestione classica è piegata a un significato religioso: il giunco, detto *umile*, al v. 135, è pur sempre glorioso esempio della potenza di Dio; infatti, sarà proprio l'umiltà a portare il penitente alla gloriosa luce dell'*Empireo*.

Nella serie del *Purgatorio* *acque, piacque e rinacque* il movimento è dalle acque che circondano l'isola del *Purgatorio* (acque a cui Ulisse non giunse mai, visto il palese riferimento a colui che mai tornò da quelle stesse acque, *che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto*) alla volontà divina che si compiace dell'uomo che si lascia cingere dal giunco simbolo dell'umiltà. L'azione è sempre diretta da Dio ma si passa dalla folle presunzione ulissica all'umiltà che Dante ha riconquistato con la discesa infernale. Ciò decide della rinascita, della nuova vita a cui il pellegrino si dispone nel cammino purgatoriale.

Anche la sequenza di rime *discoverto / diserto / esperto* riprende la serie rimica *esperto / aperto / diserto* dei vv. 97-102 di *If.* XXVI:

...vincer potero dentro a me l'ardore  
 ch'i' ebbi a divenir del mondo *esperto*  
 e de li vizi umani e del valore;  
 ma misi me per l'alto mare *aperto*  
 sol con un legno e con quella compagna  
 picciola da la qual non fui *diserto*...  
*If.* XXVI, 97-102

Si osservi che tali richiami testuali sono collocati in momenti peculiari del pellegrinaggio nell'aldilà quali indizi della natura dell'*altro viaggio* che Dante percorre. Il v. 133 di *Pg.* I, *Quivi mi cinse sì com' altrui piacque* riporta inequivocabilmente al *com' altrui piacque* di *If.* XXVI, 141, quando la barca di Ulisse viene ingoiata dal mare.

Il secondo canto dell'*Inferno* precisa la materia della prima cantica come *guerra sì del cammino e sì de la pietate*. Beatrice, riferendo a Virgilio le parole di santa Lucia,

che l'ha sollecitata a soccorrere Dante, usa la medesima immagine delle acque<sup>256</sup>, con cui il pellegrino smarrito combatte per non soccombere.

Non odi tu la pieta del suo pianto,  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?  
If. II, 106-108

Il v. 108 è controverso. In particolare, il termine *fiumana*, interpretato da molti come l'Acheronte, è stato anche associato al Giordano, che impedì agli Ebrei di raggiungere la terra promessa. Oggi si è più propensi a intenderlo nel significato di fiume delle passioni, su cui il mare non ha vanto<sup>257</sup>. Nel canto II del *Purgatorio*, sempre dal mare si leva di colpo una luce che velocemente si avvicina. È il primo angelo che appare nel secondo regno, l'angelo nocchiero che guida un *vasello snelletto e leggero* su cui siedono più di cento spiriti da lui condotti al monte della purgazione.

Noi eravam lunghezzo *mare* ancora,  
come gente che pensa a suo cammino,  
che va col cuore e col corpo dimora.  
Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,  
per li grossi vapor Marte rosseggia  
giù nel ponente *sovra 'l suol marino*,  
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,  
un lume per lo mar venir sì ratto,  
che 'l muover suo nessun volar pareggia.  
Dal qual com' io un poco ebbi ritratto  
l'occhio per domandar lo duca mio,  
rividil più lucente e maggior fatto.  
Poi d'ogne lato ad esso m'appario  
un non sapeva che bianco, e di sotto  
a poco a poco un altro a lui uscìo.  
Pg. II, 10-24

La scena era stata preannunciata dal discorso di Caronte, nel terzo canto dell'*Inferno*. Il discorso con cui egli si scaglia contro Dante mette in risalto la diversità

---

<sup>256</sup> Cfr. *If. I*, 24: *si volge a l'acqua perigliosa e guata*.

<sup>257</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. II*, 108, pp. 66- 67. La studiosa nel suo commento ricorda a proposito un passo di AGOSTINO, *Enarr. in Psal.*, 65, 11: *Flumen est omnis mortalitas saeculi. In istum fluvium non se mittat cupida anima, non se mittat, stet.* (trad.) e un passo di CATERINA da SIENA, *Il Dialogo della Divina Provvidenza*, a cura di Giuliana Cavallini, Cateriniane, Roma 1980, p. 50: *Il qual fiume è il mare tempestoso di questa tenebrosa vita* (trad.). Cfr. RACHEL JACOFF WILLIAM STEPHANY, *Lectura Dantis Americana: Inferno II*, University of Pennsylvania press, Philadelphia 1989, pp. 86-90. Nel suo commento alla *Commedia*, il Torraca dice che la *fiumana* indica l'impeto travolgente del peccato, perciò è stata letta come un fiume infernale, oppure come un fiume infernale che trascina alla morte. Cfr. FRANCO TORRACA, *La Divina Commedia*, commentata da Franco Torraca, Franco Torraca, Roma 1951.

del viaggio che aspetterebbe il poeta, e sottolinea come l'arrivo alla *piaggia* potrebbe avvenire solo *per altra via, per altri porti*. Le parole di Caronte prefigurano anche la scena del terzo canto del *Purgatorio*, dove il v. 93, *più lieve legno convien che ti porti*, si riferisce al *vasello snelletto* guidato dall'angelo che traghetta le anime purganti sulla spiaggia del II regno:

...disse: «Per altra via, per altri porti  
verrai a piaggia, non qui, per passare:  
più lieve legno convien che ti porti».  
*If. III, 91-93*

Nel secondo regno Virgilio spiega bensì a Dante chi sia la figura luminosa che è giunta con il vascello sulla spiaggia del *Purgatorio*, ma riprende lo stesso tema del naufragio dell'uomo che, come Ulisse, tenti di accedere alle realtà divine prescindendo dalla grazia e confidando solo sui mezzi umani.

Vedi che sdegnà li argomenti umani,  
sì che remo non vuol, né altro velo  
che l'ali sue, tra liti sì lontani.  
Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo,  
trattando l'aere con l'etterne penne,  
che non si mutan come mortal pelo  
*Pg. II, 31-36*

A differenza di Ulisse che *de' remi fece ali al folle volo* (*If. XXVI, 125*), l'angelo rifiuta gli strumenti umani, tanto remi che altre vele che non siano le sue ali.

In *Pd. I* si ritrova la metafora del mare come immagine della creazione. Il mare è l'essere che ogni realtà creata attraversa per giungere al porto a cui è destinata.

onde si muovono a diversi porti  
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna  
con istinto a lei dato che la porti.  
*Pd. I, 112-114*

Ma è nel 'secondo prologo' di *Pd. II* che si coglie il richiamo all'impossibile navigazione di cui Ulisse è la figura negativa, mentre Dante, con la sua peculiare vicenda, ne rappresenta la grande alternativa:

O voi che siete in *picciotta barca*,  
desiderosi d'ascoltar, seguiti  
dietro al mio legno che cantando varca,  
tornate a riveder li vostri liti:

non vi mettete in *pelago*, ché forse,  
 perdendo me, rimarreste smarriti.  
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;  
 Minerva spira, e conducemi Apollo,  
 e nove Muse mi dimostrar l'Orse.  
 Voialtri pochi che drizzaste il collo  
 per tempo al pan de li angeli, del quale  
 vivesi qui ma non sen vien satollo,  
 metter potete ben per l'alto sale  
 vostro navigio, servando mio solco  
 dinanzi a l'acqua che ritorna eguale.  
*Pd. II, 1-15*

Si ripresenta la metafora della navigazione sia per la poesia che per il viaggio. *L'acqua perigliosa* è il *pelago* di *If. I*, prima solcato, in *If. XXVI*, da un *sol legno*, divenute *miglior acque* nel secondo regno, in cui corre la *navicella dell'ingegno* del poeta, che nel *Paradiso* è una *picciotta barca* troppo sproporzionata per l'attraversamento del gran mar dell'Essere. La figura superba e folle di Ulisse, destinata al naufragio inevitabile, è convertita dal nuovo pellegrino Dante, il naufrago la cui differenza, rispetto al personaggio omerico, consiste nella grazia che lo raggiunge. Diversamente da Odisseo egli è consapevole del suo smarrimento e che quell'*acqua già mai non si corse* (v. 7).

Nella seconda parte del canto si svolge una spiegazione dottrinale sulle macchie lunari, pretesto tramite il quale Dante introduce un discorso molto più ampio relativo alla fede e alla ragione. Il poeta ammonisce coloro che intendano seguirlo in questa terza cantica privi del *pan degli angeli*, senza la conoscenza nuova dettata dalla fede, dato che potrebbero incorrere nel rischio di naufragio. Iniziata l'ascesa delle sfere celesti, il pellegrino si ritrova immerso in una nuvola di luce quando Beatrice gli annuncia che ora si trovano nella prima stella, nel cielo della luna. Per spiegare il suo misterioso ascendere nei cieli e l'attraversamento dei corpi celesti, il poeta usa l'immagine del raggio di luce che attraversa uno specchio d'acqua. Il fenomeno è per Dante razionalmente inspiegabile, dato che all'epoca la credenza voleva che i corpi celesti fossero densi.

S'io era corpo, e qui non si concepe  
 com' una dimensione altra patio,  
 ch'esser convien se corpo in corpo repe,  
 accender ne dovria più il disio  
 di veder quella essenza in che si vede  
 come nostra natura e Dio s'unio.  
*Pd. II, 37-42*

La prima terzina, in cui Dante si domanda come sia possibile che un corpo comprenda in sé un'altra dimensione corporea, gli offre lo spunto per introdurre il mistero dell'incarnazione, argomento della seconda strofa. In due terzine si tratta di due misteri: l'ingresso del pellegrino con il suo corpo fisico in un altro corpo, il cielo della luna, e l'incarnazione di Dio che si fa uomo in Cristo, forse il fondamento teologico della terza cantica.

Il riferimento all'incarnazione è presente anche al principio del *Purgatorio*, nel III canto, quale fondamento e principio nuovo del mondo che il poeta sta sperando.

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*;  
ché, 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.

*Pg. III, 34-45*

L'incarnazione è sempre opposta al principio di conoscenza della ragione, del *quia*, del perché ultimo che spieghi il mondo, che la ragione con le sue sole forze non può raggiungere. *Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via* (vv. 34-35). La verità, che l'uomo da sé non può raggiungere, gli è stata rivelata da Dio fatto uomo. Così, anche nei versi del *Paradiso*, ritorna il principio dell'incarnazione cui segue l'immagine della ragione che non è adatta a voli troppo alti ed eccedenti le sue capacità:

Ella sorrise alquanto, e poi «S'elli erra  
l'oppinïon», mi disse, «d'i mortali  
dove chiave di senso non diserra,  
certo non ti dovrien punger li strali  
d'ammirazione omai, poi dietro ai sensi  
vedi che la ragione ha corte l'ali.

*Pd. II, 52-57*

Con tali parole Beatrice corregge la falsa leggenda terrena che le macchie lunari siano causate da Caino che, esiliato sulla luna per il fratricidio, sarebbe stato condannato a portare sulla schiena un grande fascio di spine visibile sulla terra come le macchie



lunari: Dante, oramai, dovrebbe ben sapere che la ragione guidata dai sensi *ha corte l'ali*.

Il terzo canto dell'*Inferno* si apre di colpo con la scritta della porta infernale. Il lettore è messo nelle condizioni di leggere direttamente le *parole oscure*, poiché il testo gli è posto direttamente dinanzi agli occhi così come accade anche al pellegrino.

Sino a questo momento il poeta aveva narrato i preamboli del viaggio: lo smarrimento, i personaggi che lo avevano soccorso, le sue perplessità e finalmente la decisione definitiva. Il cammino vero e proprio nel primo regno inizia da questo momento. Infatti, vi si trova la seconda definizione dei dannati, successiva a quella dell'annuncio del viaggio. Ora è Virgilio che spiega al poeta che vedrà *le genti dolorose / c'hanno perduto il ben de l'intelletto*<sup>258</sup>. Segue la descrizione del luogo nuovo, attraverso una sapiente gradazione espressiva delle parole, il tumulto di suoni (*sospiri, pianti e alti guai*), che genera il tumulto interiore di chi ascolta (*per ch'io al cominciar ne lagrimai*).

Quivi *sospiri, pianti e alti guai*  
risonavan per l'aere senza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai.  
*If. III, 22-24*

I versi riprendono un passo dell'*Eneide*, ma vi è una differenza tra le due scene: mentre la scena virgiliana si sofferma sui toni pittoreschi ed esteriori, ed è tesa a colpire emotivamente il lettore, la scena dantesca pone il lettore di fronte alla tragicità del dolore e della perdita perenne della felicità. Il senso tragico è reso ancora più acuto dal riferimento all'*aere senza stelle*. Non si tratta solo di un dolore disperso in un buio indistinto, ma proprio di chi ha *perduto* per sempre le *stelle*, di chi sa dell'esistenza della luce smarrita definitivamente<sup>259</sup>. E poi i *sospiri* e i *pianti* si precisano in senso discendente con forme sempre meno elevate di espressione umana, dalla lingua, strumento per eccellenza della ragione, ai gesti delle mani, forma primordiale di comunicazione (*lingue, favelle*, cioè pronunce *parole, accenti* esclamazioni, *voci e suon*

---

<sup>258</sup> Cfr. Cv. II, XIII, 6:

<sup>259</sup> Cfr. VIRGILIO, *En.* VI, 557-558: *Hinc exaudiri gemitus et saeva sonare / verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae* (Si odono gemiti, e suonar fiere percosse e stridore di ferri e di catene trascinate). Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. III*, 22-24, p. 81; cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, cit., vol. I, *If. III*, pp. 36-37.

di man, battere di mani). Un vero e proprio decrescere dall'umano al bestiale, ciò che accade progressivamente nella discesa infernale

Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con elle  
If. III, 22-27

Caronte minaccia violentemente i dannati, *anime prave* (malvagie) che hanno sprecato la vita e non possono più sperare di vedere il cielo, *Non isperate mai veder lo cielo* (v. 82). Segue la descrizione delle anime stremate e nude, pallide e terrorizzate dalle parole appena udite da Caronte:

Ma quell' anime, ch'eran lasse e nude,  
cangiar colore e dibattero i denti,  
ratto che 'nteser le parole crude.  
Bestemmiavano Dio e lor parenti,  
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme  
di lor semenza e di lor nascimenti.  
Poi si ritrasser tutte quante insieme,  
forte piangendo, a la riva malvagia  
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.  
Caron dimonio, con occhi di bragia  
loro accennando, tutte le raccoglie;  
batte col remo qualunque s'adagia.  
Come d'autunno si levan le foglie  
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo  
vede a la terra tutte le sue spoglie,  
similmente il *mal seme d'Adamo*  
gittansi di quel lito ad una ad una,  
per cenni come augel per suo richiamo  
If. III, 100-117

È una folla inerme e sconfitta dal destino improrogabile della tragedia infernale. La similitudine finale delle foglie che in autunno si staccano dall'albero è ancora una ripresa di un passo virgiliano<sup>260</sup>.

Le anime purganti sono viceversa descritte come un popolo che canta insieme ad una voce i salmi:

'In exitu Israël de Aegypto'  
cantavan tutti insieme ad una voce

---

<sup>260</sup> VIRGILIO, *En.* VI, 309-312: *Quam multa in silvis autumnii frigore primo / lapsa cadunt folia aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugate et terris immittit apricis.* (Quante foglie cadono scivolando nei boschi ai primi freddi dell'autunno, o quanti uccelli si radunano sulla terra dall'alto mare, quando la fredda stagione mette in fuga attraverso l'oceano e li spinge verso le terre soleggiate).

con quanto di quel salmo è poscia scripto.  
Pg. II, 46-48

I penitenti formano, dunque, non l'amalgama di solitudini urlanti dell'esercito dannato, ma una comunità che, giunta nella spiaggia curiosa e timorosa per trovarsi in un luogo nuovo e sconosciuto, è formata di spiriti tutti *rivolti al monte ove ragion ne fruga* (v. 3). Virgilio si rivolge loro per chiedere indicazioni sulla strada da percorrere per la salita del monte, apostrofandoli con un, *O ben finiti, o già spiriti eletti*, che attendono un futuro di pace e possono essere pregati proprio, *per quella pace / ch'ì credo che per voi tutti s'aspetti* (v. 75) La similitudine con cui Dante ce li descrive è quella delle pecorelle

Come le pecorelle escon del chiuso  
a una, a due, a tre, e l'altre stanno  
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;  
e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,  
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,  
semplici e quiete, e lo 'mperché *non sanno*;  
sì vid' io muovere a venir la testa  
di quella *mandra fortunata* allotta,  
pudica in faccia e ne l'andare onesta.  
Pg. III, 79-87

Anime / *pecorelle, mandra fortunata* (v. 86) *gente degna* (v. 100) che procedono tranquille nella giusta direzione che *non sanno*, (v. 84) ma sono affidate a *quei che volontier perdona* (v. 120), *bontà infinita che ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei.*(vv. 122-123).

In *Paradiso* III, l'impatto con le anime beate è un impatto veloce e di schianto; non c'è alcun avvertimento dei sensi; la presenza dei beati si propone con la rapidità di un rapimento mistico, al punto che il pellegrino crede di essere preda di un effetto ottico:

Quali per vetri trasparenti e tersi,  
o ver per acque nitide e tranquille,  
non sì profonde che i fondi sien persi,  
tornan d'ì nostri visi le postille  
debili sì, che perla in bianca fronte  
non vien men forte a le nostre pupille;  
tali vid' io più facce a parlar pronte;  
per ch'io dentro a l'error contrario corsi  
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.  
Pd. III, 10-18

*Facce a parlar pronte* si presentano in una scena trasparente e luminosissima, così come è affabile, disponibile alla parola, il loro animo limpido. Sono immagini tenui,

non nitide ma abbastanza evidenti da permettere al pellegrino di riconoscere in loro l'atteggiamento di chi è sul punto di parlare. Dante le ritiene *specchiati sembianti*, ma subito Beatrice gli rivela la vera natura: si tratta di *vere sustanze* (v. 29) appagate dalla *verace luce* divina (v. 32). Già in Piccarda, la prima anima beata, risplende la condizione dell'intero coro dei beati, *ben creati spiriti*, che corrisponde perfettamente, per antitesi, alla definizione delle anime infernali chiamate, *mal seme d'Adamo* (*If.* III, 115), secondo una definizione già mutata, in *Pg.* III, 73, *O ben finiti, o già spiriti eletti*.

O *ben creato spirito*, che a' rai  
di vita eterna la dolcezza senti  
che, non gustata, non s'intende mai  
*Pd.* III, 37-39

Piccarda è un'anima pronta, sollecita, dagli *occhi ridenti*. Disponibilità e apertura sono caratteristiche della sua beatitudine. I beati, infatti, accolgono ogni giusto desiderio essendo simili a Dio:

La nostra carità non serra porte  
a giusta voglia, se non come quella  
che vuol simile a sé tutta sua corte  
*Pd.* III, 43-45

Perciò, la donna risponde alla domanda di Dante che vorrebbe sapere se vi sia una differenza di gradazione di felicità in *Paradiso* fra i cieli inferiori e quelli superiori. Piccarda spiega che la beatitudine stessa coincide con la felicità perfetta che rende concordi i desideri delle anime con i desideri di Dio. E Questi è ancora una volta descritto con la metafora del *mare*:

E 'n la sua voluntade è nostra pace:  
*ell' è quel mare al qual tutto si move*  
ciò ch'ella cria o che natura face».  
*Pd.* III, 64-87

Nel *De vita beata* di sant'Agostino vi è un passo molto suggestivo per i riscontri naturali con la *Commedia* e la vicenda del *folle volo* di Ulisse che, dopo l'impetuoso e presuntuoso volgersi verso l'alto della prora della nave, conclude la sua navigazione in un precipizio vorticoso verso il basso, inabissandosi nell'oceano. Nel *De vita beata* si distinguono tre tipologie di naviganti che la filosofia può accogliere (*tria quasi navigantium genera*). La prima tipologia riguarda coloro che stanno vicino alla costa

senza allontanarsene; l'altra, coloro che si allontanano dal porto ma vi tornano in tempo; l'ultima, e più disastrosa, è quella di coloro che prendono il largo e incontrano un *mons altissimus* dal quale proviene una tempesta che fa affondare la nave<sup>261</sup>.

La montagna alta e bruna di Ulisse, *alta tanto quanto veduta non avèa alcuna*, richiama il *diletto monte* che Dante prova a scalare<sup>262</sup>, sia per gli indizi relativi all'altezza<sup>263</sup>, sia per la posizione geografica, dal momento che l'eroe omerico la intravede in lontananza dopo avere ampiamente superato la linea dell'Equatore<sup>264</sup>. In effetti, la vicenda di Ulisse che Dante ci racconta sembra essere la storia alternativa a quella del poeta, destinata al naufragio se sul suo cammino non fosse intervenuta la grazia<sup>265</sup>, dato che il cammino di colui che nel canto I dell'*Inferno* guarda in alto, verso il monte illuminato, e si mette in moto per conquistarne l'altezza, si risolve in un fallimento e in una caduta rovinosa verso il basso.

Mentre ch'ì rovinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco.  
*If. I, 61-63*

La caduta del personaggio è miracolosamente interrotta da qualcosa che gli viene offerto alla vista, *mi si fu offerto*: un imprevisto fuori dall'ordine fino a quel momento seguito, sia dall'azione del personaggio sia dalla narrazione della *fabula*. Questo incontro stabilisce una rottura con la logica terrena dell'azione, con lo spazio e con il tempo precedenti. Fino a quel momento quei tre luoghi, *la selva* al fondo della valle, *il colle*, e *la luce* che dall'alto lo illumina, erano nell'ordine della vita terrena. Ora, di colpo, la lettera del racconto richiede una prospettiva aggiuntiva, dettata dall'incontro anomalo lungo la traiettoria della caduta. Quel *chi*, del v. 63, (*chi per lungo silenzio parea fioco*), pretende subito, da parte del lettore, il riconoscimento di un'identità personale. Si tratta, infatti, di un'anima. Una realtà soprannaturale che appare nel

---

<sup>261</sup> Cfr. AGOSTINO, *De beata v.*, 1, 1-3, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova Editrice, ed. bilingue Latino Italiano, introd., traduz., note e indici Domenico Gentili, vol. III/1 Roma 1970, 1982<sup>2</sup>.

<sup>262</sup> Cfr. BRUNO NARDI, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>263</sup> Cosmografi e geografi medievali collocavano il Paradiso terrestre sulla cima di una montagna altissima, la più alta in assoluto fra quelle esistenti sulla terra. Se ciò all'interno del racconto della *Commedia* è inserito nel contesto del secondo regno ne risultano rafforzati ulteriormente gli indizi a favore di un'identificazione fra la montagna bruna di *If. XXVI* e il *Purgatorio*.

<sup>264</sup> Il *Purgatorio* sorge nell'emisfero australe in una posizione esattamente opposta a Gerusalemme, e, essendo la città santa 33° a est dal meridiano terrestre, a sua volta l'isola su cui sorge la montagna del *Purgatorio* si trova a 33° a ovest.

<sup>265</sup> Cfr. MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 137-145.

momento massimo della caduta e al culmine di una disperazione che si trasforma in inevitabile supplica, un grido rivolto ad una entità non ancora identificata, *Quando vidi costui nel gran deserto, / «Miserere di me», gridai a lui, / «qual che tu sii, od ombra od omo certo!»*.

Perché l'apparire sulla scena di Virgilio stabilisce una rottura? In primo luogo, perché il tempo e lo spazio fino adesso descritti si palesano anche come condizioni dell'anima di Dante. Poiché allo smarrimento nella *selva* e all'impedimento verso la salvezza si propone ora l'incontro con un'anima dell'aldilà che porta come risoluzione un viaggio nell'oltremondo. La coordinata spazio-temporale sembra non essere più quella terrena, poiché quei tre luoghi, in apparenza terreni, divengono i tre luoghi dell'aldilà; son luoghi fisici inerenti però alla condizione e all'*itinerarium mentis* del poeta. L'anima, giunta in soccorso, è il poeta Virgilio nelle vesti di inviato di Dio. Egli è mosso a pietà da una catena di salvezza: la commozione di *tre donne benedette* che concede a Dante l'unica occasione rimastagli. È una possibilità che non è frutto della volontà di Dante, una possibilità assolutamente non dovuta né prevista: un dono che la grazia gli concede. Ogni qual volta debba giustificarsi davanti alle anime che incontra, Dante pone sempre l'accento sull'iniziativa divina, sulla inesorabilità del suo percorso. Si pensi alla spiegazione data a Ser Brunetto:

Là sù di sopra, in la vita serena»,  
rispuos' io lui, «mi smarri' in una valle,  
avanti che l'età mia fosse piena.  
Pur ier mattina le volsi le spalle:  
questi m'apparve, tornand' io in quella,  
e reducemmi a ca per questo calle.  
*If. XV, 49-54*

Numerose sono le circostanze in cui si sottolinea che tale *itinerarium* non poggia sulla energia personale, né sulle qualità intellettuali del protagonista, ma Altro lo rende possibile. La risposta a Cavalcante dei Cavalcanti, *da me stesso non vegno*, è un'indicazione di metodo più volte ribadita da Dante attraverso la contrapposizione fra ingegno individuale (*da me stesso*) di cui l'Ulisse dantesco è il prototipo, e volontà divina (*com'altrui piacque*), presente anche nella formula con cui Virgilio ribadisce che il viaggio è concesso da Dio, *vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole*. È un viaggio inesorabile, *se vuo' campar d'esto loco selvaggio*, dice Virgilio.

Ai versi 112-123 è detto in cosa consista *l'altro viaggio*<sup>266</sup>, nella visita di un *loco eterno*, articolato in tre tipologie di anime: gli *spiriti dolenti*, *color che son contenti nel foco* e *le beate genti*.

Ond' io per lo tuo me' penso e discerno  
che tu mi segui, e io sarò tua guida,  
e trarrotti di qui per loco eterno;  
ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi *spiriti dolenti*,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;  
e vederai *color che son contenti*  
nel foco, perché speran di venire  
quando che sia a *le beate genti*.  
A le quai poi se tu vorrai salire,  
anima fia a ciò più di me degna:  
con lei ti lascerò nel mio partire;  
*If. I, 112-123*

La visita dell'aldilà si prospetta in due momenti. Il primo, sotto la guida di Virgilio, concerne la visione degli *antichi spiriti dolenti e di color che son contenti nel foco*, cioè le anime dei dannati e dei purganti; il secondo, la visita del terzo regno, richiede una decisione ulteriore del pellegrino (*se tu vorrai salire*) e prevede un'anima più degna e superiore a Virgilio, quale guida del poeta. Sin da questi primi cenni la descrizione del *Paradiso* si presenta proprio come un *altro* mondo, un luogo di felicità e beatitudine impossibile all'uomo. Il viaggio della salvezza riguarda, infatti, propriamente, i primi due regni: una volta giunto alla porta del *Purgatorio* (canto IX della secondo cantica), Dante è salvo, mentre la visione del *Paradiso* è annunciata come una grazia che eccede l'imminente salvezza. La risposta di Dante, *sì ch'io veggia la porta di san Pietro / e color cui tu fai cotanto mesti* (*If. I, 134-135*), è chiarificatrice: la sua richiesta è di essere condotto alla *porta di San Pietro* che è la porta del *Purgatorio*<sup>267</sup>. In realtà, tale interpretazione sulla collocazione della porta nel *Purgatorio* è controversa. Il Benvenuto è l'unico fra i commentatori antichi che l'abbia ritenuta la porta del *Paradiso*<sup>268</sup>, mentre gli altri vi riconoscevano la porta del

---

<sup>266</sup> Cfr. AGOSTINO, *De Trinit.* 4, 12,15: *Proinde sicut Magi fecerunt divinitus moniti, quos ad humilitatem Domini adorandam stella perduxit, ita et nos non qua venimus, sed per aliam viam in patriam redire debemus.* (Perciò come fecero i Magi, divinamente istruiti, che una stella condusse ad adorare l'umiltà del Signore, così anche noi dobbiamo ritornare alla patria non per dove siamo venuti ma per un'altra strada). A te convien tenere altra strada, è *l'altro viaggio* che Dante deve percorrere per uscire dalla selva oscura. Cfr. anche *Mt. 2, 12-18*.

<sup>267</sup> Cfr. *Pg. IX, 127* e *Pg. XXI, 54*.

<sup>268</sup> BENVENUTO DA IMOLA: *idest portam Paradis, cuius custos ponitur Petrus*. Cfr. DOMENICO CONSOLI, s.v. *porta*, *ED, IV*, p. 601-602.

*Purgatorio* per il fatto che Dante vi ha posto un angelo portiere che ha le chiavi del *Paradiso*<sup>269</sup>; e non vi è altro luogo del testo in cui si parli della porta del *Paradiso*. La maggior parte degli interpreti moderni propendono per questa seconda tesi, che appare la più ragionevole, anche secondo le parole con cui Dante dà il suo assenso alla proposta di Virgilio, riconoscendo nella porta del *Purgatorio* l'ingresso effettivo nella salvezza. C'è da dire, inoltre, che Virgilio fa precedere la sua proposta di visitare il terzo regno dalle parole *se tu vorrai* (v. 121), che non solo sono interpretabili come la necessità di una decisione della volontà più forte di Dante, ma anche come se per raggiungere la salvezza dell'anima il minimo necessario sia oltrepassare quella porta. Qui inizia la purificazione attraverso le cornici della montagna fino alla completa restaurazione della natura peccaminosa in cima al giardino terrestre.

In rapporto al destino ultimo delle anime, il primo e il terzo regno sono simili, sul piano della definitività della sorte delle anime, e opposti, in quanto implicano la dannazione eterna nell'*Inferno* e la beatitudine eterna nel *Paradiso*. I versi citati rinviano intanto al giudizio universale, la *seconda morte*<sup>270</sup>, che prevede la riacquisizione del corpo sia per le anime dannate che per quelle destinate alla beatitudine, e a cui conseguirà l'accrescimento delle sofferenze per i dannati e del godimento per i beati<sup>271</sup>. È nella logica dell'ultimo giudizio che si inserisce, infatti, la ragion d'essere del terzo regno, che si pone fra i due definitivi: il *Purgatorio*. Questo regno, il secondo nel percorso di Dante, ma il terzo nella configurazione dell'aldilà, essendo l'ultimo ad essere nato teologicamente, introduce anche il problema del tempo all'interno della condizione successiva alla morte: nel senso che Dante immagina una fase *post mortem* entro i limiti dell'ultimo giudizio, in cui è possibile riparare ed espiare le proprie colpe (il *Purgatorio*), e a cui succederà un'eternità *post iudicium*. Solo allora, il *Purgatorio*, non avendo più ragion d'essere, scomparirà e resteranno i due regni definitivi l'*Inferno* e il *Paradiso*.

Ma se riflettiamo sul piano della conversione e della costruzione dei regni, proposta dall'autore del poema, i regni contrari e antitetici sono piuttosto l'*Inferno* e il *Purgatorio*. La configurazione geografica esattamente inversa dei due regni è

---

<sup>269</sup> Pg. IX, 121-129.

<sup>270</sup> Cfr. *Ap.* 20, 14 e anche in *Ep.* VI, 5 dove *mors seconda* si riferisce al Giudizio Universale.

<sup>271</sup> Dante segue San Tommaso e la maggior parte dei Padri della Chiesa riguardo alla dottrina del giudizio universale. Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, III, Suppl. 69, 2 ad Resp. e ad 4; *ivi*, I, 2 q. 4, 5 ad Resp. (sed circa) e ad 5. Cfr. ERICH AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Verlag Walter de Gruyter & co., Berlin-Leipzig 1929, trad. it di Maria Luisa De Pieri Bonino, *Dante poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999<sup>14</sup>, p. 79.



emblematica: una profonda voragine, l'*Inferno*, e una montagna altissima, il *Purgatorio*. L'antitesi si rivela palesemente in *If.* XXXIV, durante il capovolgimento fisico, per cui Dante, in groppa alle spalle di Virgilio, scende, lungo il corpo di Lucifero, fino al centro della terra, nel *punto / al qual si traggon d'ogne parte i pesi*, (*If.* XXXIV, 110-111), ossia nel centro ritenuto allora della gravitazione universale. In questo *punto*, Virgilio compie una rotazione di 180° e, benché la sua direzione rimanga la stessa, invece che scendere, sale. L'inversione tra discesa e salita è la dimostrazione dell'antitesi dinamica e fisica. In questo preciso momento del pellegrinaggio nell'aldilà, risulta manifesto, all'occhio e alla coscienza di Dante, Lucifero. Già visto capovolto, con il busto conficcato nel Cocito, Lucifero gli appare ora a gambe all'aria. Il passaggio all'altro emisfero fa mutare, infatti, la prospettiva della visione del mondo. Qui ha sede l'Eden, luogo della creazione, da cui Adamo guardava il cosmo prima del peccato originale, secondo uno sguardo retto e corrispondente all'ordine dato da Dio alla creazione.

Per comprendere meglio questa configurazione dei primi due regni è necessario ricollocare il viaggio sin dal suo primo momento e riferirsi ancora, una volta, al lavoro di Anna Pegoretti che ben riflette sulla *regio dissimilitudinis* nel dialogo con gli illuminanti apporti di Singleton e Freccero<sup>272</sup>. La discesa infernale, la scalata del *Purgatorio* e l'ascesa del *Paradiso* sono condizioni pertinenti all'anima del poeta, come si evince sin dal prologo. John Freccero, a riguardo, ritiene che tra la scena del prologo della *Commedia* e il VII capitolo delle *Confessioni* di Sant' Agostino vi siano delle analogie<sup>273</sup>. Agostino descrive la caduta della sua anima in una *regio dissimilitudinis* (regione dissimile), per il peso dei suoi peccati causati dall'attaccamento ai beni terreni:

Entrai nell'intimo del mio cuore sotto la tua guida; e lo potei, perché divenisti il mio soccorritore. Quando ti conobbi la prima volta, mi sollevasti verso di te per farmi vedere come vi fosse qualcosa da vedere, mentre io non potevo ancora vedere. Respingesti il mio sguardo malfermo col tuo raggio folgorante, e io tutto tremai d'amore e terrore. Mi scoprii lontano da te in una regione dissimile<sup>274</sup>.

<sup>272</sup> Cfr. ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, pp. 43-51.

<sup>273</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *La scena del prologo*, cit., pp. 22-37. L'analogia con le *Confessioni* è giustificata, per Freccero, dal carattere esemplare della conversione di Agostino e di Dante, alla luce anche di un passo del *Convivio* in cui si legittima la menzione del nome dell'autore in un'opera, non previsto nel Medioevo, se non in casi eccezionali e fra questi contempla quello in cui la vita del poeta o scrittore assuma il carattere di *exemplum*, come nel caso di Agostino nelle sue *Confessioni*. Cfr. *Cv.* I, II, 12-14.

<sup>274</sup> AGOSTINO, *Conf.* VII, x, 16: *Intravi in intima mea duce te et potui, quoniam factus es adiutor meus. Et cum te primum cognovi, tu assumpsisti me, ut viderem esse, quod viderem, et nondum me esse, qui viderem. Et reverberasti infirmitatem aspectus mei radians in me vehementer, et contremui amore et horrore; et inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis.*

La *selva* è secondo Freccero una *regio dissimilitudinis*. I passaggi tra il prologo dantesco e il passo delle *Confessioni* sono infatti speculari: Agostino rientra in sé dopo una tormentosa lotta interiore, *intravi in intima mea*, che ricorda il *mi ritrovai* del v. 1, in cui Dante si accorge di essere nella *selva*. Dante passa dall'inconsapevolezza del sonno (*Io non so ben ridir com' i' v'intrai, / tant' era pien di sonno*) simbolo del peccato<sup>275</sup>, al rivolgere lo sguardo verso l'alto (*guardai in alto e vidi*), da cui consegue il tentativo di scalare il *colle* illuminato. Esattamente come Agostino che, soccorso da Dio e sollevato verso la luce (*tu assumpsisti me*), vede ciò che prima ignorava e di cui non conosceva l'esistenza (*ut viderem esse, quod viderem*). Divenuto consapevole della sua infermità interiore, non potendo ancora vedere, Agostino si scopre lontano da Dio in una regione dissimile (*et inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis*)<sup>276</sup>; allo stesso modo, Dante prende coscienza della sua grave condizione, che descrive con la similitudine del naufrago scampato alla morte, nei vv. 22-27. Attratto dalla luce, egli rivolge lo sguardo verso l'alto; vede il *colle* illuminato, tenta di scalarlo, ma l'impedimento delle tre fiere lo respinge nella *selva*, come Agostino nella regione dissimile.

La consapevolezza di essere nella *regio dissimilitudinis* è, secondo Freccero, un primo dono della grazia, una coscienza non acquisibile autonomamente<sup>277</sup>; essa è un luogo di massima distanza da Dio, ma allo stesso tempo di consapevolezza riacquistata. È un concetto ben attestato che, pur essendo di origine neoplatonica, ha avuto una gran fortuna nella letteratura patristica. Nel Medioevo questo tema si è diffuso soprattutto grazie all'uso che ne ha fatto sant'Agostino, il quale nelle *Confessioni* ha sovrapposto all'immagine platonica della *regio dissimilitudinis* quella biblica della *regio longinqua*, nella quale il figlio prodigo della parabola lucana si era rifugiato allontanandosi dal padre<sup>278</sup>. Questa metafora diviene l'espressione della condizione peccaminosa dell'uomo che, espulso dal *Paradiso*, giace nella fossa del suo errore, incapace di uscirne con le sue sole forze. La *dissimilitudo* a cui accenna il passo permette, infatti, di richiamare una delle conseguenze più deleterie del peccato, cioè la distruzione di quella

<sup>275</sup> Rm. 13, 11: *Hora est iam nos de somno surgere*. (E ormai tempo di svegliarvi dal sonno).

<sup>276</sup> Cfr. ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, pp. 43-51.

<sup>277</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *La scena...*, cit., pp. 44-46.

<sup>278</sup> Lc. 15, 13-14: *Et non post multos dies, congregatis omnibus, adolescentior filius per egre profectus est in regionem longinquam et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose*. (E pochi giorni dopo, il figlio più giovane, raccolti tutti i suoi beni, emigrò in una regione lontana e là spese tutti i suoi averi, vivendo in modo dissoluto).

*similitudo* che, nell'antropologia cristiana tradizionale, esprime la partecipazione attiva o perfetta di cui Dio originariamente ha dotato l'uomo. La *regio dissimilitudinis*, viene così connotata come il luogo della non conoscenza, dove l'uomo si ritrova a seguito di un processo di degradazione<sup>279</sup>.

Questo *topos* è centrale anche nella riflessione di San Bernardo. Secondo Etienne Gilson:

La *regio dissimilitudinis* delle *Confessioni* è essenzialmente la regione platonica del divenire, tra il non essere del nulla e l'essere immutabile di Dio, quella di san Bernardo è essenzialmente la regione del peccato e della deformità della somiglianza perduta<sup>280</sup>.

Gilson sostiene, inoltre, che la conoscenza di questo *topos* sia giunta a Dante con il tramite di san Bernardo di Chiaravalle, forse per mezzo di qualche cistercense. Nei suoi commenti alla parabola del *figliol prodigo*<sup>281</sup>, san Bernardo associa questo figlio, che dilapidava i beni paterni e ne abbandona la casa, alla *regio dissimilitudinis*. Il prologo della *Commedia* mostra novità significative rispetto ad Agostino. In particolare, l'identificazione del peccatore errante con l'immagine di una bestia indica la distorsione dell'immagine divina nell'anima dell'uomo, causata dal peccato originale<sup>282</sup>. Anche in un'altra opera, il *Sermo de filio regis*<sup>283</sup>, San Bernardo si riferisce alla *regio dissimilitudinis*, quale preludio di un viaggio di restaurazione. Il peccatore vi riconosce la sua deformazione o dissomiglianza, causata dal peccato originale, e inizia il suo lungo esodo per convertirsi a Dio dalla *selva oscura* di questo mondo<sup>284</sup>.

---

<sup>279</sup> Gli studi di Pierre Courcelle hanno dimostrato l'influenza di questo tema nel Medioevo. Cfr. PIERRE COURCELLE, *Tradition neo-platonicienne et traditions chrétiennes de la région de dissemblance*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» XXXII(1957), pp. 5-33; e PIERRE COURCELLE, *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et Postérité*, Études Augustiniennes, Paris 1963.

<sup>280</sup> ETIENNE GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard*, trad. it. Sonia Mascheroni, *La teologia mistica di San Bernardo*, Jaca Book, Milano 1987, pp. 37-63.

<sup>281</sup> *Lc.* 15, 11-32.

<sup>282</sup> Cfr. ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, p. 52.

<sup>283</sup> Cfr. BERNARDO, *Sermo de filio regis*, *Opera omnia*, vol. VI, t. 2, pp. 261-267.

<sup>284</sup> ETIENNE GILSON, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, trad. it. Vincenzo Venanzi Ventisette, Marietti, Genova 2001, p. 278. Sia per Bernardo che per Agostino la conversione è un passaggio dalla filosofia alla teologia, concetto non estraneo al percorso dantesco, sebbene molta parte della critica abbia identificato lo smarrimento nella selva oscura con l'abbandono da parte di Dante della teologia per la filosofia averroistica.

Nel trattato *De conversione* Bernardo si appella agli studenti esortandoli ad abbandonare la vanità della filosofia, definita *regio dissimilitudinis*, affinché si convertissero alla vita claustrale. In quest'ultima consiste l'eredità di Adamo, la perdita dell'Eden la caduta nella dissomiglianza e la

Nel *Sermo* 42 la *regio dissimilitudinis* occorre di nuovo come il luogo in cui il peccatore è decaduto dalla vicinanza alla divinità alla forma di una bestia, *de angelo ad iumentum*. Avendo smarrito la ragione e ricolmo di ogni vizio, egli vaga inquieto nella confusione del mondo fino al suo risveglio, allorchè si accorgerà della sua situazione e riprenderà consapevolezza di sé: rientrato in se stesso, si converte a Dio e fugge nel primo chiostro attraverso tre regioni oltre la fossa: *infernus, purgatorium, caelum*<sup>285</sup>.

È innegabile l'affinità tra il lungo processo di conversione di cui parla Bernardo, e la struttura del poema di Dante. Ma di particolare interesse risulta l'equivalenza specifica tra il peccatore *prodigo* e l'anima trinitaria, creata a immagine e somiglianza del Creatore ed estremamente bisognosa di purificarsi e di riformarsi, passando dalla dissomiglianza della bestialità, in cui è decaduta con il peccato, per ritornare all'unità e immagine col suo Creatore.

Guglielmo Gorni sostiene che la scena del prologo è contraddistinta da uno *statuto ambiguo, tra visione e sogno*<sup>286</sup>, un luogo fuori dal tempo e dallo spazio, e quindi, piuttosto, luogo dell'anima. In particolare, egli avanza l'ipotesi che le tre fiere che impediscono la scalata del *colle*, siano in realtà una sola bestia che si trasforma, una parodia della Trinità in forma diacronica, al pari delle tre teste di Lucifero<sup>287</sup>.

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,  
*una lonza* leggera e presta molto,  
 che di pel macolato era coverta;  
 e non mi si partia dinanzi al volto,  
 anzi 'mpediva tanto il mio cammino,  
 ch' 'i' fui per ritornar più volte vòlto.  
 Temp' era dal principio del mattino,  
 e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle  
 ch' eran con lui quando l'amor divino  
 mosse di prima quelle cose belle;

---

necessità di restaurare la propria immagine deformata, onde divenire conformi e simili a Cristo. In entrambi il processo di riforma dopo la conversione costituisce un tema centrale.

<sup>285</sup> BERNARDO, *Sermo 42*, BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons Divers*, Tome II (Sermons 23-69), Texte Latin des S. Bernardi Opera Par. Jean Leclercq, Henri Rochais et Charles H. Talbot, *Sermo 42* Les Editions Du Cerf, Paris 2007, p. 278: *Prima regio est regio dissimilitudinis. Nobilis illa creatura in regione similitudinis fabricata, quia ad imaginem Dei facta, cum in honore esset, non intellexit, et de similitudinem adi dissimilitudinem descendit. Magna prorsus dissimilitudo, de paradiso ad infernum, de angelo ad iumentum, de Deo ad diabolum!* (La prima regione è la regione dissimile. Quella creatura nobile, creata nella regione della somiglianza poiché fatta ad immagine di Dio, trovandosi in una condizione onorevole, non agì secondo ragione e discese dalla somiglianza alla dissomiglianza. Grandissima è la dissomiglianza dal paradiso all'inferno, dalla condizione di angelo a quella di bestia, da Dio al diavolo).

<sup>286</sup> GUGLIELMO GORNI, *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, a cura di Michelangelo Picone e Georges Günter, Franco Cesati, Firenze 2000, p. 31.

<sup>287</sup> Cfr. ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, pp. 48-49.

sì ch'a bene sperar m'era cagione  
 di quella fiera a la gaetta pelle  
 l'ora del tempo e la dolce stagione;  
 ma non sì che paura non mi desse  
 la vista che m'apparve *d'un leone*.  
 Questi pareva che contra me venisse  
 con la test' alta e con rabbiosa fame,  
 sì che pareva che l'aere ne tremesse.  
 Ed *una lupa*, che di tutte brame  
 sembiava carca ne la sua magrezza,  
 e molte genti fé già viver grame,  
 questa mi porse tanto di gravezza  
 con la paura ch'uscia di sua vista,  
 ch'io perdei la speranza de l'altezza.  
 E qual è quei che volontieri acquista,  
 e giugne 'l tempo che perder lo face,  
 che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;  
 tal mi fece la bestia senza pace,  
 che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
 mi ripigneva là dove 'l sol tace.

*If. I, 31-60*

In effetti, esse si presentano come impedimenti progressivi: dapprima, la *lonza* (*'mpediva tanto il mio cammino*), subito dopo il *leone* (*Questi pareva che contra me venisse*) e, infine, la *lupa*, che suscita in Dante un'angoscia profonda, (*gravezza*) che lo fa disperare di ascendere il monte (*ch'io perdei la speranza de l'altezza*). L'interpretazione delle tre fiere è ricondotta dai commentatori al passo della Scrittura, *Il leone della selva ti ha aggredito, il lupo delle steppe ne fa scempio, il leopardo sta in agguato vicino alle loro città*<sup>288</sup>, che per gli esegeti sono i tre peccati fondamentali che impediscono la conversione dell'uomo: la lussuria, la superbia, la cupidigia, ricordati nella seconda lettera di Giovanni<sup>289</sup>. In *Pg. XX, 10-12*, Dante associa chiaramente la lupa all'avarizia:

Maladetta sie tu, antica *lupa*,  
 che più che tutte l'altre bestie hai preda  
 per la tua fame senza fine cupa!

*Pg. XX, 10-12*

---

<sup>288</sup> *Ger. 5, 6. Percussit eos leo di silva, lupus ad cesperam vastavit eos, pardus vigilans super civitates eorum.*

<sup>289</sup> *1 Gv. 2, 15: Si quis diligit mundum, non est caritas Patri in eo; quondam omne quod est in mundo concupiscentia carnis est et concupiscentia oculorum et superbia vitae; quae non est ex Patre, sed ex mundo est.* (Se uno ama il mondo, l'amore del Padre non è in lui; perché tutto quello che è nel mondo, la concupiscenza della carne, la concupiscenza degli occhi e la superbia della vita, non viene dal Padre ma dal mondo). La concupiscenza della carne è la lussuria, la concupiscenza degli occhi è la superbia e lo sfarzo della ricchezza è la cupidigia.

E anche la *lonza*, a seguito dei richiami virgiliani, rimanda alla lussuria<sup>290</sup>, così come il *leone* è tradizionalmente identificato con la superbia. Altre interpretazioni hanno associato le tre fiere alle *tre disposizioni che 'l ciel non vole* di *If.* XI, 81-83, riferite all'*Etica* aristotelica (incontinenza, malizia, bestialità), o anche alle *tre faville c'hanno i cuori accesi* (*If.* VI, 74-75), ritenute la superbia, l'invidia, l'avarizia, della profezia di Ciacco, poi ripresa da Brunetto Latini, *gent'è avara invidiosa e superba* (*If.* XV, 68)<sup>291</sup>. Ma sono interpretazioni deboli e, come dice Umberto Bosco.

Sembra assai più prudente considerare le tre fiere come gli impedimenti propri della natura umana corrotta dal peccato originale e, ammesso il valore concettuale di esse, ritornare all'interpretazione allegorica degli antichi commentatori<sup>292</sup>.

Secondo, invece, Sally Musseter, la *regio dissimilitudinis* del commento di san Bernardo alla parabola del *figliol prodigo* e la selva dantesca non sono tanto dei luoghi di dissomiglianza, ma, anzitutto, l'inizio di un lungo viaggio di restaurazione. L'*homo viator* del poema è la figura dell'uomo, a *imago trinitatis*, che vaga in una *regio dissimilitudinis* (la selva), fino al risveglio in cui, come il *figliol prodigo* rientrato in se stesso, decide la sua conversione, muovendosi verso la luce del *colle*. Nonostante il decadimento a una condizione di bestialità e di dissomiglianza dal Creatore, la grazia divina agisce nel *viator*, inconsapevole di sé, mettendolo nelle condizioni di desiderare il viaggio di conversione e restaurazione della propria immagine deformata.

Le affinità tra l'enfasi di Bernardo sul lungo processo di restaurazione incumbente sulla conversione e sulla struttura del poema di Dante sono indubbie ma di particolare interesse è l'equazione di Bernardo specifica del peccatore prodigo (il figliol prodigo) con l'anima trinitaria creata a immagine e somiglianza di Dio, ma ora tristemente nella necessità di essere restaurata, di essere ricreata dalla dissomiglianza della bestialità all'armonia unificata del suo Esemplare<sup>293</sup>.

---

<sup>290</sup> Cfr. VIRGILIO, *En.*, I, 323.

<sup>291</sup> Cfr DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If.* XV, 68, p. 466.

<sup>292</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, cit., vol. I, *If.* I, 31, pp. 8-9.

<sup>293</sup> Cfr. SALLY MUSSETER, *Dante's Three Beasts and the Imago Trinitatis*, «Dante Studies» XCV (1977), p. 42: *The affinities between Bernard's emphasis on the long process of reform incumbent upon the convert and the structure of Dante's poem are unmistakable, but of particular interest is Bernard's specific equation of the prodigal sinner with the trinitarian soul created in the image and likeness of God, but now woefully in need of reform, of recreation from the unlikeness of bestiality to the unified harmony of its Exemplar.*

Anche San Bonaventura descrive la caduta dell'uomo come una *miserabilis deviatio* che esprime in modo triplice (*aversio, conversio, bonorum amissio*):

Infatti cadde a tal punto dalla rettitudine (integrità) da perdere la rettitudine stessa, non l'attitudine alla rettitudine, così da perdere l'abitudine ad essa, non il desiderio: poiché egli abbandonò la condizione di somiglianza (a Dio) così da passare tuttavia ad un'immagine<sup>294</sup>.

In Agostino, in ogni caso, non vi è un'esplicita identificazione tra il peccatore, in cui si è deformata l'originaria immagine di Dio, e la bestia, figura di questa deformazione e degradazione. Nell'ultimo capitolo del libro VII delle *Confessioni*, appaiono il leone e il drago del *Salmo XC*, ma non hanno questo rilievo. Gilson, non a caso, attribuisce la similitudine tra peccatore e bestia alla riflessione di san Bernardo e dei suoi contemporanei, sulle *Confessioni*. Agostino resta, comunque, il principale riferimento per il dogma trinitario e per la sua riflessione sull'immagine trinitaria presente nell'uomo e in tutta la creazione<sup>295</sup>. A partire dal commento letterale al passo della *Genesi* 1, 27, in cui si dice che Dio creò l'uomo a Sua immagine e somiglianza, Agostino commenta, *non solo del Padre, o solo del Figlio, o solo dello Spirito Santo, ma l'uomo fu fatto a immagine della stessa Trinità*<sup>296</sup>. Per trovare l'immagine della Trinità, occorre entrare nell'uomo interiore, che intuisce le verità eterne, cioè la parte dell'uomo che possiede la sapienza. Qui si trova l'immagine della Trinità che Agostino esprime come *mens, notizia, amor*, descritte nel libro IX del *De Trinitate*. Nello spirito umano, invece, vi è una Trinità più evidente: *memoria, intelligentia, voluntas*. Sally Musseter, che analizza la comparsa delle tre fiere come un fenomeno antitrinitario, ritiene, piuttosto, che Dante riprenda la formulazione degli attributi delle Persone divine

---

<sup>294</sup> Cfr. BONAVENTURA, *Comment. in II libr. sent., Proemium*, in *Opera Omnia*, Quaracchi, Collegia San Bonaventura 1885, tom. II, p. 56: *Sic enim cecidit a rectitudine ut perderet ipsam rectitudinem, non rectitudinis apitudine perderet habitum, non apitutum: quia sic amisit similitudinem ut tamen pertranseat in imagine.*

<sup>295</sup> Se l'uomo e il cosmo sono a immagine di Dio, vi sono tracce di Dio nella natura, esse debbono fornire testimonianza della sua Trinità non meno che della sua unità. Agostino propone le *vestigia* più diverse della Trinità, senza che nessuna del resto escluda le altre: *mensura, numerus, pondus*, (*La Trinità*, XI, 11, 8); *unitas, species, ordo*, (*La vera religione*, VII, 13); *esse, forma, manentia*, (*Epistola* 11, 3); *modus, species, ordo*, (*Contro i manichei -La natura del bene* III); *quo res constat, quo discernitur, quo congruit*, nel *De div. quaest.* 83 XVIII. Le tre parti della filosofia: *physica, logica, ethica* o: *naturalis, rationalis, moralis*, a cui vengono riferite le tre eccellenze di Dio come *causa subsistendi, ratio intelligenti e ordo vivendi*, (*La città di Dio*, XI, 25); nell'uomo esteriore, la trinità della *cogitatio*, che comprende *memoria sensibilis, interna visio, voluntas quae utrumque copulat*, (*La Trinità* XI, 3, 6). Cfr. ETIENNE GILSON, *op. cit.*, pp. 252-253.

<sup>296</sup> AGOSTINO, *De Gen. ad l. imp.*, 16, 61, 87: *Non ad solius Patris, aut solius Filii, aut solius Spiritus Sancti, sed ad ipsius Trinitatis imaginem factus est homo.*

dal *De Trinitate* di Riccardo da San Vittore: *potentia* il Padre, *sapientia* il Figlio e *voluntas / caritas* lo Spirito Santo<sup>297</sup>. Si tratta degli stessi attributi presenti nella profezia del Veltro:

Questi non ciberà terra né peltro,  
ma *sapienza, amore e virtute*,  
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.  
*If. I, 103-105*

nonché quelli indicati dalla scritta della porta infernale:

Giustizia mosse il mio alto fattore;  
fecemi la *divina podestate*,  
la *somma sapienza* e 'l *primo amore*.  
*If. III, 3-6*

Qui si proclama che l'*Inferno* è un regno voluto dalla giustizia divina nelle sue Tre Persone: *podestate* (Padre), *somma sapienza* (Figlio), *primo amore* (Spirito Santo). Gli aggettivi *divina*, *somma* e *primo* sembrano sottolineare la matrice divina di queste qualità che nel regno infernale sono invece parodiate e derise come impotenza, ignoranza e odio delle anime dannate.

Le tre fiere che sbarrano il cammino al viandante sarebbero la deformazione degli aspetti trinitari, causata dal peccato nell'anima umana. Anche San Bernardo, del resto, tratta frequentemente degli attributi trinitari in relazione alla *regio dissimilitudinis*. La caduta edenica o la decadenza dell'uomo dalla sua *imago trinitatis* è spesso paragonata al vizio, all'irragionevolezza di una bestia irrequieta<sup>298</sup>. Lo stesso Dante, nel *Convivio* definisce il vivere, proprio dell'uomo, in quanto caratterizzato dall'*usare la ragione*, cioè stabilisce un'identità tra il vivere da uomo e l'uso della ragione, e tra il rifiuto di vivere secondo ragione dell'uomo e il suo ridursi a bestia:

Onde, quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita e atto de la sua più nobile parte. E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio: *Asino vive*. Dirittamente dico però che lo pensiero è proprio atto de la ragione, perché le bestie non pensano, che non l'hanno; e non dico pur de le minori bestie, ma di quelle che hanno apparenza umana e spirito di pecora, o d'altra bestia abominevole<sup>299</sup>.

---

<sup>297</sup> RICHARD DE SAINT VICTOR, *La Trinité*, introduction traduction et notes de Gaston Salet, Les Éditions du Cerf, Paris 1959, p. 150-151.

<sup>298</sup> SALLY MUSSETER, *op. cit.*, p. 43.

<sup>299</sup> *Cv. II, VII, 4.*



In un passo successivo sempre del IV libro, riprendendo il *De anima* di Aristotele, Dante chiarisce meglio cosa intenda per esercizio della ragione: un uomo che usi la ragione, nel rispetto della sua *imago dei*, vive chiedendosi il significato e il senso del suo cammino. Chi tralasci i grandi interrogativi della ragione è un uomo morto, cioè una bestia.

Sì come dice Aristotele nel secondo de l'Anima, vivere è l'essere de li viventi; e per ciò che vivere è per molti modi (sì come ne le piante vegetare, ne li animali vegetare e sentire e muovere, ne li uomini vegetare, sentire, muovere e ragionare, o vero intelligere), e le cose si deono denominare da la più nobile parte, manifesto è che vivere ne li animali è sentire – animali, dico, bruti – vivere ne l'uomo è ragione usare. Dunque, se 'l vivere è l'essere de l'uomo, e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto. E non si parte da l'uso del ragionare chi non ragiona lo fine de la sua vita? e non si parte da l'uso de la ragione chi non ragiona il cammino che fare dee? Certo si parte; e ciò si manifesta massimamente con colui che ha le vestigie innanzi, e non le mira. E però dice Salomone nel quinto capitolo de li Proverbi: Quelli muore che non ebbe disciplina, e ne la moltitudine de la sua stoltezza sarà ingannato. Ciò è a dire: Colui è morto che non si fé discepolo, che non segue lo maestro; e questo vilissimo è quello. Potrebbe alcuno dicere: Come? è morto e va? Rispondo che è morto [uomo] e rimasto bestia<sup>300</sup>.

La descrizione infernale è basata sul capovolgimento della realtà, distorta e pervertita dalla degradazione della ragione umana. Si ricordi che gli ignavi non sono ritenuti degni nemmeno di stare nell'*Inferno* poiché, non avendo esercitato nella vita il giudizio e conseguentemente un atto di libertà, vissero una condizione al di sotto dell'umano. Dante, infatti, li definisce *questi sciaurati, che mai non fur vivi* (*If.* III, 64). Morti alla natura umana essi hanno vissuto da bestie, chiuse nel loro bisogno immediato e nel loro egoismo, *non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro* (*If.* III, 38-39).

La bestialità è un tratto caratterizzante le anime dell'*Inferno*, una bestialità progressiva man mano che si scende nella voragine. La riduzione della ragione dell'uomo ha conseguenze degradanti, disumane e tristi. Nel commento a *If.* XXXIV, in relazione alla mostruosità di Lucifero, la Chiavacci Leonardi, dice che in lui si manifesta il culmine di tristezza, di buio e di impotenza che è l'*Inferno*:

Lucifero conclude coerentemente la serie dei demoni danteschi. L'inferno di Dante è infatti negli uomini, non nelle figure demoniache, che sono solo simboli, e come tali senza anima e senza reattività poetica, per così dire. In nessuno di loro se si escludono i centauri, diversamente immaginati c'è un tratto di umanità, ma sono tutti registrati sul grottesco: Cerbero latra con tre bocche, Minosse ringhia e torce la sua coda, Pluto abbaia con voci chiocce, il Minotauro saltella come un toro ferito, Nembrot

---

<sup>300</sup> *Ivi*, IV, vii, 11-14.

pronuncia suoni incomprensibili, Fialte si scrolla come torre. Gerione è una macchina composita e inerte. Essi sono la contraffazione bestiale dell'uomo ben peggio dunque che bestie e il loro re Lucifero lo è anche dell'angelo che egli fu e di Dio stesso. Ma tale realtà, razionalmente concepita e lucidamente descritta, non è di quelle che suscitano la grande poesia dantesca, che solo di fronte all'uomo a qualunque aspetto dell'uomo reagisce con la sua straordinaria qualità e potenza<sup>301</sup>.

Numerose bestie si presentano nel cammino di Dante sin da *If. I*; ma le tre fiere sono il simbolo del male che impedisce l'ascesa alla luce, il preannuncio del regno infernale in quanto emblema della perversione dell'anima del poeta, sottolinea Sally Musseter, per la quale, come si è detto, la *lonza*, il *leone* e la *lupa* corrispondono alle tre cattive funzioni dell'anima trinitaria decaduta, che col peccato originale è divenuta come una bestia<sup>302</sup>. L'interpretazione allegorica della *lonza* non è eccessivamente oscura, il suo ostacolo non è tale da bloccare il cammino. Il *pel maculato* è stato frequentemente identificato con il leopardo e da alcuni con il *pardus*, il pardo di Geremia, che è la pantera<sup>303</sup>. Nel bestiario di Pietro Damiano si dice che essa esala un profumo eccessivamente dolce, con il quale, dopo un sonno di tre giorni, richiama a sé tutti gli animali, eccetto il dragone, che ne è colpito con paura e muore.

Più avanti il bestiario dice che la pantera deve rappresentare Cristo, che ha trovato l'uomo sotto il potere del drago (diavolo) e ha raccolto a Sé i credenti con la dolcezza delle sue parole e la sua saggezza:

Ma dopo tre giorni, destandosi dal sonno risanatore, con grande clamore emette un ruggito, con il quale allo stesso tempo esala un profumo così tanto soave e ardente che sembra superi ogni specie di balsamo o aroma. Allora tutti gli animali dei pascoli ai quali giunge quel profumo confluiscono incessantemente ad essa e vengono dilettrati da un soffio dolcissimo; solo il drago, dopo aver udito la sua voce, viene colto da uno smisurato terrore, si nasconde al contadino nelle cavità sotterranee e, non sopportando in alcun modo la forza di un tale odore, irrigidito perde sensibilità e, spossato nelle forze e completamente esanime, muore<sup>304</sup>.

Anche Ugo da San Vittore dice che la pantera ha il significato di Cristo che raduna a sé tutti gli uomini con la sua parola e con la dolcezza del suo profumo:

---

<sup>301</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, If. XXXIV, pp. 1006-1007.

<sup>302</sup> Cfr. *Ger. 5, 6*: *Per questo li azzanna il leone della foresta, il lupo della steppa ne fa scempio, il leopardo sta in agguato vicino alle loro città quanti ne escono saranno sbranati, sono aumentate le loro ribellioni.*

<sup>303</sup> ENRICO PROTO, *La lonza dantesca*, «Giornale dantesco» XV(1907), pp. 1-16.

<sup>304</sup> Cfr. PIETRO DAMIANO, *De bono religiosi status*, PL, 145, 780-781.

Ma, riemergendo dal sonno, all'improvviso emette in alto un ruggito e, insieme al ruggito, un profumo di straordinaria dolcezza, tanto che il suo aroma supera ogni altra essenza. Quando dunque sentono la sua voce, tutti gli animali, vicini o lontani, riunendosi, seguono la sua eccezionale dolcezza. Solo il drago, avendo udito la sua voce, atterrito dalla paura si nasconde sotto le spelonche sotterranee. [...] Così anche il Signore nostro Gesù Cristo, vera pantera, traendo a sé, per mezzo della sua incarnazione, ogni stirpe degli uomini, che era stata fatta schiava dal diavolo ed era soggetta alla morte, la salvò e dispensò doni agli uomini, portando su di sé la schiavitù<sup>305</sup>.

Questi bestiari hanno fatto ipotizzare a Sally Musseter che la lonza dantesca sia una parodia di Cristo, e più precisamente che sia la deformazione di un attributo proprio di Cristo, la *sapientia*. La lonza rappresenterebbe, così, la deformazione dell'immagine divina nell'anima del poeta nell'aspetto dell'*intellectus* o *sapientia*<sup>306</sup>. Sappiamo che l'immagine della pantera è ripresa nel *De vulgari eloquentia* come il simbolo della *parola* parlata, in riferimento al volgare illustre<sup>307</sup>; Musseter ipotizza, dunque, che anche nel prologo alla *Commedia* la *lonza* possa contemplare il valore della parola, come forma della *sapientia* o *intellectus*, alterata dal peccato. Il leone, invece, rappresenterebbe la perversione dell'*affectus*; quindi, *intellectus* ed *affectus* sarebbero due attributi delle Persone divine del Figlio e del Padre distorte in seguito alla caduta dentro la *regio dissimilitudinis*.

Per gli studiosi che associano alle tre fiere le tre zone dell'*Inferno*, il leone è sempre stato considerato la manifestazione della forza rivolta a un cattivo fine, mentre nei bestiari medievali è rappresentato come la più nobile bestia, signore delle altre. La figura del leone che ci presenta la *Commedia* si impone come una presenza forte, quasi ingombrante, *ma non sì che paura non mi desse / la vista che m'apparve d'un leone*. La sua imponenza è tale che l'aria sembra tremarne (*sì che pareva che l'aere ne tremesse*), contrasta Dante, si oppone alla direzione del suo cammino, *questi pareva che contra me*

---

<sup>305</sup> UGO DA SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus libri quattuor II*, 22, PL, 177, 69. 70: *Surgens autem a somno, statim emittit rugitum per altum, simulque odorem nimeiae suavitatis cum rugitu, ita ut odor hijus praecellat omnia armata et pigmenta. Cum ergo audierint vocem ejus omnes bestiae, quae longe vel prope sunt, congregantes se, nimiam suavitatem ejus sequuntur.*

*Solus autem draco cum audierit vocem ejus, timore perterritus abscondit se sub terrenis speluncis. [...] Sic et Dominus noster Jesus Christus verus panther omne genus humanum, quod a diabolo captum fuerat, et morti erat obnoxium, per incarnationem suam ad se trahens eripuit, et captivam ducens captivitatem, dedit dona hominibus.*

<sup>306</sup> SALLY MUSSETER, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>307</sup> Cfr. *Dve I*, XVI, 1: *Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa ut, solerti studio, redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis.* (Abbiamo battuto i boschi e i pascoli d'Italia senza trovare la pantera che inseguiamo: applichiamo dunque per la sua scoperta un metodo di indagine più razionale, nell'intento di avviluppare nei nostri lacci questa fiera che fa sentire il suo profumo ovunque senza mostrarsi in nessun luogo).

*venisse*. La postura *con la test'alta* è tipica della superbia, e nel bestiario che Musseter esamina si dice che nella testa del leone vi è il segno della sua fermezza, *firmitas in capite*. Ma vi è una differenza tra il leone di *If. I*, rabbioso e affamato, e quello descritto in alcuni bestiari, come nobile e compassionevole verso le vittime che chiedono misericordia, specialmente verso i viaggiatori che ritornano a casa.<sup>308</sup> La studiosa si sofferma sull'impedimento del leone al movimento verso l'alto del pellegrino e al fatto che costringa questi verso il basso; e conclude che sia la raffigurazione di una *potentia* dell'anima stemperata, un depotenziamento della *forza* del pellegrino, della sua energia affettiva, che lo fa retrocedere rispetto al proposito dell'intelletto.

Le differenze tra la bestia delle storie naturali e il leone sul monte incoraggiano solo la lettura allegorica di entrambi come emblemi della *potentia* dell'anima affettiva e appetitiva la cui forza non è necessariamente male poiché manifestata attraverso il corpo, ma al contrario può essere indirizzata verso opere di misericordia, temperanza e nobiltà così come pervertita alla violenza e alla *rabbiosa fame*. Contro il nobile leone dei bestiari allora uno può misurare i non mitigati vizi della bestia che perseguita spietatamente il pellegrino sotto il fianco della montagna e valutare la misura in cui il potenziale della sua anima è stato trasformato in una stemperata forza<sup>309</sup>.

Il motivo per cui la *lonza*, a differenza della lupa e del leone, non suscita nessun terrore nel pellegrino è dovuto, secondo Musseter, al fatto che il *viator* ha già iniziato il cammino di conversione; perciò la sua speranza è più forte della fiera minacciosa. Nella similitudine con la stagione e l'ora della creazione (*Temp' era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle*) (vv. 37- 40), la studiosa individua un riferimento al primo venerdì, in cui Dio creò Adamo a sua immagine e somiglianza; ma, in rapporto alla scena descritta, nello stesso tempo, vi vede la prefigurazione tipologica del Venerdì Santo, in cui Cristo effettuò la ricreazione dell'uomo con la morte in croce. A questi due venerdì si aggiunge un terzo venerdì, che è quello in cui il pellegrino della *Commedia* inizia il suo viaggio di ricreazione e conversione a imitazione di Cristo. In questa

<sup>308</sup> UGO DA SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus libri quattuor*, II, 22, PL, 177, 69. 70: *Natura leonis est, quod nisi laesus fuerit non facile irascitur. Patet enim ejus misericordia, quod prostratis parcat.*

<sup>309</sup> SALLY MUSSETER, *op.cit.*, p. 44: *The differences between the beast of the natural histories and the leone on the mountain only encourage the allegorical reading of them both as emblems of the potentia of the affective or appetitive soul whose strength is not inherently evil because manifested through the body, but on the contrary, can be channelled into good works of mercy, temperance, and nobility as well as perverted into violence and rabbiosa fame. Against the noble lion of the bestiaries, then, one can gauge the unmitigated viciousness of the beast which pursues the pilgrim mercilessly down the mountainside and estimate the extent to which the potential of his soul has been transmuted to distempered forza.*

immedesimazione con la passione di Cristo, Musseter vede per Dante l'inizio di un percorso di restaurazione già incipiente nella *selva*, nella consapevolezza riacquistata e nella visione della luce. La *lonza*, dunque, non sarebbe un ostacolo temibile alla scalata del monte, in quanto Dante sa che Cristo in un altro venerdì, lo ha preceduto, vincendo questi impedimenti e può, dunque, sperare di sfuggire la *lonza*. Se le prime due fiere possono dirsi la degradazione della *potentia* e *sapientia*, qualità del Padre e del Figlio, la *lupa* dovrebbe essere la deformazione dello Spirito Santo. I commentatori l'hanno sempre identificata con l'avarizia, la cupidigia, o la volontà concupiscente. Nei bestiari medievali la lupa è associata alla cupidigia, vizio che all'interno della distinzione trinitaria dell'anima è paragonabile al libero arbitrio che si volge verso un fine cattivo. Infatti, avidità e avarizia sono il risultato di una scelta della volontà di cupidigia contro la carità e della creatura contro il Creatore. I bestiari identificano la lupa con la volontà, o libertà che si rivolge ai beni terreni al posto di quelli celesti:

Ed una lupa, che di tutte brame  
sembiava carca ne la sua magrezza,  
e molte genti fé già viver grame,  
questa mi porse tanto di gravezza  
con la paura ch'uscita di sua vista,  
ch'io perdei la speranza de l'altezza.  
E qual è quei che volontieri acquista,  
e giugne 'l tempo che perder lo face,  
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;  
tal mi fece la bestia senza pace,  
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

*If. I, 49-60*

La similitudine di *quei che volontieri acquista che giunto 'l tempo che perder lo face*, permette di dire che la *lupa* priva la sua vittima del vigore che gli fa affrontare la salita e della parola (*mi ripigneva là dove 'l sol tace*), cosicché il peccatore si trova incapace di confessare il suo peccato. La *gravezza* è la pesantezza del cuore, sintomo della *tristizia* e del silenzio proprio dell'accidia, la pigrizia spirituale. Lo stato spirituale a cui induce la *lupa*, secondo alcuni bestiari toscani, può essere un importante riferimento alla scena del prologo, in quanto si verifica una corrispondenza tra la disperazione propria del pellegrino (*gravezza*), ma anche, perché, nell'uomo, a *imago trinitatis*, la malattia della volontà o l'energia affettiva blocca sia la forza del corpo che la parola dell'intelletto. La lupa dantesca, allo stesso modo, priva del *vigore* e della *parola*, dissolvendo la volontà di parlare e agire secondo la *sapientia* e la *potentia*

dell'anima. La lupa è l'antitesi dell'amore libero, nella sua magrezza essa è consumata da brame insaziabili. La sua irrequietezza è dovuta al voler accumulare *senza pace* beni in cui far consistere la propria felicità.

Ugo da San Vittore descrive la lupa come un rapace caratterizzato dall'avidità, *rapax est bestia, et cruoris appetens*.

E perciò chiamiamo le lupe *prostitute* poiché devastano i beni degli amanti. Il Fisiologo descrive questi animali mortiferi. Il diavolo porta la loro figura, colui che continuamente sempre invidia il genere umano inoltre ciruisce la Chiesa dei fedeli affinché macchi e perda le loro anime. Ciò che veramente si genera dal primo mese di Maggio, significa che il diavolo nel suo primo moto di superbia cadde dal cielo<sup>310</sup>.

La lupa riduce poco a poco alla schiavitù della disperazione. L'anima del pellegrino è schiava dell'accidia che la respinge nella *selva oscura*. Dalle successive parole di Virgilio si deduce che l'accidia, teologicamente chiamata *tristitia*, è un silenzio indotto dalla lupa mai sazia delle sue bramose voglie. È un male che conduce alla morte della vittima; infatti, l'accidia, più di qualunque altro peccato, tende verso il suicidio. Virgilio spiega che la lupa è stata generata dall'invidia del demonio, allo scopo di portare l'uomo alla disperazione della salvezza, e che essa si accoppia indiscriminatamente con tanti animali generando mali mortiferi. San Tommaso definisce l'accidia come peccato contro lo Spirito Santo<sup>311</sup>: la lupa sarebbe così la perversione dell'amore dello Spirito Santo, che riflette nell'anima dell'uomo l'immagine divina insieme alla *sapientia* e alla *potentia*.

Paul Priest, nel suo lavoro sull'incarnazione della Trinità nella *Commedia*, considera le tre fiere, di *If. I*, come una Trinità demoniaca<sup>312</sup>. Esse sarebbero, a suo

---

<sup>310</sup> UGO DA SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus*, cit., II, 22, in *PL*, 177, 67. 68: *Unde et meretrices lupas vocitamus, quia amatorum bona devastant. Physiologus haec animalia mortifera describit. Eius figuram diabolus portat, qui sempre humanus generi jugiter invidet, ac circuit Ecclesia fidelium ut mactet et perdat animas eorum. Quod vero generatur tonitruo primo meensis Maii, significat diabolum in primo superbiae motu ruisse de coelo.*

<sup>311</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I, 1<sup>ae</sup> q. 35 a. 8; Si dice in particolare che l'accidia toglie la voce, perché la voce tra tutti i moti esterni meglio esprime il concetto e l'affetto interiore; cfr. II, 2ae. q. 35: *Acedia non est recessus mentalis a quocumque spirituali bono, sed a bono divino, cui oportet mentem inhaerere ex necessitate.* (L'accidia non è una fuga dello spirito da qualsiasi bene spirituale, ma dal bene di Dio, al quale lo Spirito è tenuto ad aderire).

<sup>312</sup> PAUL PRIEST, *Inferno: God's Tracks in Hell in Dante's Incarnation of the Trinity*, Longo, Ravenna 1982; Priest si rifà a GIOVANNI PASCOLI, *Scritti danteschi*, in *Prose II*, a cura di Augusto Vicinelli, Mondadori, Milano 1952, pp. 1153-1173; e a Luigi Pietrobono, *Il poema sacro*, Zanichelli, Bologna 1915 e a HELEN FLANDERS DUNBAR, *Symbolism in Medieval Thought and its Culmination in the Divine Comedy*, Yale University Press, New Haven 1929: tutti sostengono che le tre fiere rappresentino una trinità demoniaca o un'antitrinità.

parere, delle vere e proprie forze maligne piuttosto che semplici difetti morali. Nell'apparire sulla scena le fiere si fondono l'una dentro l'altra: la lonza appare, ma svanisce al comparire del leone; così il leone, a sua volta, appare e scompare prima dell'avvicinarsi della lupa. E non solo: il leone è più aggressivo della lonza e la lupa è ancora più affamata e pericolosa del leone. La lupa incarna e sintetizza in se stessa le altre due fiere<sup>313</sup>. Quando Dante terrorizzato spiega a Virgilio perché ha abbandonato la scalata del colle, dice che il suo percorso è stato interrotto dalla sola lupa, chiamandola *la bestia* e senza alcun riferimento alle altre due fiere:

Vedi la *bestia* per cu' io mi volsi;  
 aiutami da lei, famoso saggio,  
 ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi.  
*If. I, 88-90*

Qualche verso più avanti, Virgilio risponde, riferendosi sempre a una sola bestia, che è la lupa. *Essa è l'incontinenza, la violenza e la frode insieme. È una e trina*, commenta Priest<sup>314</sup>. La lupa assorbe le altre due bestie come se le avesse generate in un'immagine inversa di generazione. La brama insaziabile con cui richiama la cupidigia, che nella *Lettera a Timoteo* si definisce, *radice di tutti i mali*<sup>315</sup>, riconduce alla Persona del Padre, principio di tutta la Divinità<sup>316</sup>. Nella Scrittura, il leone è simbolo della tribù di Giuda ed è associato a Cristo. Gesù è chiamato nel prologo di Giovanni il *logos*, la *parola* incarnata che rende visibile il nome di Dio<sup>317</sup>. Per questo, il Priest ritiene che il

<sup>313</sup> PAUL PRIEST, *op. cit.*, p. 25.

<sup>314</sup> GIOVANNI PASCOLI, *op. cit.*, p. 1170.

<sup>315</sup> *1 Tm. 6, 10: L'attaccamento al denaro infatti è la radice di tutti i mali; per il suo sfrenato desiderio alcuni hanno deviato dalla fede e si sono da se stessi tormentati con molti dolori.*

<sup>316</sup> PAUL PRIEST, *op. cit.*, p. 26: *The wolf absorbs the others two beasts as if she had geneared them, or in a reverse image of generation.* (La lupa assorbe, sintetizza in se stessa, le altre due bestie come se le avesse generate o in un'immagine inversa di generazione).

<sup>317</sup> Nell'*Apocalisse* in maniera esplicita si dice: non piangere più; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il *Germoglio di Davide*, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli (*Ap. 5, 5*) ma cfr. anche *Gn. 49, 9, 10: Un giovane leone è Giuda / dalla preda, figlio mio, sei tornato; / si è sdraiato, si è accovacciato come un leone / e come una leonessa; chi oserà farlo alzare? / Non sarà tolto lo scettro da Giuda / nè il bastone del comando tra i suoi piedi, / finchè verrà colui al quale esso appartiene / e a cui è dovuta l'obbedienza dei popoli.* Vi sono poi anche alcuni inni liturgici, per esempio l'inno del secondo giorno della novena d'avvento, in cui Cristo è detto leone di Giuda, così come nel testo di alcune preghiere, come per esempio, l'inno del tempo d'avvento che recita: *O Gesù Cristo, Figlio di Dio, / vittorioso leone di Giuda, / tu regni su tutti i popoli / con uno scettro diverso / da quello dei potenti del mondo:* ma anche nella preghiera di esorcismo di Sant'Antonio di Padova: *Ecce Crucem Domini! / Fugite partes adversae! / Vicit Leo de tribu Juda, / Radix David! Alleluia!*, (Ecco la Croce del Signore! / Fuggite forze nemiche! / Ha vinto il Leone di Giuda, / La radice di Davide! Alleluia). In altri passi della Scrittura, come *1Pt. 5, 8-9*, invece, il leone insieme alle altre fiere selvatiche, è associato alle

leone del prologo della *Commedia* possa essere una parodia di Cristo e dei suoi attributi divini. Il felino nei bestiari è definito leopede<sup>318</sup>, perché prole del leopardo e della leonessa. Il nome del leone si estenderebbe agli altri due, la lonza e la lupa, detta anch'essa leopede<sup>319</sup>. Le bestie, conclude Priest, hanno una radice o un'essenza comune: un Padre contraffatto, un nome che deride Cristo e un oppositore (il veltro) che si nutre di Dio. Secondo Gian Roberto Sarolli la loro tripla allitterazione *lonza, leone, lupa*, non si può non associare al nome Lucifero, in particolare evocato dal nome *lupa*, che, a suo avviso, è una parodia, ancora una volta, del nome biblico di Dio, *El*<sup>320</sup>.

Vista la divergenza da Sally Musseter, nell'attribuzione delle fiere alle Persone trinitarie, Priest è del parere che, in realtà, sia impossibile stabilirne realmente l'ordine, poiché le fiere non sono altro che l'espressione di un disordine, della perversione dell'immagine di Dio, incarnata nell'anima. Perciò, egli concorda a pieno con l'interpretazione di Giovanni Pascoli il quale dice che:

La lupa è la frode, perché depreda e ruba; è detta anche avarizia, perché l'avarizia è l'embrione della frode. La lonza resta lontana; non se ne parla più, come non si parla più del leone, quando apparisce la lupa. Ché questa è una e trina, come appunto Gerione a cui equivale, come appunto Lucifero che mandò Gerione o si mutò in Gerione per tentare Eva, e dipartì dall'inferno questa pessima fiera o in lei si mutò. È una e trina. Chi la ucciderà o ricaccerà nell'inferno è il suo contrario. Il veltro non ciberà terra, come la lupa. Il veltro, non ciberà peltro, come la frode. Egli ciberà *sapienza e amore e virtute*. Non è come dire che la lupa ha il contrario di queste tre qualità? Quali sono esse? Non somigliano ai nomi delle tre persone divine? la divina potestate, la somma sapienza e il primo amore<sup>321</sup>.

Nella scena descritta, Dante, infatti, crede di oltrepassare la lonza, ma la lonza implica il leone e la lupa. Le bestie sono mali progressivi, nel senso che si implicano l'una con l'altra. Non a caso, nella successiva descrizione di Virgilio, la lupa è ricettacolo e generatrice di mali:

e ha natura sì malvagia e ria,  
che mai non empie la bramosa voglia,

---

presenze maligne nemiche dell'uomo, come nella prima lettera di Pietro: *Siate temperanti, vigilate. Il vostro nemico, il diavolo, come leone ruggente va in giro, cercando chi divorare. Resistetegli saldi nella fede.*

<sup>318</sup> UGO DA SAN VITTORE, *De bestiis et aliis ...*, cit., PL, 177, 69. 70: *Alii autem lupos vocatos aiunt quasi sint leopedes, quod ut leoni ita sit illis virus in pedibus.* (Altri invece affermano che i lupi vengano definiti come leopedi, poiché hanno come i leoni veleno nelle zampe).

<sup>319</sup> JOHN FRECCERO, *La scena...*, cit., p. 26.

<sup>320</sup> GIAN ROBERTO SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1971, p. 180. Cfr. *Pd.* XXVI, 136: *e El si chiamò poi: e ciò convene.*

<sup>321</sup> GIOVANNI PASCOLI, *op. cit.*, p. 1170; cfr. PAUL PRIEST, *op. cit.*, p. 27.



e dopo 'l pasto ha più fame che pria.  
Molti son li animali a cui s'ammoglia,  
e più saranno ancora, infin che 'l veltro  
verrà, che la farà morir con doglia.  
*If. I, 97-102*

La lupa è prostituzione e genera il peccato. Anche i bestiari la definiscono, *meretrix*, e così la descrive anche Virgilio, *molti son li animali a cui s'ammoglia*, l'esatto contrario della *caritas* che è amore gratuito. Secondo Priest, si rende necessario anche un confronto tra le tre fiere e le tre teste mostruose di Satana, che si incontrano esattamente a conclusione della visita dell'*Inferno*: in tal modo, nei due margini della cantica questi mostri antitrinitari incorniciano il regno infernale. Lucifero, conficcato nella ghiaccia del Cocito, compare come un gigantesco mostro a *tre facce*. Attraverso i tratti somatici, Dante ne descrive, tutta l'animalità, segno del decadimento della sua natura.

Oh quanto parve a me gran meraviglia  
quand' io vidi tre facce a la sua testa!  
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;  
l'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa  
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,  
e sé giugnieno al loco de la cresta:  
e la destra pareva tra bianca e gialla;  
la sinistra a vedere era tal, quali  
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.  
Non avean penne, ma di vispistrello  
era lor modo; e quelle svolazzava,  
sì che tre venti si movean da ello:  
*If. XXXIV, 37-51*

Le tre facce in una sola testa sono ancora un'antitesi all'Unità e Trinità di Dio. *Lo 'mperador del doloroso regno* (v. 28) si contrappone nettamente all'*imperador che là sù regna* (*If. I, 124*). Egli divora bestialmente con le sue tre facce tre traditori: con quella centrale, Giuda, con la sinistra, Bruto e con la destra, Cassio. I tre volti di Lucifero, simbolo della menzogna, sono rappresentati con tre colori: la faccia centrale è *vermiglia*, la destra è di colore oca, *parea tra bianca e gialla*, la sinistra è nera. I primi commentatori, Pietro di Dante, l'Anonimo e Benvenuto considerano i tre colori espressioni delle tre passioni opposte alla Trinità, di cui le tre facce sono il segno contrario. Alla Potenza, alla Sapienza e all'Amore, di *If. III, 3-5*, corrispondono l'impotenza, l'ignoranza e l'odio. Pietro di Dante intende le tre facce in questo modo anche se non accenna ai colori. La rossa sarebbe l'impotenza causata dalle fiamme dell'ira, quella oca l'odio-invidia e la nera, l'ignoranza. L'interpretazione del colore

delle facce di Lucifero è tuttavia controversa. Freccero<sup>322</sup> la mette in relazione alla parodia della croce di Cristo che percorre tutto il canto XXXIV dell'*Inferno*. Il canto si apre con un verso che riprende le prime tre parole dell'inno, in onore alla croce, il *Vexilla regis prodeunt* di Venanzio Fortunato. Questo verso, in realtà, pone in ridicolo la figura di Lucifero che, quale re dell'*Inferno*, appare con le sue grandi ali di angelo decaduto, confitto sulla ghiaccia del lago Cocito come una croce. Le due croci, di Cristo e di Satana, sono i due poli opposti della redenzione dell'uomo, l'una causa della redenzione, l'altra della decadenza dell'uomo. Freccero si serve della tradizione esegetica che mette in rapporto la croce di Cristo con Satana e porta dei chiarimenti e dei suggerimenti anche relativamente all'interpretazione dei colori delle facce di Lucifero. In particolare, la sua ipotesi è che Dante abbia presente l'*Arbor vitae Crucifixae Iesu*, di Ubertino da Casale, in cui i colori della passione di Cristo sono ritenuti il rosso del sangue, il bianco della pelle e il nero delle frustate, gli stessi colori del suo *vexillum*, la croce<sup>323</sup>. Le fonti possibili di Ubertino da Casale, secondo Freccero, sono sant'Ambrogio e sant'Agostino, relativamente ai loro commenti al passo lucano in cui Gesù dice ai discepoli che, se avessero fede quanto un granello di senape, potrebbero comandare ad un albero di gelso di sradicarsi e trapiantarsi in mare, ed esso obbedirebbe<sup>324</sup>. Ambrogio afferma che il gelso per il suo frutto tricolore (bianco quando è in fiore, rosso quando si è formato e nero quando è maturo) è Satana, che con le sue colpe si è privato del frutto bianco e rosso ed è avvolto dal nero del peccato<sup>325</sup>. Agostino, invece, lo interpreta come la croce di Cristo<sup>326</sup>. Nella tradizione medievale, dunque, vi sono due interpretazioni parallele dell'albero del gelso, paragonato sia al diavolo che alla croce di Cristo, e i cui colori sono attribuiti ad entrambi<sup>327</sup>. Nei tre colori delle facce di Lucifero è rispecchiata l'evoluzione della sua ribellione contro Dio, che Dante

<sup>322</sup> JOHN FRECCERO, *Il segno...*, cit., pp. 231-233.

<sup>323</sup> *Ivi*, 231. Il testo di Ubertino da Casale riportato da Freccero dice: *Rifletti sul tuo amato Gesù o anima percossa dallo strale della compassione, e lo vedrai come il vessillo del tuo pellegrinaggio. Infatti il bianco della sua carne incontaminata e il nero livido delle frustate e il rosso del sangue versato lo rivelano a te in triplice colore*; cfr. UBERTINO da CASALE, *Arbor vitae Crucifixae Iesu*, con introduzione di Charles Till Davis, La Bottega d'Erasmus, Torino 1961, p. 34.

<sup>324</sup> *Lc.* 17, 6.

<sup>325</sup> AMBROGIO, *In Lucam VIII*, 29, in *PL* 15, 1774: *Nam fructus eius primo albet in flore, deinde iam formatus inrutilat, maturitate nigrescit.* (Infatti il suo frutto dapprima è bianco nel fiore, poi, ormai formato, diventa rosso e una volta maturo diviene nero).

<sup>326</sup> AGOSTINO, *Quaest. Evang.*, q. 39, n. 2. Freccero fa presente che le due glosse di Ambrogio e Agostino entrarono a far parte della *Glossa Ordinaria*, costituendo, per tutti gli esegeti medievali, la lettura allegorica tradizionale sull'albero del gelso.

<sup>327</sup> JOHN FRECCERO, *Il segno...*, cit., p. 232.

sintetizza nei vv. 34-36, raccontando la sua storia: *S'el fu sì bel (bianco), com' elli è ora brutto (nero), e contra 'l suo fattore alzò le ciglia (rosso) ben dee da lui procedere ogne lutto.* (If. XXXIV, 34-36). I colori rispecchiano il processo morale che ha trasformato Lucifero<sup>328</sup> in senso degradante dal bianco, al rosso, al nero. Gli stessi colori, in senso esattamente inverso, si ritrovano, in *Pg.* IX, negli scalini che conducono alla porta di ingresso della salvezza: *lo scaglion primaio / bianco marmo era* (vv. 94-95), *il secondo tinto più che perso* (v. 97), *lo terzo, che di sopra s'ammassiccia, / porfido mi pareo, sì fiammeggiante / come sangue che fuor di vena spiccia.* (vv. 100-102). Qualunque sia l'identità del veltro, esso è l'unica speranza di salvezza dalla lupa. È significativo che le tre qualità di cui il veltro si nutre siano *sapienza, amore e virtute*, gli attributi trinitari; perciò, se Dante ha invocato la formula trinitaria come unica possibilità di liberazione dall'impedimento dell'*accidia*, è molto probabile che il resto del canto sia costruito in accordo con gli stessi principi strutturali. L'interpretazione dell'incontro con le tre fiere in termini trinitari è sostenuta sia dalla presenza di questa formula che dalla semplicità con cui la lonza, il leone e la lupa possono essere associati con le perversioni bestiali della *potentia, sapientia e caritas*. L'anima del pellegrino vacilla fino a quando non è persuasa dal racconto di Virgilio, che gli garantisce che la grazia divina supporta il suo viaggio: nella forma delle *tre donne benedette* essa è scesa fino al limbo per ricondurre Dante alla salvezza. L'ipotesi che le tre fiere rappresentino le depravazioni dell'immagine trinitaria non contesta, secondo Musseter, la lettura di Freccero, il quale ritiene che le tre fiere siano le tre funzioni dell'*affectus*. Freccero identifica la *lonza, il leone, la lupa* con le *tre disposizioni al male, le tre ferite fondamentali inferte all'appetito razionale, irascibile e concupiscibile di tutti gli uomini come conseguenza della caduta*<sup>329</sup>. Ma anche il v. 31, *sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso*, si riferisce al peccato edenico, che ha indebolito le due facoltà dell'anima, *intellectus* e *affectus*, espresse nell'esegesi medievale con la metafora dei due piedi. Il piede destro è quello dell'*intellectum* e quello sinistro dell'*affectum* e della volontà. Il *piè fermo* è il sinistro ed è zoppo, essendo la volontà del poeta debole. *Le ferite dei piedi*

---

<sup>328</sup> *Ivi*, p. 234: *I colori raffigurano un processo morale, non astrazioni morali, per la semplice ragione che i colori stessi non sono scelti arbitrariamente, ma sono proprio i colori del processo naturale. Lo spostamento progressivo dei colori a partire dal bianco indica senza ombra di dubbio che la storia che noi leggiamo retrospettivamente termina col nero, ultimo colore dello spettro medievale.*

<sup>329</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *La scena...*, cit., p. 32.

*rappresentano gli effetti residui della caduta; il piede destro, intellectus, patisce la piaga dell'ignoranza; il sinistro, affectus, quella della concupiscenza*<sup>330</sup>.

Quando il pellegrino vede i raggi del sole, è segno che egli ha avuto una conversione intellettuale e, per così dire, uno dei piedi è guarito. È la condizione dell'uomo *claudus*, lacerato da un dissidio interiore. Se riuscisse in qualche modo a superare le tre fiere, egli sarebbe risanato del tutto e la sua volontà (*affectus*) libera, dritta e sana, seguirebbe il suo discernimento (*intellectus*): cosa che, di fatto, avverrà solo sulla sommità della montagna, al momento dell'incoronazione del pellegrino e del paesaggio dalla prima alla seconda guida<sup>331</sup>.

Se le tre fiere rappresentano le depravazioni dell'immagine trinitaria presente nell'uomo, ciò non significa che l'interpretazione del v. 30, *sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso*, non abbia più valore o sia superata. Infatti, Freccero interpreta il piede zoppo del pellegrino come l'effetto della decadenza dovuta al peccato, che ha mortalmente segnato l'anima dell'uomo. Sebbene questa equivalenza sia sempre presente nei moralisti medievali, occorre tenere presente che la *voluntas* è la facoltà di scegliere, il libero arbitrio dell'uomo che imita la volontà di amore nella persona dello Spirito Santo. Con questa distinzione in mente, si può continuare a identificare i due piedi dell'anima del pellegrino con l'*intellectus* e l'*affectus*, le sedi della *sapientia* e della *potentia*, entrambe in movimento verso la luce della salvezza, movimento che dipende dalla volontà del pellegrino. Perciò Freccero ha sottolineato che il moto verso Dio è spesso rassomigliato all'azione del camminare, che comincia sempre con la parte destra, l'apprendimento intellettuale dello scopo, e procede attraverso il piede sinistro, l'appetito con la mediazione della scelta, o volontà, o *spiritus* o *pneuma* che fluisce dal *lago del cuore* e guida l'anima. Come per la creazione di Adamo, è necessario che Dio soffi nel cuore dell'uomo per permettergli di raggiungerLo (l'*imago Dei stare noverat, sed pedes movere non poterat* fino a quando alitò lo Spirito Santo). In questo caso non vi è semplicemente una dicotomia di *intellectus* / *affectus*, *sapientia* / *potentia*, ma una trinità unificata dalla volontà che circola, che volge a Dio, l'immagine che tende al suo Modello. Dante, cosciente intellettualmente del suo scopo, è zoppo sulla strada verso la salvezza. Ispirato dall'amore divino, la sua *imago Dei* disposta alla conversione, egli inizia nella carne un lungo viaggio di restaurazione guidata dalla ragione di Virgilio e motivata dal desiderio della volontà.

---

<sup>330</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *Un viaggio senza guida*, cit., p. 76.

<sup>331</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

Una volta interpretata la scena del prologo come una distorsione dell'immagine divina nell'anima del poeta, cioè come il peccato che fa smarrire Dante nella selva, Priest ritiene che la stessa discesa infernale non sia altro che la presa di coscienza di tale deformazione dell'anima da parte del pellegrino. E le tre regioni infernali attraverso cui il pellegrino viaggia, sono anch'esse associate alle tre parti trinitarie di cui l'anima è immagine. In altre parole, ciascuna delle tre classi di peccatori incontrate sono come uno specchio in cui il pellegrino può esaminare la difformità morale della *potenza*, *sapienza* e *amore* nella sua anima. Così accade quando Virgilio, all'esterno della città di Dite, spiega come i dannati siano divisi in incontinenti, violenti e fraudolenti. Se può essere concesso che la forza costituisca la perversione della *potentia*, la frode, l'abuso dell'intelletto o della *sapientia*, e l'incontinenza la debolezza della volontà, Dante sembra aver strutturato l'*Inferno* in conformità con le tre Persone Trinitarie, o meglio come antitesi o deformazione degli attributi delle tre Persone Trinitarie, secondo *le tre disposizioni che 'l ciel non vole* (*If.* XI, 81-83). Se è così, la *lupa* rappresenta il circolo degli incontinenti, il *leone* il circolo dei violenti e la *lonza* il circolo dei fraudolenti.

## Il primo regno

La prima connotazione del regno infernale<sup>332</sup> riguarda i dannati che Virgilio definisce *spiriti dolenti*. Il regno è presentato secondo la condizione delle anime che lo abitano:

ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch'a la seconda morte ciascun grida  
*If. I, 115-117*

Ma l'impatto più forte è quello della porta infernale, la cui scritta dal tono perentorio immobilizza il pellegrino mettendolo da subito davanti alla realtà disperata e di non ritorno dell'*Inferno*:

Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.  
Giustizia mosse il mio alto fattore;  
fecemi la divina podestate,  
la somma sapienza e 'l primo amore.  
Dinanzi a me non fuor cose create  
se non eterne, e io eterno duro.  
Lasciate ogne speranza, voi ch' intrate.  
*If. III, 1-9*

L'accento cade sulla parola dolore; si parla di *città dolente*, di *eterno dolore* e di *perduta gente*, ma si precisa che l'*Inferno* è stato creato per giustizia dalle tre Persone Divine: *la divina podestate*, *la somma sapienza* e *'l primo amore*. L'*Inferno* sottostà, quindi, alla podestà di Dio, *quello imperador che là sù regna* (*If. I, 124*), e la giustizia è il motivo e lo scopo della sua esistenza, ciò che muove Dio a crearlo.

Superata la porta infernale, l'ingresso nel regno è descritto attraverso i suoni percepiti dal visitatore; essi riportano tutti a una situazione di terribile dolore, dove Dante privilegia i fenomeni uditivi rispetto alla vista:

Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

---

<sup>332</sup> La parola *Inferno* ha 29 occorrenze nell'opera: *If. I, 109-110; If. V, 10-12; If. VI, 84; If. X, 36; If. XVI, 33; If. XVIII, 1; If. XXV, 3; If. XXVIII, 50; If. XXIX, 96; If. XXXIV, 81; Pg. I, 129; Pg. VII, 21; Pg. XXI, 32; Pd. VI, 74; Pd. XX, 106; Pd. XXXI, 81; Pd. XXXII, 33.*

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.

*If.* III, 22-30

In seguito si parla ancora dell'*Inferno* come *doloroso ospizio*<sup>333</sup>, di *dolenti note*<sup>334</sup>, di luogo *dove molto pianto mi percuote*<sup>335</sup>, e più avanti di *dolenti case*<sup>336</sup>, *trista conca*<sup>337</sup>, *tristo buco*<sup>338</sup>, *doloroso regno*<sup>339</sup>. Ma si dice anche, *la trista riviera d'Acheronte*<sup>340</sup>. Anche il *Purgatorio* sarà detto da Virgilio *dolente regno*<sup>341</sup> e se ne registreranno i *lamenti feroci*<sup>342</sup>, ma disperazione e dolore<sup>343</sup> contraddistinguono l'*Inferno*, poiché si tratta di un dolore sempre connesso all'assenza di ogni speranza, bandita per sempre. *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate* e poiché la pena e i tormenti saranno eterni, *io eterno duro*, quella speranza è invece caratteristica del *Purgatorio*, *e vederai color che son contenti / nel foco, perché speran di venire alle beate genti*<sup>344</sup>. Il luogo infernale è definito dalle categorie del basso, del buio e della confusione. L'*Inferno* è una voragine a cui si accede una volta attraversata la porta e di cui si avverte il poeta, *non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!*<sup>345</sup> ovvero *il cui sogliare a nessuno è negato* (*If.* XIV, 86). L'origine del luogo fisico, come si sa, è la caduta di Lucifero sulla terra dall'emisfero meridionale; caduta a cui Virgilio dà una spiegazione razionale che chiarisce gli effetti della ribellione dell'angelo sull'intera creazione, quale pretesa vittoria e antitesi del male da lui commesso sul bene. Nel momento della creazione il mondo è diviso in due

<sup>333</sup> *If.* V, 16.

<sup>334</sup> *Ivi*, V, 25.

<sup>335</sup> *Ivi*, V, 28.

<sup>336</sup> *Ivi*, VIII, 120.

<sup>337</sup> *Ivi*, IX, 16.

<sup>338</sup> *Ivi*, XXXII, 1-3.

<sup>339</sup> *Ivi*, XXXIV, 28.

<sup>340</sup> *Ivi*, III, 75.

<sup>341</sup> *Pg.* VII, 22.

<sup>342</sup> *Ivi*, XII, 114.

<sup>343</sup> Nell'*Inferno* *Dolor* ha 12 occorrenze: *If.* V, 3; *If.* XI, 27; *If.* XIII, 102; *If.* XVIII, 84; *If.* XXIII, 98; *If.* XXVII, 12; *If.* XXIX, 46; *If.* XXX, 21; *If.* XXXIII, 5; *If.* XXXIII, 58; *If.* XXXIII, 75. *Dolore* 5 occorrenze: *If.* III, 2; *If.* III, 26; *If.* V, 121; *If.* XIII, 102; *If.* XIV, 39. *Dolente* 8 occorrenze: *If.* III, 1; *If.* VI, 46; *If.* VII, 17; *If.* IX, 32; *If.* XXII, 145; *If.* XXVII, 121; *If.* XXVIII, 9; *If.* XXVIII, 40. *Dolenti* 8 occorrenze: *If.* I, 116; *If.* V, 25; *If.* VIII, 120; *If.* IX, 126; *If.* XIII, 129; *If.* XXI, 135; *If.* XXXII, 35; *If.* XXXIV, 57. *Doloroso* 6 occorrenze: *If.* III, 17; *If.* V, 16; *If.* V, 114; *If.* XIII, 138; *If.* XVII, 53; *If.* XXXIII, 56; *If.* XXXIV, 28. *Dolorosa* 4 occorrenze: *If.* IV, 8; *If.* XIV, 10; *If.* XXX, 19; *If.* XXXI, 16. *Dolorose* una volta; *If.* III, 17; e *dolorosi* una volta: *If.* XII, 108.

<sup>344</sup> *If.* I, 118-120.

<sup>345</sup> *Ivi*, V, 20.

emisferi, di cui quello australe occupa la parte superiore sovrastata dall'Empireo. In esso si trovano l'Eden e tutte le terre emerse. La ribellione e la conseguente caduta di Lucifero comportano però un rovesciamento del creato: nell'emisfero australe resterà solo la montagna del *Purgatorio*, mentre le terre si inabissano, si apre la voragine infernale e le terre emergono nell'emisfero boreale, al cui centro è Gerusalemme. Qui ha sede l'uomo che, in quanto peccatore, vive in un mondo rovesciato; ma questo luogo è anche lo spazio dell'incarnazione, morte e resurrezione di Cristo. Fra la terra e l'Eden si è riaperta una via; lungo questa via si compie il viaggio di Dante che, coincidendo con il recupero dell'uomo, acquista un valore universale.

Qui è da man, quando di là è sera;  
e questi, che ne fé scala col pelo,  
fitto è ancora sì come prim' era.  
Da questa parte cadde giù dal cielo;  
e la terra, che pria di qua si sporse,  
per paura di lui fé del mar velo,  
*If. XXXIV, 118-123*

Dall'emisfero meridionale, Lucifero cadde giù dal cielo, sì che la terra, prima emersa, per paura del contatto con esso, si rifugiò sotto il mare, emergendo di sotto al nostro emisfero nelle superfici attualmente abitate:

e venne a l'emisperio nostro; e forse  
per fuggir lui lasciò qui loco vòto  
quella ch' appar di qua, e sù ricorse».  
*If. XXXIV, 124-126*

Di conseguenza, la terra emersa per allontanarsi il più possibile da lui, vi lasciò una cavità e si protese verso l'alto, dando origine al *Purgatorio*.

Luogo è là giù da Belzebù remoto  
tanto quanto la tomba si distende,  
che non per vista, ma per suono è noto  
*If. XXXIV, 127-129*

In questo racconto, che sta all'origine della formazione fisica dei primi due regni, il poeta innesta un grandioso mito cosmico. Dalla *Bibbia*<sup>346</sup> Dante sapeva della caduta di Lucifero dall'alto cielo, là dove la tradizione aristotelico-averroistica tramandava che l'emisfero australe fosse il più nobile e che i mari e le terre emerse si fossero nel corso

---

<sup>346</sup> *Is.* 14, 11-15; *Lc.* 10, 18.



dei millenni scambiate le rispettive posizioni. A partire da questi semplici elementi il poeta immaginò il suo dramma cosmico. Collocato l'Empireo dalla parte dell'Emisfero più nobile, precipitando a testa in giù, Lucifero urtò la terra, che allora occupava quell'emisfero, e questa, spaventata, si ritrasse dinanzi a lui, rifugiandosi sotto le acque, e andando a riempire di sé l'altro emisfero. Lucifero restò confitto al centro, sì che la metà inferiore della sua persona restò nell'emisfero australe, e quella superiore nel nostro. Ma, per effetto della sua caduta, avvenne anche un altro grandioso movimento della terra. Pur allontanandosi questa da Lucifero quanto più le fu possibile, la sua parte estrema, muovendosi in direzione opposta, risalì verso la superficie dell'emisfero australe: questa materia formò l'isola del Paradiso Terrestre, dove poi ebbe sede il *Purgatorio*, mentre il vuoto da essa lasciato nelle viscere della terra è appunto la grotta in cui i due poeti vengono a trovarsi, una volta abbandonato il corpo di Lucifero. L'orrore che Lucifero desta ci è dunque comunicato, oltre e più che dalla rappresentazione diretta della figura, dall'immagine di tutta la terra che non vuole stargli a contatto; l'idea della sua immensità corporea è ribadita dal movimento della materia in opposta direzione, se una parte di questa basta a formare una montagna; l'enormità del suo peccato fa eco con spavento che egli comunica non solo agli uomini ma alla materia bruta. Nella concezione dantesca, Lucifero occupa il punto più lontano da Dio, lungo la linea ideale che parte dall'Empireo; passa per il centro dell'Eden, là dove Adamo, per suggestione di Lucifero, peccò, e costituisce poi l'asse del cono infernale, giungendo sotto a Gerusalemme, là dove Cristo morì, *l'uom che nacque e visse senza pecca* (*If.* XXXIV 115). La cavità infernale, pertanto, è denominata con definizioni riconducibili alla categoria del basso (tra cui la più frequente è *valle*, *abisso*, *bassura coperta della selva*<sup>347</sup>, *lo fondo*, *selva fonda*<sup>348</sup>, *fondo d'ogne reo*<sup>349</sup>, *lo fondo che divora Lucifero con Giuda*<sup>350</sup>, *fessura*<sup>351</sup>, *tristo buco*<sup>352</sup>, *'l punto / al qual si traggon d'ogne parte i pesi*<sup>353</sup>), nella prima cantica, mentre nella seconda cantica è *profonda notte*, *valle inferna*, *l'infernale ambascia*. L'*abisso*, sia nel senso di oscurità che nel

---

<sup>347</sup> *If.* XV, 50.

<sup>348</sup> *Ivi*, XX, 129.

<sup>349</sup> *Ivi*, XXXI, 102.

<sup>350</sup> *Ivi*, XXXI, 142-143.

<sup>351</sup> *Ivi*, XXI, 4.

<sup>352</sup> *Ivi*, XXXII, 2.

<sup>353</sup> *Ivi*,. XXXIV, 111.

senso di profondità imperscrutabile, è un'altra parola chiave<sup>354</sup>. Esso è descritto attraverso la gamma semantica del buio sin dall'aggettivo *oscura* con cui si designa la *selva*, e con perifrasi quali, *l'aere senza stelle*<sup>355</sup>, *l'aura senza tempo tinta*<sup>356</sup>, *loco d'ogne luce muto*<sup>357</sup>, o espressioni come *il cupo*, *cieco mondo*, *luoghi bui*, *pozzo scuro* e in *Purgatorio*, *profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna*<sup>358</sup>, *buio d'inferno*, *profonda notte d' i veri morti*.

Vero è che 'n su la proda mi trovai  
 de la valle d'abisso dolorosa  
 che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.  
*Oscura e profonda era e nebulosa*  
 tanto che, per ficcar lo viso a fondo,  
 io non vi discernea alcuna cosa  
*If. IV, 7-12*

Un'altra parola chiave della prima cantica è la parola *cieco*<sup>359</sup>, con l'accezione di sotterraneo, in *Pg. I, 40*, e di tenebroso, col quale sostanzialmente si intende un luogo privo della luce, che in senso morale sta per offuscamento intellettuale, dovuto alle tenebre del peccato. L'idea della voragine infernale, che man mano si procede, si restringe, fino al punto dove è conficcato Lucifero e, soprattutto, il concetto di una dannazione eterna vengono, inoltre, associati all'idea dell'*Inferno* come *carcere*<sup>360</sup>, ricorrente, in specie, in *Purgatorio*, la cui pena da scontare a scadenza, contrasta con le pene eterne, la *pregione etterna*, *carcere cieco*<sup>361</sup>. Altre volte, le connotazioni fisiche si mescolano a quelle morali del regno del male: *campo maligno*, *mal mondo*, *'l cammino è malvagio*, *mar sì crudele*, *sucidume*. I dannati sono *gli spiriti dolenti*, *ch'a la seconda morte ciascun grida*, *il mal seme d'Adamo*, *quelli che muoion ne l'ira di Dio*, *le genti dolorose c'hanno perduto il ben de l'intelletto*, *spirti maladetti*, *gente maledetta*<sup>362</sup>, *mal creata plebe*.

<sup>354</sup> *Ivi*, IV, 8. *de la valle d'abisso dolorosa*; *If. IV*, 24 *nel primo cerchio che l'abisso cigne*; *If. XI*, 5 *del puzzo che 'l profondo abisso gitta*; *If. XXXIV*, 100; *Prima ch'io de l'abisso mi divella*; *Pg. I*, 46 *Son le leggi d'abisso così rotte?*; *Pg. VI*, 121 *O è preparazion che ne l'abisso*; *Pg. VI*, 121 *O è preparazion che ne l'abisso*; *Pd. VII*, 94 *Ficca mo l'occhio per entro l'abisso*; *Pd. XXI* 94 *però che si s'innoltra ne lo abisso*.

<sup>355</sup> *Ivi*, III, 23.

<sup>356</sup> *Ivi*, III, 29.

<sup>357</sup> *Ivi*, V, 28.

<sup>358</sup> *Pg. I*, 44-45.

<sup>359</sup> *If. IV*, 13; *If. X*, 58; *If. XXVII*, 25; *Pg. I*, 40; *Pg. XXII*, 103; *Pg. XXVI*, 58.

<sup>360</sup> *Ivi*, X, 59; *If. XXXIII*, 56.

<sup>361</sup> *Pg. XXII*, 103.

<sup>362</sup> *If. VI*, 109.

Ma quell' anime, ch' eran lasse e nude,  
 cangiar colore e dibattero i denti,  
 ratto che 'nteser le parole crude.  
 Bestemmiavano Dio e lor parenti,  
 l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme  
 di lor semenza e di lor nascimenti.  
 Poi si ritrasser tutte quante insieme,  
 forte piangendo, a la riva malvagia  
 ch'attende ciascun uom che Dio non teme  
*If. III, 97-105*

È questa la prima descrizione delle anime infernali, *lasse e nude*, atterrite, impotenti, dinanzi a un destino improrogabile eterno.

Giunti sulla soglia del baratro infernale, che i due viandanti dovranno attraversare per entrare nel settimo cerchio, Dante e Virgilio sono costretti a fermarsi per il fetore che ne esala. La sosta è utilizzata dall'autore per descrivere la struttura complessiva dell'*Inferno*, con una spiegazione affidata a Virgilio. Il canto non si limita a una sola funzione didascalica, ma serve a chiarire la visione integrale che Dante ha del mondo. Il quadro generale consente di comprendere che anche nel mondo del dolore e della disperazione esiste un riflesso di quell'ordine universale, sul quale si fonda l'intera creazione. Ma Virgilio spiega soprattutto a Dante i criteri dell'ordine morale, sui quali si fonda l'ordinamento dell'*Inferno*. La struttura morale dell'*Inferno* si basa sull'Etica nicomachea di Aristotele, che, all'altezza della scrittura della *Commedia*, risultava di recente commentata. Essa si fonda, dunque, sulla morale pagana, cioè propria dell'uomo in base alla sua natura, al cui vertice è la *giustizia*. Il *Purgatorio*, invece, sarà ordinato secondo i peccati e le virtù propriamente cristiani. Alla base della sua costruzione vi è, infatti, una gerarchia di disposizioni al peccato che nel canto XVII del *Purgatorio* designerà gli spiriti salvati. E l'ordinamento delle sette balze corrisponde tanto più all'armonia con cui sono ideati i nove cieli. Si discute se Dante si sia rifatto alla tripartizione dell'*Etica* in *malitia*, *incontinentia*, *matta bestialitas* o abbia ridotta questa alla duplicità dei peccati d'incontinenza (eccesso nell'aderire a istinti in sé naturali come l'amore carnale, la gola, il desiderio di ricchezza, il desiderio di beni materiali) e peccati di malizia (violenza e frode), da cui resterebbe fuori la matta bestialità (o eresia, o violenza): la violenza sarebbe in tal caso inclusa nel peccato di malizia visto, tra l'altro, che Dante attribuisce l'epiteto di *bestiale* a molti peccati<sup>363</sup>. In particolare, la

---

<sup>363</sup> Cfr. FREYA ANCESCHI, s.v. *bestia e bestiale*, *ED*, I, pp. 613-614.

struttura morale del basso *Inferno* si rifà ad un passo del *De officiis* di Cicerone<sup>364</sup>, per il quale i peccati di violenza e di frode sono distinzioni della malizia che ha per effetto l'*iniuria*: *iniuria* fatta per violenza e l'*iniuria* per via di frode, quest'ultima più grave, visto che l'uomo vi fa un uso disordinato della ragione.

Più intrinsecamente, il cerchio settimo dei violenti è diviso in tre gironi nei quali sono rispettivamente puniti i violenti contro il prossimo, contro se stessi, contro Dio, natura e arte; mentre la frode può essere esercitata contro chi si fida e contro chi non si fida. La prima è detta semplice, perché infrange solo il naturale vincolo della solidarietà, ed è punita nell'ottavo cerchio (suddiviso in dieci bolge, corrispondenti ad altrettanti tipi di fraudolenti). Molto più grave è l'altra frode, perché distrugge anche il vincolo di parentela e amicizia: è il tradimento, il più grave di tutti i peccati, punito nel nono e ultimo cerchio, diviso in quattro zone. Dante chiede, dunque, al suo maestro perché gli incontinenti, cioè coloro che non hanno saputo frenare le proprie passioni, incontrati nel II, III, IV e V cerchio, si trovino fuori dalla città di Dite. Citando Aristotele, Virgilio gli risponde che i peccati che offendono Dio sono incontinenza, malizia e matta bestialità, di cui il peccato meno grave è quello di incontinenza, perché nasce da un eccesso della forza dell'istinto che travalica i limiti della ragione. Dalla spiegazione dottrinale di Virgilio emerge, quindi, il valore fondamentale della ragione nel primo regno, in base alla quale si opera la principale partizione dell'imbuto tra coloro che stanno fuori e coloro che stanno dentro le mura di Dite:

Ma dimmi: quei de la palude pingue,  
che mena il vento, e che batte la pioggia,  
e che s'incontran con sì aspre lingue,  
perché non dentro da la città roggia  
sono ei puniti, se Dio li ha in ira?  
e se non li ha, perché sono a tal foggia?». Ed elli a me «Perché tanto delira»,  
disse, «lo 'ngegno tuo da quel che sòle?  
o ver la mente dove altrove mira?  
Non ti rimembra di quelle parole  
con le quai la tua Etica pertratta  
le tre disposizion che 'l ciel non vole,  
incontenenza, malizia e la matta  
bestialitate? e come incontenenza  
men Dio offende e men biasimo accatta?  
Se tu riguardi ben questa sentenza,  
e rechiti a la mente chi son quelli  
che sù di fuor sostegnon penitenza,  
tu vedrai ben perché da questi felli  
sien dipartiti, e perché men crucciata

---

<sup>364</sup> CICERONE, *De off.* I, XIII, 41.

la divina vendetta li martelli».  
*If.* XI, 70-90

Il tradimento è il peccato più grave: *la frode, ond' ogni coscienza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa*. L'inganno verso colui che si fida perché lo si ama o lo si dovrebbe amare, è la condizione più disonorevole a cui l'uomo può decadere. Di conseguenza, nella ghiaccia infernale stanno coloro che hanno violato il supremo valore dell'Amore dell'uomo, suo valore peculiare quanto la ragione: l'amore, non di natura ma di libera elezione, gratuito e libero, alla pari di quello che governa tutto l'universo, il più prezioso dei beni per cui massima colpa è l'offenderlo<sup>365</sup>. I dannati sono però anche coloro che vedono come il presbite.

«Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,  
le cose», disse, «che ne son lontano;  
cotanto ancor ne splende il sommo duce.  
Quando s'appressano o son, tutto è vano  
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,  
nulla sapem di vostro stato umano.  
Però comprender puoi che tutta morta  
fia nostra conoscenza da quel punto  
che del futuro fia chiusa la porta».  
*If.* X, 99-108

La *mala luce* non è solo la vista difettosa dei presbiteri, ma simbolicamente corrisponde all'ingannevole sapere degli eretici, che si illudono di raggiungere la verità senza la luce della fede.

*Qual io fui vivo tal son morto*, dice Capaneo, in *If.* XIV, 51, una definizione valida per tutti i dannati dell'*Inferno* dantesco<sup>366</sup>.

Un'altra caratteristica dell'*Inferno* è che esso è un luogo dove è passato il Redentore. La discesa di Cristo agli inferi era un articolo di fede diventato dogma nel IV Concilio lateranense del 1215 e nel Concilio di Lione del 1274. Dante mostra di adeguarsi al dogma e introduce l'argomento con un interrogativo che pone a Virgilio nel Limbo in cui domanda se mai alcuno uscì dal Limbo per merito proprio o per merito altrui.

«Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»,

---

<sup>365</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If.* XI, p. 334. Cfr. *Cv.* II, III, 11.

<sup>366</sup> *Ivi*, *If.* XIV, 51, p. 435.

comincia' io per voler esser certo  
di quella fede che vince ogni errore:  
«uscicci mai alcuno, o per suo merto  
o per altrui, che poi fosse beato?».  
*If. IV, 46-51*

La risposta di Virgilio prende posizione anche rispetto alle discussioni poco chiare degli stessi teologi circa le teorie sul Limbo, sui suoi abitanti e sulla liberazione dei patriarchi. Certo è difficile interpretare la domanda di Dante, *uscicci mai alcuno, o per suo merto / o per altrui, che poi fosse beato?* Per merito proprio o per merito d'altri? Dice Dante. Con questa espressione egli identifica specificamente due categorie di anime da salvare? La risposta di Virgilio non fa che confermare la teoria di san Tommaso, per cui, con la discesa di Cristo, vennero tratti in salvo dall'*Inferno* le anime degli Ebrei credenti nella redenzione futura, esclusi i pargoli innocenti o eventuali altre salvezze accreditate da leggende.

rispuose: «Io era nuovo in questo stato,  
quando ci vidi venire un possente,  
con segno di vittoria coronato.  
Trasseci l'ombra del primo parente,  
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,  
di Moïssè legista e ubidente;  
Abraàm patriarca e David re,  
Israèl con lo padre e co' suoi nati  
e con Rachele, per cui tanto fé,  
e altri molti, e feceli beati.  
E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,  
spiriti umani non eran salvati».  
*If. IV, 52-63*

La risposta di Virgilio che racconta la discesa vittoriosa di Cristo nell'*Inferno* dice altresì che il *Paradiso* inizia a essere popolato da quando Cristo ha redento il mondo. Prima di questo evento Virgilio sottolinea che *spiriti umani non eran salvati*. I nomi fatti da Dante sono quelli di Adamo, Noé, Abele, Mosè, Davide, Israele, e Rachele, uomini dell'alleanza dell'Antico Testamento, che Cristo redense. Ma con loro anche altri pagani sono in *Paradiso*, come Rifeo. Lo ricorda Virgilio, quando l'ingresso alla città di Dite risulta loro impedito, ricordando che i demoni ebbero la presunzione stupida, la *tracotanza*, di comportarsi allo stesso modo con Cristo Risorto:

Questa lor tracotanza non è nova;  
ché già l'usaro a men segreta porta,  
la qual senza serrame ancor si trova.  
Sovr' essa vedestù la scritta morta:  
e già di qua da lei discende l'erta,

passando per li cerchi senza scorta,  
Pg. VIII, 124-129

Il regno infernale è perciò un regno in cui è passato il Redentore, che vi ha lasciato i segni della Sua vittoria. Cristo ha riaperto la strada che Dante percorre, *tal che per lui ne fia la terra aperta* (*If.* VII, 124-130), e Virgilio riporta esattamente il momento preciso di tale evento:

Ier, più oltre cinqu' ore che quest'otta,  
mille dugento con sessanta sei  
anni compié che qui la via fu rotta.  
*If.* XXI, 112-114

Egli si riferisce al sabato santo, il giorno successivo alla morte di Cristo; al sabato santo e a 5 ore prima di quella morte, avvenuta, anche secondo quanto Dante dice nel *Convivio*, all'ora sesta (mezzogiorno)<sup>367</sup>, siamo alle 7 del mattino del sabato santo del 1300, anche al confronto con la precedente discesa di Virgilio.

Or vo' che sappi che l'altra fiata  
ch'i' discesi qua giù nel basso inferno,  
questa roccia non era ancor cascata.  
Ma certo poco pria, se ben discerno,  
che venisse colui che la gran preda  
levò a Dite del cerchio superno,  
da tutte parti l'alta valle feda  
tremò sì, ch'i' pensai che l'universo  
sentisse amor, per lo qual è chi creda  
più volte il mondo in caòsso converso;  
e in quel punto questa vecchia roccia,  
qui e altrove, tal fece riverso.  
*If.* XXII, 34-45

---

<sup>367</sup> Cv. IV, xxii, 10-11.

## Il secondo regno

Il secondo regno compare, sin dagli esordi dell'*Inferno*, come il *colle* illuminato dal sole. In realtà, la scena iniziale del poema lo presenta come un *colle* qualsiasi, che non è ancora il secondo regno, e che di colpo si offre alla vista del personaggio nel primo tentativo di rimettersi in cammino e venire fuori dalla situazione di smarrimento della selva.

Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,  
*If. I, 13-15*

Nei versi precedenti il poeta si era soffermato sulla descrizione della *selva* non riuscendo a risalire con precisione a quel momento di effettiva incoscienza che lo avesse condotto tanto in basso. Con l'avversativa, del v. 13, *ma poi*, il racconto fa un'improvvisa virata e il lettore si ritrova davanti ad un uomo che prova a riprendere il cammino e che giunge ai piedi di un colle, proprio nel punto in cui termina la *valle / selva*, causa del terrore e dello smarrimento descrittoci. È di rilievo che il *colle* sorga proprio laddove finisce la *valle*, che è appunto luogo che conduce verso il basso, mentre la sua vista dà inizio al cammino lungo la *piaggia diserta* che precede la salita.

Si osservi che anche il regno purgatoriale è raggiunto dal pellegrino proprio alla conclusione della *valle inferna* (*Pg. I, 45*), dopo la visita del primo regno, quando i due *viator*, Virgilio e Dante, si allontanano dall'abisso dell'*Inferno* e, ad un certo momento, riaffiorarono nella spiaggia, dove sorge proprio un *colle*. Il *colle* attrae lo sguardo del poeta verso l'alto e, quindi, verso la luce che lo illumina:

guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle.  
*If. I, 16-18*

Sin dal racconto del prologo, il colle assume il compito di condurre alla luce e a quella luce, come i versi dicono, che illumina la strada, *mena dritto*, che conduce l'uomo per la diritta via, a differenza della *selva* che ne aveva causato lo smarrimento, *ché la diritta via era smarrita* (v. 3).



Nel canto successivo, Virgilio, riferendosi proprio alle tre fiere che avevano impedito la scalata del *colle*, lo chiama *bel monte*, denominando *corto andar*, il suo tentativo fallito di raggiungere la vetta e, quindi, la salvezza.

E venni a te così com'ella volse:  
d'inzani a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse.  
*If. II, 118-120*

Ora, il tragitto della scalata è *corto* a causa, soprattutto, della lupa; esso è stato interrotto quasi subito, ma la brevità sembra riguardare anche la strada scelta per scampare alla *selva*. La scalata del *colle* è la strada breve, mentre la via della salvezza richiede una strada ben più lunga, non si accederà ad essa passando direttamente per il *colle*, ma scendendo di nuovo per la *valle*, anzi discendendola fino in fondo. Nel percorso dei tre regni il ritornare alla *valle* è raffigurato dalla discesa infernale. Quindi, la prima correzione che la guida Virgilio propone a Dante è proprio circa la via da percorrere, che non è il *corto andar*, anche perché la minaccia mortale delle fiere lo impedirebbe in partenza, bensì l'*altro viaggio*.

È costante, invece, nella visita del primo regno, l'opposizione al viaggio da parte dei custodi infernali, spesso con la motivazione che Dante dovrà accedere all'aldilà passando *per altra via*, come dice Caronte. Tale via alternativa sarebbe la montagna del *Purgatorio*, come si evince sia dalla descrizione del luogo, sia dall'anticipazione, nelle parole del traghettatore infernale, di un episodio del viaggio:

disse: «Per altra via, per altri porti  
verrai a spiaggia, non qui, per passare:  
più lieve legno convien che ti porti».  
*Pg. III, 88-90*

Oltre a mostrare che nella mente dell'*auctor* che scrive è già presente la scena del secondo canto del *Purgatorio* i versi dimostrano anche la peculiarità del viaggio concesso dalla grazia. L'*itinerarium* ha lo scopo di convertire la consapevolezza del personaggio attraverso tre *passi* specifici, ma la novità reale è rappresentata dalla discesa infernale che precede l'ascesa. La volontà del personaggio che già da sé aveva tentato la scalata del *colle* è dinanzi a tale alternativa. Un altro passo significativo, al fine di ricostruire la presenza del secondo regno in questa prima tappa del percorso, è rintracciabile nella bolgia dei ladri. Trovandosi in un punto del viaggio in cui un ponte è

crollato, i due pellegrini devono arrampicarsi per gli spuntoni della roccia. Il cammino è molto faticoso e Dante, giunto nell'argine più alto, essendo molto affaticato, si siede per riposarsi. A questo punto Virgilio lo rimprovera e lo esorta a non lasciarsi andare alla pigrizia, poiché chi sta comodamente seduto o sotto le coperte non perviene mai alla fama, lasciando di sé sulla terra poco meno che l'ombra del vapore che sale nell'aria o della schiuma nell'acqua.

E però leva sù; vinci l'ambascia  
con l'animo che vince ogne battaglia,  
se col suo grave corpo non s'accascia.  
Più lunga scala convien che si saglia;  
non basta da costoro esser partito.  
Se tu mi'ntendi, or fa sì che ti vaglia  
*If. XXIV, 52-57*

L'incitamento della guida e maestro è a vincere quella stanchezza spirituale che abbatte e appesantisce l'uomo non permettendogli di innalzarsi. Occorre che Dante si armi di quella forza d'animo che si contrappone all'inerzia, dato che dovrà salire una scala ben più lunga. La scala, a cui si allude al v. 55, è il *Purgatorio*, il regno della purificazione vera e propria, dopo la visione dell'*Inferno*, che rappresenta tutte le angosce del pellegrino. Per la prima volta, il poeta chiama *scala* il secondo regno che rispetto alla discesa del primo regno appare come una scala. Il monte del *Purgatorio*, che aspetta Dante, si protende dalla terra al cielo. Non basta, infatti, aver lasciato i dannati (*costoro*), cioè il peccato; ma è necessario, *convien*, compiere il cammino della purificazione. Il valore allegorico della frase è dichiarato da ciò che segue, *Se tu mi 'ntendi*, cioè se tu capisci il vero senso delle mie parole. I riferimenti successivi sono presenti nel canto di Ulisse, la cui montagna alta e bruna è il segno che la sua impresa ha una effettiva meta che presenta diverse caratteristiche in comune con il regno del *Purgatorio*, alla quale il pellegrino non riesce ad accedere. Gli altri luoghi nell'*Inferno*, in cui si richiama il *Purgatorio*, stanno, ad esempio, nel discorso di Virgilio, in occasione della fase finale del viaggio, allorché, nel XXXIV dell'*Inferno*, egli illustra l'origine della voragine infernale e la conseguente formazione del montagna dell'Eden.

e venne a l'emisperio nostro; e forse  
per fuggir lui lasciò qui loco vòto  
quella ch'appar di qua, e sù ricorse». *If. XXXIV; 124-126*

Per orrore di lui e del suo contatto quella terra che ora appare allo sguardo lassù, in questo emisfero, lasciò uno spazio vuoto attorno a Lucifero precipitato, e corse in alto, formando così un'alta montagna sul mare. Quella montagna è dunque formata dalla terra che riempiva la caverna dove essi si trovano.

Lo duca e io per quel cammino ascoso  
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;  
e senza cura aver d'alcun riposo,  
salimmo sù, el primo e io secondo,  
tanto ch'i' vidi de le cose belle  
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.  
E quindi uscimmo a riveder le stelle.  
*If. XXXIV, 133-139*

L'esordio del *Purgatorio* chiarifica immediatamente la natura del regno, quale luogo *dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno*. (Pg. I, 5-6). Un luogo, dunque, di passaggio, una terra di mezzo funzionale alla salita verso la vera meta che è il cielo. La prima descrizione, sulla natura e il mondo in cui Dante e Virgilio sono arrivati, si trova poco dopo l'invocazione alle Muse:

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.  
Lo bel pianeta che d'amar conforta  
faceva tutto rider l'oriente,  
velando i Pesci ch'erano in sua scorta.  
*Pg. I, 13-21*

Ogni particolare che il poeta ci descrive è ricco di significati profondi, a partire dal colore di *zaffiro* del cielo che non è soltanto una sfumatura della volta celeste, tipica dell'emisfero orientale e dell'ora del giorno. La proprietà della pietra dello zaffiro presenta, infatti, delle caratteristiche consone a quanto ora accade nella nuova fase del viaggio nel *Purgatorio*. In un lapidario medievale, citato dal Raimondi, il *Liber de lapidum naturis*, si dice che tale pietra

vince l'invidia, non è scosso da alcun terrore, / fa uscire dalle carceri i prigionieri  
/ e libera i passaggi ostruiti e scioglie le catene prese / e propizio alle preghiere<sup>368</sup>.

---

<sup>368</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970, pp. 69-79. Cfr. MARBODO DI RENNES, *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, a cura di Bruno Basile, Carocci, Roma 2006, p. 46: *invidiam superat, nullo terrore*

Lo zaffiro allude, perciò, ad un simbolo cosmico, che coincide con quanto è appena avvenuto al pellegrino, uscito dal carcere infernale, *preggione eterna* (v. 41). Anche la parola *diletto* è un concetto chiave del nuovo regno mentre non è certo scopo della discesa infernale, come Virgilio aveva risposto a Chirone in quel regno, *necessità 'l ci 'nduce, e non diletto* (*If.* XII, 87). Invece, nel secondo regno *non senza diletto* saranno conosciute da Virgilio le anime della valletta, come dice Sordello a Virgilio<sup>369</sup>: sarà motivo di diletto per i piedi del poeta essere spinti a salire quando tutte le sette P saranno cancellate dalla sua fronte<sup>370</sup>; come sarà fonte di piacere per la vista, la visione degli angeli man mano che i peccati saranno in lui purificati<sup>371</sup>: così anche l'amore dell'uomo verso i beni secondi, se sappia moderarsi, è *diletto*<sup>372</sup>. Nella VI cornice, il Salmo *Labia mea*, misto a lamenti, suscita contemporaneamente *diletto* e *dolore*<sup>373</sup>; ed è natura insita nel monte che *'l diletto* aumenti man mano che si progredisce con la salita<sup>374</sup>.

*Lo bel pianeta che d'amar conforta* è Venere, il pianeta che induce ad amare: similmente, recita il *Convivio*, dove la gerarchia angelica che muove il cielo di Venere, è quella dei Troni: *li quali, naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore*<sup>375</sup>. Il Raimondi ha notato che Venere appare qui come stella del mattino; chiamata anche Lucifero, la stella ha un certo rilievo nella liturgia cristiana del mattutino. Gli inni delle prime ore del giorno sono sempre sotto il segno della resurrezione, o della nuova nascita nel battesimo del cristiano; perciò Lucifero è ritenuto simbolo di Cristo quale speranza e luce della vita umana<sup>376</sup>. Certamente Dante dovette tenere a mente questo significato ben conoscendo le preghiere liturgiche della Chiesa. Ma qui egli non lo esplicita: amore e speranza, effetti della resurrezione, splendono agli occhi dell'uomo e l'aspetto ridente

---

*movetur, / educit carcere vinctos, / obstructasque fores, et vincula tacta resolvit, / placatum deum reddit, / precibusque faventem.*

<sup>369</sup> Pg. VII, 48 e 63.

<sup>370</sup> *Ivi*, XII, 126.

<sup>371</sup> *Ivi*, XV, 32.

<sup>372</sup> *Ivi*, XVII, 99.

<sup>373</sup> *Ivi*, XXIII, 12.

<sup>374</sup> *Ivi*, XXVII, 75.

<sup>375</sup> Cv. II, v, 13: *Per che ragionevole è credere che li movitori del cielo de la Luna siano de l'ordine de li Angeli, e quelli di Mercurio siano li Arcangeli, e quelli di Venere siano li Troni; li quali, naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso, per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amore, secondo la loro disposizione.*

<sup>376</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, *op. cit.*, pp. 39-63.

della stella del mattino (*faceva tutto rider l'oriente*) colma di pace ritrovata l'anima del poeta. Un altro passo significativo, relativo alla caratteristica proprio del regno, è rappresentato dalle parole rivolte da Virgilio a Catone:

Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta.  
Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara  
in Utica la morte, ove lasciasti  
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara.  
Pg. I, 70-72

La libertà è il motivo della *venuta* del poeta nel regno del *Purgatorio* ma è valore conquistato e vissuto anche dalle anime del *Paradiso*, come si dice nella *Monarchia*:

Riconosciuto questo, può risultare chiaro a sua volta che questa libertà o questa condizione di tutta la nostra libertà è il massimo dono conferito da Dio alla natura umana come già ho detto nel *Paradiso* della mia *Commedia* perché grazie ad esso in questa vita godiamo di una felicità umana, in un'altra di una felicità celeste<sup>377</sup>.

Il valore massimo della natura umana è la facoltà che il pellegrino deve innanzitutto restaurare attraverso la purificazione. La libertà che Dante intende è quella richiamata nella *Lettera ai Romani*:

La creazione stessa attende con impazienza la rivelazione dei figli di Dio; essa infatti è stata sottomessa alla caducità non per suo volere, ma per volere di colui che l'ha sottomessa e nutre la speranza di essere lei pure liberata dalla schiavitù della corruzione, per entrare nella libertà della gloria dei figli di Dio<sup>378</sup>.

Si tratta, quindi, della libertà dei figli di Dio, liberati dal ricatto della morte. Non è casuale che in questo primo canto numerosi siano i rimandi alla resurrezione e che Virgilio richiami *la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara* (v. 72), il giorno della resurrezione universale. Catone morì per la libertà dal tiranno ma Dante giudica il suo gesto come figura storica della libertà spirituale. Egli compare qui al principio del nuovo regno come suo custode. La libertà dello spirito che, come si dice nell'*Ep. VI*, si conquista

---

<sup>377</sup> Cfr. *Mn.* I, XII, 6: *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.*

<sup>378</sup> *Rm.* 8, 19-21: *Nam expectatio creaturae revelationem filiorum Dei expectat; vanitati enim creatura subiecta est, non volens sed propter eum, qui subiecit, in spem, quia et ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis in libertatem gloriae filiorum Dei.*

nell'obbedienza alla legge divina<sup>379</sup>, ha qui il suo rappresentante in una figura storica che è l'esempio e il martire della legge umana. La figura di Catone pagano, suicida e oppositore di Cesare, all'origine di quell'impero così osannato da Dante è da lui considerata massima testimonianza umana delle virtù morali dello spirito, l'immagine del saggio per eccellenza. Numerosi sono gli autori da cui Catone era ritenuto la figura del saggio, da Cicerone<sup>380</sup>, a Lucano<sup>381</sup>, a Seneca<sup>382</sup>. Dante lo raffigura con il volto illuminato dalle quattro stelle che gli sono appena apparse alla vista, nell'emisfero ove sorge la montagna. Le quattro stelle, simbolo delle virtù cardinali, ne illuminano il volto.

Li raggi de le quattro luci sante  
 fregiavan sì la sua faccia di lume,  
 ch'ì 'l vedea come 'l sol fosse davante.  
 Pg. I, 37-39

Tutta la luminosità che domina questa scena iniziale è impersonata da questo *veglio, degno di tanta reverenza in vista*, (v. 32) in cui si concentra la luce delle quattro stelle e del sole. Le quattro virtù rappresentano la perfezione morale massima a cui l'uomo possa giungere nel compimento della sua natura, quale è rappresentata da Adamo nel momento della creazione nel Paradiso Terrestre e prima del peccato originale. Catone si trova in un regno che conduce proprio al Paradiso Terrestre, poiché alla fine della purgazione le anime accedono all'Eden per poi bagnarsi nelle acque del Leté e dell'Eunoè ed essere pronte all'ascesa nel cielo. Alla fine della salita, di conseguenza, avverrà l'incoronazione simbolica di Virgilio, che prima del suo congedo, dichiara al poeta che *libero, dritto e sano* è il suo arbitrio, alludendo al fatto che la

---

<sup>379</sup> *Ep. VI: Nec advertitis dominantem cupidinem, quia ceci estis, venenoso susurrio blandientem, minis frustatoriis cohibentem, nec non captivantem vos in lege peccati, ac sacratissimis legibus que iustitie naturalis imitantur ymaginem, parere vetantem; observantia quarum, si leta, si libera, non tantum non servitus esse probatur, quin ymo perspicaciter intuenti liquet ut est ipsa summa libertas.* (E non vi accorgete, poiché siete ciechi, che è la cupidigia che vi domina, che vi blandisce con velenosi sussurri, che vi tiene costretti con minacce fallaci e vi imprigiona nella legge del peccato e vi proibisce di ubbidire alle santissime leggi che sono fatte a immagine della giustizia naturale; l'osservanza delle quali, se lieta, se libera, non solo è dimostrato che non è servitù, ma anzi, a chi guardi con perspicacia, appare chiaro che è la stessa suprema libertà).

<sup>380</sup> CICERONE, *De Fin. Bon. et mal.*, IV, xvi, 44, commentati da Carlo Giambelli, vol. II (libri IV-V), Ermanno Loescher, Torino 1891.

<sup>381</sup> LUCANO, *Phars.*, I, 128.

<sup>382</sup> SENECA, *De Const. sap.* II, 1, con introduzione, testo, commento a cura di Francesca Minissale, EDAS, Messina 1977; *Epist. ad Luc.* 95, pubblicazione Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

scalata del monte ha avuto lo scopo di restaurare il suo arbitrio. Il motivo per cui Dante scelga come custode del regno un pagano, che rappresenta un esempio morale dell'età precristiana, un vertice raggiunto dall'uomo prima del radicale mutamento introdotto dall'incarnazione e dalla persona di Cristo, acquista un significato anche in relazione alla stessa montagna, ove Dante realizza questo passaggio. Catone prefigura storicamente un uso retto della libertà e della ragione umane, nell'esercizio delle virtù cardinali che Dante raggiunge alla fine della scalata. Scrive la Chiavacci Leonardi circa la sua figura.

esso simboleggia in qualche modo la storia dell'umanità prima di Cristo, che raggiunge una sua pienezza naturale nella sapienza e nella virtù, ma che ancora non è stata trasformata dalla grazia; pienezza ancora umana, cioè, come quella di Adamo nell'Eden, e non divina. Catone alla base del monte preannuncia l'Adamo che ogni uomo sarà sulla cima. Dove non a caso scenderà Beatrice in figura di Cristo, quasi compimento della storia e dove per salire al nuovo regno, sarà necessaria una trasformazione, un superamento dell'umano, quello che Dante chiamerà *trasumanare*<sup>383</sup>.

Il custode accetta di far entrare i due pellegrini nel regno a patto che si sottopongano a un rito liturgico:

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe  
 D'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,  
 sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;  
 ché non si converria, l'occhio sorpreso  
 d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo  
 ministro, ch'è di quei di paradiso.  
 Questa isoletta intorno ad imo ad imo,  
 là giù colà dove la batte l'onda,  
 porta di giunchi sopra 'l molle limo:  
 null' altra pianta che facesse fronda  
 o indurasse, vi puote aver vita,  
 però ch'a le percosse non seconda.

Pg. I, 94-105

Il rivestirsi di un giunco *schietto*, privo di nodi e quindi flessibile, rappresenta l'umiltà di cui deve vestirsi preventivamente chi voglia compiere la salita del monte, mentre l'atto di lavare il volto, cosicché ogni bruttura residua dell'*Inferno* venga ripulita, sta a significare una sorta di battesimo. Il giunco è l'unica pianta, *null'altra pianta*, che può vivere vicino alla spiaggia, poiché si piega alle onde del mare, *dove la batte l'onda*, così come l'anima ricolma di umiltà si piega alle pene espiatorie. L'umiltà è indispensabile per iniziare la salita poiché è l'unica a condurre al pentimento. Dante,

<sup>383</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. II, Pg. I, p. 7.

con Virgilio, riprende il cammino e la similitudine con l'uomo che nel solitario paesaggio ritorna alla strada perduta:

Noi andavam per lo solingo piano  
Com' om che torna a la perduta strada,  
che 'nfino ad essa li pare ire in vano  
Pg. I, 118-120

Ma tale immagine è la figura dell'*homo viator*, del cristiano pellegrino sulla terra, luogo del suo esilio, secondo il tema su cui si fonda la cantica e che accomuna lo stato di Dante a quello dei purganti. Nella scalata della montagna, talvolta egli si sottopone all'espiazione, condividendo la pena con le anime, come nella cornice dei superbi; ma più in generale è proprio la realtà purgatoriale che è assimilabile allo stato di esilio della vita terrena. Il secondo rito è quello del lavacro con la rugiada:

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 lagrimose;  
ivi mi fece tutto scoperto  
quel color che l'inferno mi nascose.  
Pg. I, 121-129

La rugiada è il simbolo della Grazia divina secondo la tradizione scritturale. Dante, a differenza di Catone, giungerà nel cammino della montagna a realizzare quelle virtù per mezzo della Grazia. Egli comprende il senso del gesto liturgico che si sta compiendo (*fui accorto*) per cui porge il viso a Virgilio affinché glielo deterga con la rugiada; le sue *guance* sono, infatti, segnate dalle lacrime versate lungo il viaggio infernale. Quanto succede al rito del giunco e della rugiada è un evento miracoloso, che Dante ricalca sull'episodio dell'*Eneide*, in cui Enea coglie il ramoscello d'oro per poter entrare nell'Ade<sup>384</sup>. Non appena egli recide l'*umile pianta* del giunco, questa immediatamente rigermoglia. La suggestione dell'episodio classico si piega a un significato più profondo: solo laddove l'anima accetti di piegarsi umilmente può accedere alla purificazione. Ma l'umiltà presuppone l'accettazione del morire, la

---

<sup>384</sup>Cfr. VIRGILIO, *En.*, VI, 142-144: *Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus / instituit; primo avolso non deficit alter / aureus et simili frondescit virga metallo.* (La bella Proserpina stabilì che si recasse tal dono proprio per lei; colto il primo, ne spunta un altro d'oro, e frondeggia una verga di uguale metallo).



rinascita qui simboleggiata è, infatti, relativa al simbolo di morte e vita, di morte e resurrezione. La rottura della pianta richiama la rottura della morte e della nuova rinascita, che miracolosamente ne consegue, resa possibile dall'assunzione, fino alle estreme conseguenze, degli effetti del peccato e della folle superbia. Si ricordi che l'esistenza del nuovo mondo che Dante sta visitando è connessa al peccato di superbia di Lucifero, che chiama in causa un altro gesto di estrema superbia, quello di Ulisse, a causa del quale l'eroe trovò la morte proprio in queste acque. Tale ascesa fu negata all'uomo per il peccato originale e la caduta di Lucifero produsse l'effetto di far innalzare la terra, che da lui fuggì facendo sorgere una montagna, per cui al centro della terra, ove egli è conficcato, è agli antipodi di quella montagna in cui sorge l'Eden.

Il percorso che Dante deve compiere fino all'Eden è impossibile all'uomo figlio di Adamo nel peccato. L'umiltà qui richiamata non è solo funzionale all'invenzione cosmologica e poetica del *Purgatorio* nato dal *superbo strupo*<sup>385</sup>. Nel sistema aristotelico l'umiltà è prossima alla magnanimità mentre per San Tommaso l'umiltà è una virtù cristiana che non si oppone affatto alla magnanimità<sup>386</sup>. Cristo ne è la testimonianza più alta, stando anche alla *Lettera ai Filippesi*, in cui San Paolo riprende tale virtù, di cui Cristo è modello, ponendola in rapporto all'assunzione della natura umana e alla morte in croce.

Abbiate in voi gli stessi sentimenti che furono in Cristo Gesù, il quale, pur essendo di natura divina, non considerò un tesoro geloso la sua uguaglianza con Dio; ma spogliò se stesso, assumendo la condizione di servo e divenendo simile agli uomini; apparso in forma umana, umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e alla morte di croce. Per questo Dio l'ha esaltato e gli ha dato il nome che è al di sopra di ogni altro nome; perché nel nome di Gesù ogni ginocchio si pieghi nei cieli, sulla terra e sotto terra; e ogni lingua proclami che Gesù Cristo è il Signore, a gloria di Dio Padre<sup>387</sup>.

La grandezza di Cristo consiste nell'umiliazione da lui accettata nell'assumere la natura umana e nell'oltraggio della morte in croce, ma solo ad essa è succeduta la vittoria sulla morte con la resurrezione. Il percorso che ora Dante si accinge a compiere

---

<sup>385</sup> *If.* VII, 12.

<sup>386</sup> Cfr. CARLA CASAGRANDE, SILVANA DEL VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 14-24.

<sup>387</sup> *Fil.* II, 5-11: *Hoc sentite in vobis, quod et in Christo Iesu: qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo, sed semetipsum exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus; et habitu inventus ut homo, humiliavit semetipsum factus oboediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus illum exaltavit et donavit illi nomen, quod est super omne nomen, ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium et terrestrium et infernorum, et omnis lingua confiteatur Dominus Iesus Christus!, in gloriam Dei Patris.*

è sulla scorta dell'umiliazione di Cristo, dell'obbedienza fino alla morte, da cui scaturisce la vita nuova nella resurrezione. La prima parte della montagna è costituita dall'antipurgatorio, in cui Dante situa le anime di coloro che si pentirono all'ultima ora, le anime dei negligenti che tralasciarono all'ultimo momento della vita la questione più importante della salvezza eterna. L'ingresso nel vero e proprio regno avviene oltrepassata la porta, che è situata, al livello della struttura del poema, nel IX canto della seconda cantica. Il raggiungimento della porta è preceduto da un sogno in cui Dante vede un'aquila che nel simbolismo medievale è dotata di un significato molteplice:

in sogno mi pareva veder sospesa  
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,  
con l'ali aperte e a calare intesa;  
ed esser mi pareva là dove fuoro  
abbandonati i suoi da Ganimede,  
quando fu ratto al sommo consistoro.  
Fra me pensava: `Forse questa fiede  
pur qui per uso, e forse d'altro loco  
disdegna di portarne suso in piede'.  
Poi mi pareva che, poi rotata un poco,  
terribil come folgor discendesse,  
e me rapisse suso infino al foco.  
Pg. IX, 19-30

Il paragone mitologico con Ganimede che venne rapito da un'aquila per divenire il coppiere degli dei, nello spazio del sacro monte Ida, è un mito ricordato non soltanto per la somiglianza fra i due eventi ma per il significato mistico attribuitogli dalla tradizione cristiana. Ganimede raffigurava, infatti, l'anima umana portata da Dio stesso a partecipare al banchetto celeste, cioè alla vita divina. Lo precedono altre due figure mitologiche: quella dell'Aurora, in esordio del canto (vv. 1-3), frequentemente associata, nella tradizione cristiana, alla resurrezione e il mito di Filomela (vv. 13-15) che, subì violenza dal cognato Tereo, fu privata da sua sorella Progne del figlioletto, dato in pasto per vendetta al marito. Filomela, divenuta una rondine secondo il mito, piange al mattino con i *tristi lai, a memoria de' suo' primi guai* (v. 15); e nel medioevo il mito fu interpretato come la contrizione dell'anima per i propri peccati. Tutti e tre i miti sono simbolo del processo di redenzione o di rinascita spirituale che l'ingresso per la porta del *Purgatorio* sta a significare. L'aquila che Dante vede in sogno, nella realtà è santa Lucia che scende dal cielo e durante il sonno lo trasporta ai piedi della porta. Il simbolismo penitenziale è quello maggiormente attribuito all'aquila da quei bestiari che derivano la loro tradizione dal *Fisiologo* che presentano una variazione secondo cui

l'aquila vecchia, avendo le ali appesantite e la vista offuscata, va in cerca di una fonte d'acqua pura, vola poi in alto verso il sole fino a bruciarsi le ali e avere gli occhi offuscati dalla caligine, finché tornata alla fonte, vi si immerge per purificarsi e rinvigorire le ali e la vista<sup>388</sup>. Giuseppe Ledda afferma che frequente è nella letteratura patristica l'interpretazione dell'aquila in senso penitenziale di rinnovamento dell'anima<sup>389</sup>. Nei versi danteschi si ritrova anche il riferimento al fuoco, *e me rapisse suso infino al foco* (v. 30):

Ivi pareo che ella e io ardesse;  
 e sì lo 'ncendio imaginato cosse,  
 che convenne che 'l sonno si rompesse.  
*Pg. IX, 31-33*

Il passo sembra anticipare l'ultima fase purgatoriale, che consiste nell'attraversamento della parete di fuoco nella cornice dei lussuriosi, in cui anche Dante passa alla fine della scalata del monte. Il raggiungimento della porta è preannunciato da un sogno. I sogni nel *Purgatorio* sono tre, tanti quante le notti che Dante trascorre nel *Purgatorio* e, sul piano della simmetria, uno ogni nove canti, (il secondo si trova in *Pg. XIX*, 1-33; il terzo in *Pg. XXVII*, 94-108). La loro disposizione ha una evidente valenza simbolica ed è un contrassegno strutturale della seconda cantica, data la loro collocazione in tre momenti chiave e di passaggio della scalata del monte. Il primo si trova, appunto, poco prima dell'ingresso del regno, il secondo nel passaggio dell'ultima sezione, in cui il *Purgatorio* è diviso, il terzo, prima dell'ingresso nell'Eden. I primi due sono spiegati da Virgilio, il terzo direttamente dalla realtà dell'Eden. Il secondo sogno avviene quando, in *Pg. XIX*, Dante sogna la *femmina balba*, a metà della salita, nel passaggio dai peccati spirituali a quelli carnali, dall'amore per *malo obietto* e *poco di vigore* a quello *per troppo di vigore*, e dalla prima metà del *Purgatorio*, più

---

<sup>388</sup> Cfr. AA. VV. *Physiologus latino versio Bis*, in *Bestiari Medievali*, a cura di Luigina Morini, Einaudi, Torino 1996, p. 22: *querit fontem aque et contra eum fontem evolat in altum usque ad etheram solis, et ibi incendit alas suas, et caliginem oculorum comburit de radiis solis; tunc demum descendens ad fontem trina vice se mergit et statim renovatur tota, ita ut alarum vigore et oculorum splendore multo melius renovetur.* (Cerca una fonte d'acqua e si leva in volo in alto da quella fonte fino al sole e lì incendia le sue ali, e dai raggi del sole sente bruciare gli occhi annebbiati; solo ora, discendendo verso la fonte, si immerge per tre volte e immediatamente riprende pienamente vigore, così da recuperare meglio la forza delle ali e lo splendore degli occhi).

<sup>389</sup> GIUSEPPE LEDDA, *La Commedia e il bestiario dell'aldilà. Osservazioni sugli animali nel Purgatorio*, in *La fabbrica della Commedia*, Longo, Ravenna 2008, pp. 145-146. Cfr. LEONE TONDELLI, *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore*, vol. I, SEI, Torino 1953, pp. 332-334.

vicina alla terra, alla seconda metà che tende al cielo. Il terzo sogno è quello della bella giovane di nome Lia che va cogliendo fiori per farne una ghirlanda e guardarsi allo specchio. Si tratta della figlia di Labano, figura della vita attiva<sup>390</sup>, mentre sua sorella Rachele lo è della vita contemplativa. Lia prefigura Matelda che apparirà a Dante nel Paradiso Terrestre mentre Rachele prefigura Beatrice accanto a cui siede nella Rosa dei Beati.

L'ingresso nel *Purgatorio* è annunciato da Virgilio che provvede anche alla spiegazione del sogno raccontando al poeta che santa Lucia durante il sonno in veste di aquila, lo ha prelevato e deposto davanti alla porta del regno.

Tu se' omai al *purgatorio* giunto:  
vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;  
vedi l'entrata là 've par digiunto.  
Dianzi, ne l'alba che procede al giorno,  
quando l'anima tua dentro dormia,  
sopra li fiori ond'è là giù addorno  
venne una donna, e disse: ``I' son Lucia;  
lasciatemi pigliar costui che dorme;  
sì l'agevolerò per la sua via".

Pg. IX, 49-57

Le tre donne benedette di *If. II, 97*, evidentemente, intervengono all'inizio del viaggio; ma anche durante alcune fasi di passaggio. Beatrice scende nel limbo per chiedere soccorso e dare inizio al viaggio, Lucia conduce Dante alla porta del *Purgatorio*, Maria è colei che intercede affinché Dante possa vedere Dio nell'ultimo frangente dell'ascesa, concedendogli per sua intercessione la visione diretta di Dio. Il regno è denominato fondamentalmente come il *monte* e ogni volta che ci si riferisca alla purificazione si fa accenno alla sua scalata<sup>391</sup>. La montagna del *Purgatorio* si innalza distaccandosi dall'oceano, come da un lago, che la circonda più di ogni alta montagna terrena, *che 'nverso 'l ciel più alto si dilaga* (*Pg. III, 15*). In *Paradiso*, anche l'anima del beato progenitore Adamo descrive il *Purgatorio* come il *monte che si leva più da l'onda*, (*Pd. XXVI, 139*). È un monte difficile da scalare, specialmente nella prima parte, sì che *convien ch'om voli* (*Pg. IV, 27*), non solo perché ne viene facilitata la scalata ma anche per la metafora del desiderio, insita nel volo, vero motore di questa ascesa al *Purgatorio*:

---

<sup>390</sup> Cfr. *Gn. 29-30*.

<sup>391</sup> Le occorrenze della parola *monte* sono ben 35 nella sola seconda cantica, mentre anche il sostantivo *montagna* ha 9 occorrenze in tutto il poema di cui 3 nell'*Inferno*, le altre 6 nel *Purgatorio*; quasi tutte, eccetto quella di *If. XIV, 97*, con riferimento al regno purgatoriale.

l'uomo vola *con l'ale snelle e con le piume / del gran disio* (Pg. IV, 27-28). La salita diventi più lieve man mano che si sale, come dice Virgilio a Dante:

Ed elli a me: «Questa montagna è tale,  
che sempre al cominciar di sotto è grave;  
e quant' om più va sù, e men fa male.  
Però, quand' ella ti parrà soave  
tanto, che sù andar ti fia leggero  
com' a seconda giù andar per nave,  
allor sarai al fin desto sentiero;  
quivi di riposar l'affanno aspetta.  
Più non rispondo, e questo so per vero».  
Pg. IV, 88-96

L'esperienza della leggerezza nell'ascesa è strettamente collegata all'espiazione che avviene simbolicamente attraverso la cancellazione delle sette P incise sulla fronte del pellegrino dall'angelo portiere.

Sette P ne la fronte mi descrisse  
col punton de la spada, e «Fa che lavi,  
quando se' dentro, *queste piaghe*» disse.  
Pg. IX, 112-114

Le sette P rappresentano le ferite del peccato che Dante risana salendo di cornice in cornice.

Il regno rappresentato dalla montagna sembra partecipare attivamente alla purificazione. Ogni qual volta che un purgante abbia finito il suo percorso di espiazione avviene, infatti, una sorta di terremoto, un sommovimento che fa tremare tutta la montagna. Dante ci mostra quest'ultimo momento della purgazione e il passaggio di un'anima al regno eterno del *Paradiso* attraverso la figura di Stazio. Il canto in cui il poeta latino compare è il XXI ma in realtà il suo incontro è preparato dall'evento del terremoto che, seguito dal canto del *Gloria*, chiude il precedente canto XX. Dante e Virgilio sono nella quarta cornice della montagna del *Purgatorio*, dove viene purificato il peccato dell'avarizia e della prodigalità. Il canto è acceso dallo sdegno del poeta che nel dialogo con le anime che qui si purificano, quali Ugo Capeto e papa Adriano V, manifesta disgusto per tale peccato. Alla fine del canto, accade un evento che terrorizza Dante:

Noi eravam partiti già da esso,  
e brigavam di soverchiar la strada  
tanto quanto al poder n'era permesso,

quand'io senti', come cosa che cada,  
tremar lo monte; onde mi prese un gelo  
qual prender suol colui ch'a morte vada.  
Certo non si scotea sì forte Delo,  
pria che Latona in lei facesse 'l nido  
a parturir li due occhi del cielo.

Pg. XX 124-132

Il terremoto raggela di spavento il poeta ma è seguito immediatamente da un altro fatto insolito:

Poi cominciò da tutte parti un grido  
tal, che 'l maestro inverso me si feo,  
dicendo: «Non dubbiar, mentr'io ti guido».  
«*Gloria in excelsis*» tutti «*Deo*»  
dicean, per quel ch'io da' vicin compresi,  
onde intender lo grido si poteo.

Pg. XX 133-138

Il Gloria è il canto degli angeli che gioiscono per la nascita di Gesù<sup>392</sup>, Dante stesso lo associa alla nascita di Cristo, paragonando se stesso e Virgilio ai pastori, che all'annuncio degli angeli accorsero ad adoraLo.

No' istavamo immobili e sospesi  
come i pastor che prima udir quel canto,  
fin che 'l tremar cessò ed el compiesi.  
Poi ripigliammo nostro cammin santo,  
guardando l'ombre che giacean per terra,  
tornate già in su l'usato pianto.  
Nulla ignoranza mai con tanta guerra  
mi fé desideroso di sapere,  
se la memoria mia in ciò non erra,  
quanta pareami allor, pensando, avere,  
né per la fretta dimandare er'oso,  
né per me li potea cosa vedere:  
così m'andava timido e pensoso.

Pg. XX, 139-151

A sua memoria, nessuna curiosità rese mai Dante più desideroso di conoscere qualcosa che ignorasse, *mi fé desideroso di sapere* (v. 146); ma il poeta è allo stesso tempo *timido e pensoso* e non ha il coraggio di interpellare Virgilio. I versi non fanno che aumentare il clima di attesa nel lettore che legge l'episodio, ma ancor di più l'attesa deve essere una posizione dell'animo di Dante in questa nuova fase della purificazione; un'attesa a cui la Chiesa invita durante l'avvento, in procinto della venuta del Salvatore, e che ora è richiesta al pellegrino perché si prepari al nuovo determinante incontro.

---

<sup>392</sup> Cfr. Lc. 2, 12: *Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà.*

Quanto accade successivamente è ancora più suggestivo. Nell'esordio del canto seguente, Dante paragona la sua ansia di conoscere ad un passo del *Vangelo di Giovanni*, l'incontro con la samaritana<sup>393</sup>:

La sete natural che mai non sazia  
se non con l'acqua onde la femminetta  
samaritana domandò la grazia,  
mi travagliava, e pungeami la fretta  
per la 'mpacciata via dietro al mio duca,  
e condoleami a la giusta vendetta.

Pg. XXI, 1-6

In questo brano, Gesù, trovandosi in Samaria, terra considerata nemica dai Giudei, si sedette sul bordo del pozzo di Giacobbe e chiese un bicchiere d'acqua ad una donna di quella regione, *femminetta samaritana* (vv. 2-3), venuta ad attingere l'acqua. Alla donna, stupita per il fatto che un giudeo rivolgesse la parola ad una di Samaria, Gesù rispose che se lei avesse conosciuto il dono di Dio e chi fosse colui che le domandava da bere, lei stessa gliene avrebbe domandato e lui le avrebbe dato *acqua viva*. Dante fa appunto riferimento all'*acqua viva* evangelica quando afferma che la sua sete può essere placata solo *con l'acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia* (vv. 2-3). E ne precisa la natura. *La sete natural* è l'innato desiderio di conoscenza che è iscritto nel cuore dell'uomo, come dice Aristotele, e a sua volta Dante scrive nel *Convivio*: *Si come dice lo Filosofo nel principio della Prima Filosofia, tutti li uomini desiderano naturalmente di sapere*<sup>394</sup>. Tale desiderio non è una mera curiosità ma è quanto di più potente muova l'anima, il desiderio di conoscere la verità che è allo stesso tempo coincidente con il desiderio di felicità. Ma, nello stesso passo, il *Convivio* dice: *accìò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti*<sup>395</sup>. Il percorso di conoscenza che si sta realizzando nel poema è la visione dei regni finalizzata alla suprema felicità della visione di Dio. A questo punto della scalata del monte, trovandosi nella quinta cornice, il poeta si riferisce al desiderio di giungere quanto prima alla cima del *Purgatorio*, ove è posto il Paradiso terrestre simbolo della perduta felicità terrena, a cui l'uomo aspira. Perciò, il desiderio travaglia Dante, *pungeami la fretta* (v. 4), e lo stimola a seguire più lesto la sua guida. Il clima di attesa si fonde con il movimento e la fretta di

---

<sup>393</sup> Cfr. Gv. 4, 16.

<sup>394</sup> Cv. I, 1, 1.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

conoscere, di raggiungere la vetta. La sete del sapere<sup>396</sup> è una metafora ricorrente in Dante. Si tratta di un'immagine di origine biblica, che frequentemente i *Salmi* e i profeti identificano con Dio, l'unico in grado di placare la sete dell'uomo<sup>397</sup>. Quando Gesù riprende la metafora della sete e dell'acqua la riferisce a se stesso<sup>398</sup>.

Nel contesto biblico, la *sete natural* rappresenta il complesso di esigenze e di desiderio propriamente umani, il bisogno di infinito, di divino dell'uomo; e l'acqua che è Dio stesso è l'unica possibilità di colmare questo desiderio abissale. Ma questa sete è anche sete di verità, con la quale ancora Cristo si identifica. L'analogia istituita dal poeta tra la propria sete di verità e quella della Samaritana chiarisce come il compimento di tale desiderio, *la sete natural*, possa essere colmato dall'acqua viva che è Cristo stesso. L'attesa dantesca continua a configurarsi come attesa messianica. E probabilmente Dante fa seguire non a caso i versi citati da un altro passo, che richiama un secondo brano evangelico, l'incontro con Cristo Risorto dei discepoli di Emmaus<sup>399</sup>.

Ed ecco, sì come ne scrive Luca  
 che Cristo apparve a' due ch'erano in via,  
 già surto fuor de la sepulcral buca,  
 ci apparve un'ombra, e dietro a noi venìa,  
 dal piè guardando la turba che giace;  
 né ci addemmo di lei, sì parlò pria,  
 dicendo: «O frati miei, Dio vi dea pace».  
 Noi ci volgemmo sùbiti, e Virgilio  
 Rendéli 'l cenno ch'a ciò si conface.  
 Pg. XXI, 7-15

*Ed ecco* (v. 7) è formula scritturale (nel Vangelo, *et ecce*); essa introduce un evento improvviso che non si rivela immediatamente ai pellegrini, ma si svela solo al v. 13. L'apparizione dell'ombra è speculare a quella di Cristo: come nel brano del vangelo, i due discepoli sono viandanti, *a' due ch'erano in via* (v. 8), ricorda Dante, così i due pellegrini, Dante e Virgilio, come i discepoli di Emmaus, sono raggiunti da Gesù che si

<sup>396</sup> Cfr. FEDERICO TOLLEMACHE, s.v. *sete*, *ED*, V, pp. 197-198.

<sup>397</sup> Cfr. *Sal.* 22, 2; 35, 9-10; 41, 2-3; 62, 2; *Prv.* 10, 11; 13, 14; 14, 27; 9, 1-5; *Is.* 12, 3; 44, 2-3; 55, 1; 58, 11; *Ger.* 2, 13; 17, 13; *Ez.* 47, 1-12; 18; *Zc.* 14, 8.

<sup>398</sup> *Gv.* 7, 37-38: *Si quis sitit, veniat ad me et bibat, qui credit in me. Sicut dicit Scriptura, flumina de ventre eius fluent aquae vivae.* (Chi ha sete venga a me e beva, chi crede a me come dice la scrittura, fiumi di acqua viva scorreranno dal suo seno). Cfr. anche *Mt.* 5, 6; *Gv.* 6, 35; *Ap.* 7, 16-17; 21, 6; 22, 1-7.

<sup>399</sup> Cfr. *Lc.* 24, 13-32.



accosta loro, *Gesù in persona si accostò e camminava con loro*<sup>400</sup>, si dice al v. 10, *ci apparve un'ombra, e dietro a noi venìa.*

Il richiamo evangelico è ancora individuabile nelle parole di colui che si rivela con il saluto, *O frati miei, Dio vi dea pace*, riscontrabile nelle apparizioni del Risorto<sup>401</sup>. Tali indizi, che precedono l'apparizione dell'anima di Stazio, associati al canto, *Gloria in excelsis* (Pg. XX, 136), pongono la sua figura in stretto rapporto analogico con Cristo.

Virgilio risponde all'anima che si è loro accostata, ricambiando l'augurio di pace; da subito, il loro dialogo assume un certo rilievo. L'incontro è, infatti, fra i due poeti latini, la cui sorte, sul piano dell'eternità, è totalmente contrastante. Il dialogo si fonda sul tema della beatitudine ed è certamente singolare che Virgilio, non sapendo ancora chi sia l'anima, che si è fatta loro incontro, anticipi un argomento che gli sta così a cuore.

Poi cominciò: «Nel beato concilio  
ti ponga in pace la verace corte  
che me rilega ne l'eterno essilio  
Pg. XXI, 16-18

Dante e Virgilio non conoscono l'origine né del canto, *Gloria in excelsis*, né del terremoto; eppure, nelle parole di Virgilio, è già implicito che l'anima, con cui sta conversando, ha appena conquistato l'ingresso al *beato concilio*, mentre egli è destinato alla pena eterna nel Limbo. L'antitesi tra il *beato concilio* e l'*eterno esilio* è forte, ed entrambe le frasi sono poste in rima, in posizione quindi di rilievo, dato che i versi che seguono avranno proprio tale argomento. Virgilio, dopo aver spiegato a Stazio il motivo della sua presenza e di quella di Dante nel *Purgatorio*, chiede a lui ragione del precedente terremoto avvertito, e del canto del *Gloria*.

Ma dimmi, se tu sai, perché tai crolli  
diè dianzi 'l monte, e perché tutto ad una  
parve gridare infino a' suoi piè molli».   
Sì mi diè, dimandando, per la cruna  
del mio disio, che pur con la speranza  
si fece la mia sete men digiuna.  
Pg. XXI, 34-39

---

<sup>400</sup> Cfr. *Lc.* 24, 15.

<sup>401</sup> Cfr. *Ivi*, 36: *Gesù in persona apparve in mezzo a loro e disse: "Pace a voi"*.

La guida legge in profondità il desiderio di Dante e non sapendovi rispondere, pone direttamente la domanda a Stazio; dà *per la cruna*, infatti, significa letteralmente che colpisce nel centro del desiderio di Dante

Quei cominciò: «Cosa non è che senza  
ordine senta la religione  
de la montagna, o che sia fuor d' usanza.  
Libero è qui da ogni alterazione:  
di quel che 'l ciel da sé in sé riceve  
esser ci puote, e non d' altro, cagione.  
Pg. XXI, 40-45

La risposta di Stazio consiste dapprima in un'affermazione preliminare, cui segue la spiegazione specifica. Non vi è nulla, cioè, nella *montagna* del *Purgatorio*, che non risponda ad un preciso ordine imposto da Dio: letteralmente, al v. 95, *religione* sta per ordine religioso, sacro. Il sostantivo è stato diversamente interpretato o nel senso di *comunità* o di *fratellanza*, che vige fra gli spiriti purganti<sup>402</sup>, ed è possibile che sia un'espressione ricalcata da un passo dell'*Eneide*<sup>403</sup>. La risposta di Stazio dice che la parte superiore della montagna non è soggetta alle perturbazioni e mutamenti atmosferici come avviene nel mondo terreno, per cui dei fenomeni che si manifestano nella montagna non ci può essere altra *cagione* se non la volontà divina. In questo caso il terremoto che i due pellegrini hanno percepito è stato causato dall'avvenuta purificazione di un'anima, proprio quella di Stazio che parla ora con loro:

Tremaci quando alcuna anima monda  
sentesi, sì che surga o che si mova  
per salir sù; e tal grido seconda.  
De la mondizia sol voler fa prova,  
che, tutto libero a mutar convento,  
l'alma sorprende, e di voler le giova.  
Prima vuol ben, ma non lascia il talento  
che divina giustizia, contra voglia,  
come fu al peccar, pone al tormento.  
E io, che son giaciuto a questa doglia  
Cinquecent' anni e più, pur mo sentii  
libera volontà di miglior soglia:  
però sentisti il tremoto e li pii  
spiriti per lo monte render lode  
a quel Signor, che tosto sù li 'nvii».  
Così ne disse; e però ch'el si gode  
tanto del ber quant'è grande la sete,  
non saprei dir quant'el mi fee prode.  
Pg. XXI, 58-75

---

<sup>402</sup> Cfr. Cv. IV, IV, 6: *universale religione de l'umana spezie*.

<sup>403</sup> VIRGILIO, *En. XII*, 181-182: *religio loci*.

Il monte del *Purgatorio* si scuote ogni volta che un'anima ha finito il cammino purgatorio e il canto udito che accompagna il terremoto è la manifestazione di gioia con cui Dio e la corte celeste festeggiano il ritorno a Lui di un'anima prima smarrita nel peccato<sup>404</sup>. Prima di aver raggiunto la purificazione, l'anima desidera fare ritorno al cielo ma è più forte il desiderio di espiare la colpa che l'ha allontanata da Dio, durante la vita terrena, quando la sua libera volontà muta significa che la pena è stata espiata. Nel caso di Stazio egli ha trascorso più di cinque secoli a espiare la sua pena nella quinta cornice e solo adesso ha avvertito la, *libera volontà di miglior soglia*, di raggiungere la sede più elevata del cielo. Come si può osservare dai versi appena citati, la dottrina della permanenza delle anime nel secondo regno si fonda sul rapporto di contrapposizione tra *voglia*, *volere* e *talento*. Nel Medioevo, la distinzione fra volontà assoluta e volontà condizionata era comunemente accettata. La distinzione è tomistica<sup>405</sup> e Dante la attribuisce al desiderio dei purganti rispetto alle pene del *Purgatorio*. Infatti, in rapporto alla volontà assoluta (o *voglia*), nessuna pena è da parte loro volontaria, e quindi i purganti, in senso assoluto, desiderano che le pene abbiano fine; mentre, in rapporto alla volontà relativa (o *talento*), essi desiderano espiare la colpa con il martirio, poiché la pena permette loro di conquistare il bene della visione di Dio<sup>406</sup>. La dicotomia *talento / voglia* può anche essere estesa alla triade *talento / voglia / libera volontà*. Il *talento* è un *appetito che previene la deliberazione della ragione*, per voglia appetito naturale *precedente ogni deliberazione*, invece la *libera volontà* è un'*apetizione deliberata rispetto al bene del liberum de voluntate iudicium*<sup>407</sup>. Il talento del purgante è posto nelle anime dalla *divina giustizia*, a differenza che nell'episodio di *If. V*, in cui si dice dei peccatori carnali, *che la ragion sommettono al talento* (v. 39). In questo ultimo caso, infatti, occorre un significato negativo per cui il talento e la volontà sono sottomessi all'appetito istintivo, senza il controllo della ragione. Nelle parole di Stazio, invece, si mette in rilievo la libertà che accompagna l'atto della penitenza, prima sottolineato nel v. 62, *tutto libero a mutar convento*, e in seguito, nel v. 69, *libera volontà di miglior soglia*. La libertà viene restaurata proprio nell'atto della penitenza e i canti centrali del *Purgatorio* la illustreranno nella sua esplicita connessione con la

<sup>404</sup> Numerosi i passi del Vangelo in cui si legge quale festa Dio faccia a un'anima che a Lui fa ritorno. Cfr. *Mt.* 19, 22-14; *Lc.* 15, 1-7 e 15, 11-32.

<sup>405</sup> TOMMASO, *Summa Theol.* III *Suppl.* Append. I 4e.

<sup>406</sup> Cfr. ALESSANDRO NICCOLI, s.v. *voglia, volere*, *ED*, V, pp. 1113-1115 e pp. 1121-1127; GUIDO FAVATI, s.v. *talento*, *ED*, V, p. 512.

<sup>407</sup> Cfr. GIORGIO STABILE, s.v. *volontà*, *ED*, V, p. 1139.

dottrina dell'amore. Ai vv. 73-75, il narratore riprende la metafora della sete, dichiarando la soddisfazione che la risposta di Stazio produce nel suo animo, poiché tanto più grande è il godimento quanto più esso è desiderato. I versi ben si adattano anche al desiderio indomabile del *Paradiso* che caratterizza i purganti, i quali godono infinitamente delle gioie paradisiache quando, una volta espiata la colpa, finalmente vi accedono. La presenza di Stazio nel poema si protrae per ben tredici canti, dal XXI al XXXIII del *Purgatorio*, ed è il quarto personaggio, per numero di canti, presente nella *Commedia*, dopo Dante, Virgilio e Beatrice<sup>408</sup>. La centralità della sua figura, ritenuta da alcuni critici una sorta di guida intermedia tra Virgilio e Beatrice, è rappresentata dal fatto che egli è l'unica anima di cui Dante ci parla che compia con lui l'ultima parte della purificazione, lo accompagni nell'ingresso all'Eden e, sottoponendosi al rito del bagno nelle acque del Letè e dell'Eunoè<sup>409</sup>, mostri che i passi compiuti da Dante sono i medesimi a cui sono sottoposte le anime purganti, una volta espiate le colpe prima di giungere in *Paradiso*.

Le anime purganti sono innanzitutto anime in cammino. La descrizione che Dante fa di sé e di Virgilio, che camminano lungo la spiaggia del *Purgatorio*, *come gente che pensa a suo cammino, / che va col cuore e col corpo dimora* (Pg. I, 11-12), ben si addice alle anime di questo regno. In effetti i due poeti condividono con i purganti la condizione di pellegrini in moto verso una meta certa ma ancora da raggiungere. Il salmo con il quale essi compaiono sulla scena, il primo salmo che risuona nel secondo regno, è quello dell'*Esodo*, *In exitu Israël de Aegypto*, che bene descrive la condizione di pellegrini nel *Purgatorio*; essi cantano all'unisono, *cantavan tutti insieme ad una voce* (Pg. I, 46). Il salmo dell'esodo o di uscita del popolo d'Israele dalla schiavitù dall'Egitto, secondo la tradizione cristiana, è figura della liberazione dell'anima e di tutta l'umanità, ad opera di Cristo. Nel *Convivio*, Dante si serve dello stesso versetto per spiegare il senso anagogico insito nelle Sacre Scritture che consiste nel significato che un fatto storico assume sul piano dell'eternità:

Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spona 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

---

<sup>408</sup> Pietro Alighieri attribuisce a Stazio il significato allegorico di *filosofia morale*, in contrapposizione con Virgilio come *filosofia razionale*. LORENZO FILOMUSI GUELFU, *Nuovi studi su Dante*, Lapi, Città di Castello 1911, pp. 63-68, vi vede invece la *scienza speculativa*. Altri parlano di *ragione perfezionata dal sapere cristiano* o di *teologia morale*.

<sup>409</sup> Cfr. Pg. XXXII, 29 e Pg. XXXIII, 133-135.

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. Che avvegna essere vera 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<sup>410</sup>.

Anche in questo caso

Poi fece il segno lor di santa croce;  
ond' ei si gittar tutti in su la piaggia:  
ed el sen giù, come venne, veloce  
Pg. II, 49-51

Il gesto della benedizione fa parte degli atti liturgici, come i canti e le preghiere, di cui Dante ha come rivestito la cantica. Il suo *Purgatorio* corrisponde, infatti, nell'aldilà a quel che nel mondo dei vivi è la Chiesa, la comunità dei credenti, pellegrina verso la patria. La liturgia, forma visibile della Chiesa, tiene in questo universo di segni lo stesso posto. Le anime sono dette, *anime fortunate tutte quante, / quasi obliando d'ire a farsi belle* (Pg. II, 65-66); esse corrono al monte, a spogliarsi dallo scoglio / *ch'esser non lascia a voi Dio manifesto* (Pg. II, 122-123). Virgilio li chiama *O ben finiti, o già spiriti eletti* (Pg. III, 76). Il legame che esse stabiliscono con Dante è tutto mirato al rapporto che esse stesse continuano a mantenere con i vivi, *ché qui per quei di là molto s'avanza* (Pg. III, v. 145). La preghiera del *Padre Nostro* introduce il canto XI e si estende per tutti i primi 24 vv. In questa cornice espiano le loro colpe i superbi, la cui pena consiste nel portare dei grossi macigni

Dà oggi a noi la cotidiana manna,  
sanza la qual per questo aspro deserto  
a retro va chi più di gir s'affanna.  
Pg. XI, 13-15

Il *Padre Nostro* è cantato dalle anime e il suo ritmo è lento proprio perché si accorda ai loro passi lenti. La preghiera è detta insieme per i morti e per i vivi (a sé e a noi): alcune richieste valgono solo per chi è in terra, altre sia per i purganti che per i viventi. Il rapporto di comunione intensa che suggella il rapporto tra i morti e i vivi è una delle grandi novità che introduce Dante nella sua costruzione del *Purgatorio*<sup>411</sup>. Ad un certo punto la preghiera dice:

---

<sup>410</sup> Cv. II, I, 6-7.

<sup>411</sup> Al tempo di Dante si discuteva sulle preghiere che i vivi potevano offrire in suffragio per i defunti, San Tommaso per esempio non le ammetteva. Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.* II<sup>a</sup>, II<sup>ae</sup>, q. 83 a. 11 ad 3.

Dà oggi a noi la cotidiana manna,  
 senza la qual per questo aspro deserto  
 a retro va chi più di gir s'affanna.  
 E come noi lo mal ch'avem sofferto  
 perdoniamo a ciascuno, e tu perdona  
 benigno, e non guardar lo nostro merto  
 Nostra virtù che di legger s'adona,  
 non spermentar con l'antico avversaro,  
 ma libera da lui che sì la sprona.  
 Quest' ultima preghiera, signor caro,  
 già non si fa per noi, ché non bisogna,  
 ma per color che dietro a noi restaro».  
 Pg. XI, 13-24

Nella preghiera, *aspro deserto*, si riferisce alla vita terrena dell'uomo, paragonata al deserto riguardo ai vv. 17-18, in cui si chiede il perdono, *e tu perdona / benigno, e non guardar lo nostro merto*, si è osservato che le anime del *Purgatorio* non hanno bisogno di essere perdonate da Dio: in realtà, esse sono anime in movimento, la purificazione le pone in uno stato di progresso, a differenza della irrevocabilità dello stato infernale. Esse possono avanzare, aspettano di essere giustificate e che sia loro rimessa, oltre che la colpa, anche la pena, per poter salire al cielo.

*Per questo aspro deserto* (v. 14) è un sintagma che può indicare sia il *Purgatorio*, *aspro* poiché è un luogo di tormenti, anche se non eterni; *deserto*, invece, si riferisce alla condizione di *solitudine* per la lontananza dal *Paradiso* a cui aspirano. Vi è anche l'analogia con l'esodo degli Ebrei lungo il deserto: l'esodo è la vita terrena ma anche il *Purgatorio* è un esodo. Al vv. 23-24, le anime specificano che l'ultimo passo della preghiera, *non spermentar con l'antico avversaro, / ma libera da lui che sì la sprona*, riguarda i vivi che sono in terra. Questo significa che il resto della preghiera riguarda anche le anime del *Purgatorio* e dimostra che fra le anime viventi e purganti esiste un legame reale che permette loro di aiutarsi non interrompendo con la morte i rapporti d'affetto, ma intensificandoli attraverso la preghiera e le offerte. In *Pg. XI, 30* si dice che i purganti sono coloro che purgano *la caligine del mondo*, coloro che si lavano le macchie del peccato, *Ben si de' loro atar lavar le note / che portar quinci* (*Pg. XI, 34*).

Nella seconda cornice, quando Dante si rivolge loro, le chiama *gente sicura / di veder l'alto lume / che 'l disio vostro solo ha in sua cura* (*Pg. XIII, 85-87*), anime sicure del *Paradiso*, definite soltanto dal desiderio del cielo. Ancora qualche verso più avanti Sapia, che sconta la sua pena nella cornice degli invidiosi, definisce la sua condizione, *rimendo qui la vita ria / lagrimando a colui che sé ne presti* (*Pg. XIII, 106-108*), espia

la sua vita colpevole, implorando Dio con le lacrime perché si conceda a noi. Le anime hanno piena consapevolezza del peccato da espiare, come dice Virgilio a proposito di Guido del Duca, che *di sua maggior magagna / conosce il danno* (Pg. XV, 45-46). I purganti pregano unanimi e concordi, *pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia; / una parola in tutte era e un modo, / sì che pareva tra esse ogni concordia* (Pg. XVI, 19-21), la purificazione è vissuta come il giusto sacrificio verso il bene e la felicità, come suggerisce un'altra perifrasi con la quale Dante si rivolge ad un'altra anima della terza cornice, chiamandola *O creatura che ti mondi / per tornar bella a colui che ti fece* (Pg. XVI, 31-32). Sono spiriti il cui pianto, per la pena sopportata porta maturazione, cioè rende perfetta e porta a compimento quella disposizione dell'animo senza la quale non si può tornare a Dio: *Spirto in cui pianger matura / quel sanza 'l quale a Dio tornar non pòssi* (Pg. XIX; 91-92). La pena è considerata da loro un privilegio, una grazia, proprio perché è insito nell'anima dell'uomo il desiderio della vita eterna, nella comunione con Dio, come ricordano le parole di papa Adriano V, che sconta la sua avidità nella quinta cornice

Vidi che lì non s'acquetava il core,  
né più salir potiesi in quella vita;  
per che di questa in me s'accese amore.  
Fino a quel punto misera e partita  
da Dio anima fui, del tutto avara;  
or, come vedi, qui ne son punita.  
Quel ch'avarizia fa, qui si dichiara  
in purgazion de l'anime converse;  
e nulla pena il monte ha più amara.  
Pg. XIX; 108-117

Tutti i beni da lui acquistati in vita non potevano di certo sostituire il bene vero che solo può acquetare il cuore. Per questo il desiderio della vita beata si accende al di sopra di ogni altro desiderio e perciò la pena purgatoria è accettata con gioia in quanto conduce in *Paradiso*, come dice Forese, *io dico pena, e dovrìa dir sollazzo* (Pg. XXIII, 72) la stessa letizia nel sacrificio che caratterizzò l'estremo sacrificio di Cristo, quando in cima alla croce invocò il Padre con gioia, conoscendone lo scopo della salvezza degli uomini *che menò Cristo lieto a dire 'Eli', / quando ne liberò con la sua vena* (Pg. XXIII, 74-75). Lo stesso concetto è ribadito qualche verso più avanti, *Sì tosto m'ha condotto / a ber lo dolce assenzo d'i martìri* (Pg. XXIII, 85-86). Per le anime purganti Dio è essenzialmente misericordia. Nell'antipurgatorio, le anime che si pentirono all'ultimo momento, ne attestano la grazia incondizionata nel racconto del loro pentimento

Così dice Manfredi, quando racconta a Dante l'ultimo frangente della sua vita; ferito a morte, nonostante la scomunica, egli dice

... io mi rendei,  
piangendo, a quei che volontier perdona.  
Orribil furon li peccati miei;  
ma la bontà infinita ha sì gran braccia,  
che prende ciò che si rivolge a lei.  
Pg. III, 119-123

Manfredi non attenua le sue colpe ma mentre egli mostra piena consapevolezza del suo peccato, l'orrore del suo male rende ancora più manifesta la grandezza della bontà divina. L'immagine usata, *ha sì gran braccia* (v. 122), ricorda la parabola evangelica del Figliol prodigo<sup>412</sup>, in cui il padre aspetta a braccia aperte il figlio peccatore che fa ritorno a casa. Essa ci dice dell'infinita ampiezza della misericordia divina e della gratuità della salvezza per la quale occorre la conversione del cuore, *io mi rendei piangendo*. Il verbo *rendersi* significa convertirsi, occorre anche in *If.* XXVII, nelle parole di Guido di Montefeltro, al quale il pentimento non valse la salvezza<sup>413</sup>. Il discorso di Manfredi è tutto volto a far comprendere che la misura della giustizia divina sorpassa di gran lunga la misura degli uomini e, come nell'*incipit* del canto, Dante aveva esordito ricordando quanto sia insondabile per la ragione il mistero di Dio, *trascorrer la infinita via / che tiene una sostanza in tre persone* (Pg. III, 35-36), così è un mistero troppo grande per la misura umana comprendere la misericordia di Dio *l'eterno amore*. Dio è *l'eterno fonte*<sup>414</sup> e il *giusto Sire*<sup>415</sup>.

Per lor maladizion sì non si perde,  
che non possa tornar, *l'eterno amore*,  
mentre che la speranza ha fior del verde.  
Pg. III, 133-135

---

<sup>412</sup> *Lc.* 15, 20.

<sup>413</sup> *If.* XXVII, 83.

<sup>414</sup> *Pg.* XV, 132.

<sup>415</sup> *Ivi*, XIX, 125.



## Il terzo regno

In *Paradiso*, i passi sul secondo regno sono innanzitutto le occasioni in cui Dante ricorda il percorso compiuto prima di giungere nel terzo regno<sup>416</sup>. Il *Purgatorio* viene ricordato durante l'incontro con Cacciaguida, ma in questo caso il trisavolo lo rammenta semplicemente menzionando il monte dove avviene l'espiazione, a proposito del figlio di Cacciaguida, Alighiero, colui dal quale la famiglia di Dante prese il nome. Alighiero, a detta del parente beato, trascorse più di cent'anni nella prima cornice, a espiare il suo peccato di superbia, e ancora necessita di preghiere per concludere più in fretta l'espiazione. A quanto pare, Dante ereditò la medesima tendenza peccaminosa dai parenti.

Poscia mi disse: «Quel da cui si dice  
tua cognazione e che cent'anni e piùe  
girato ha 'l monte in la prima cornice,  
*Pd. XV, 91-93*

Un altro luogo lo si riscontra nel cielo di Marte, nel canto XVII. In questo canto è narrata l'investitura profetica di Dante ma Cacciaguida gli rivela anche il senso delle allusioni profetiche che durante il viaggio nell'aldilà gli son state fatte prima, durante l'incontro con Farinata (*If. X, 79*), nell'incontro con Brunetto Latini (*If. XV, 61*), con Vanni Fucci (*If. XXIV, 140*), con Corrado Malaspina (*Pg. VIII, 133*), con Oderisi da Gubbio (*Pg. XI, 139*). Per indicare il viaggio compiuto nei primi due regni lo sintetizza a ritroso e cita attraverso due perifrasi sia l'*Inferno* che il *Purgatorio*.

mentre ch'io era a Virgilio congiunto  
su per lo monte che l'anime cura  
e discendendo nel mondo defunto,  
*Pd. XVII, 19-21*

Il viaggio è innanzitutto menzionato sotto la scorta di Virgilio che lo guida per i primi due regni e il *Purgatorio* è indicato come *lo monte che l'anime cura* (v. 20). Ma nello stesso canto ci sono altre due occasioni in cui è ripercorso il viaggio compiuto nell'oltremondo, compreso il *Purgatorio*. Dante ha appena udito il lungo discorso di Cacciaguida che gli ha profetizzato l'esilio. Si è detto che egli si trova nel cielo di

---

<sup>416</sup> *Pd. I, 138; Pd. XI, 45; Pd. XV, 93; Pd. XVII, 20; Pd. XVII, 113; Pd. XVII, 137; Pd. XIX, 144; Pd. XXII, 37; Pd. XXVI, 139; Pd. XXXI, 121.*

Marte, il suo trisavolo è infatti un cavaliere della fede. Il discorso di Cacciaguida si svolge dal v. 37 al v. 99, a cui seguono due terzine in cui il narratore raccorda le parole del beato a quelle del personaggio. Dante accusa il colpo dell'esilio ma subito si pone il problema di armarsi in questa situazione. Ma, soprattutto, egli riconduce la visione stata concessagli dei tre regni, a una grazia non solo individuale, ma ad un compito che gli è stato conferito

«Ben veggio, padre mio, sì come sprona  
lo tempo verso me, per colpo darmi  
tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona;  
per che di provedenza è buon ch'io m'armi,  
sì che, se loco m'è tolto più caro,  
io non perdessi li altri per miei carmi.  
Giù per lo mondo senza fine amaro,  
e per lo monte del cui bel cacume  
li occhi de la mia donna mi levaro,  
e poscia per lo ciel, di lume in lume,  
ho io appreso quel che s'io ridico,  
a molti fia sapor di forte agrume;  
e s'io al vero son timido amico,  
temo di perder viver tra coloro  
che questo tempo chiameranno antico»  
*Pg. XVII, 106-120*

In questo caso, il viaggio nei regni è sintetizzato per brevi perifrasi, secondo l'ordine cronologico, e si dice che lo scopo della visione mira a che Dante apprenda e ridica, *ho io appreso quel che s'io ridico* (v. 116). Il *Purgatorio* è descritto, ancora una volta, come il *monte, del cui bel cacume / li occhi de la mia donna mi levaro* (vv. 113-114), quindi, come un viaggio verso l'Eden e un viaggio verso gli occhi di Beatrice, *li smeraldi / ond' Amor già ti trasse le sue armi* (*Pg. XXXI*116-117).

Il *Paradiso* dantesco, terzo regno dell'aldilà che Dante visita, fa il suo ingresso nel poema con la luce solare che illumina il colle visto da Dante nella fuga dalla selva:

guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle  
*If. I, 15-17*

I raggi del sole illuminano e rivestono, avvolgendole, le pendici del colle, visto dal pellegrino nella fuga dalla selva. Il sole è simbolo di Dio ed è la stessa luce solare

che in *Purgatorio* guiderà l'ascesa verso l'alto scandendone le tappe lungo le cornici<sup>417</sup>. Al significato letterale (il colle illuminato dal sole) si sovrappone, col v. 17, quello metaforico di Dio e della luce della grazia che illumina la via smarrita nell'oscurità. A fine canto, Virgilio propone il viaggio divino nel *loco eterno*, presentando i tre luoghi da visitare, secondo la caratterizzazione delle anime che lo abitano. Il terzo regno viene menzionato congiuntamente al secondo. Virgilio descrive le anime purganti come, *color che son contenti / nel foco, / perché speran di venire / quando che sia a le beate genti* (*If. I*, 118-120). Sono anime liete nelle pene, per la certezza della meta a cui giungeranno, *quando che sia* (v. 120). L'esistenza del secondo regno è finalizzata al terzo, in ascesa verso il *Paradiso*; perciò, i purganti sono *viatores* allo stesso modo di Dante *viator*; come lui desiderano e sperano di giungere alla patria.

A le quai poi se tu vorrai salire,  
 anima fia a ciò più di me degna:  
 con lei ti lascerò nel mio partire;  
 ché quello imperador che là sù regna,  
 perch' i' fu' ribellante a la sua legge,  
 non vuol che 'n sua città per me si vegna.  
 In tutte parti impera e quivi regge;  
 quivi è la sua città e l'alto seggio:  
 oh felice colui cu' ivi elegge!».  
*If. I*, 121-129

Ma le parole di Virgilio rivelano, inoltre, che è necessaria la volontà di Dante per accedere al terzo regno, volontà che si deve, appunto, restaurare, durante la scalata della montagna del *Purgatorio*. Egli allude anche a Beatrice (anima più degna) alla quale approderà Dante, concluso il suo compito di guida, dato che essendo egli un'anima del limbo, è indegno del *Paradiso*. Immediata è la differenza fra i dannati, anime ferme e fisse in una condizione immutabile, e i purganti, anime in movimento, in ascesa verso il *Paradiso*. Le anime beate, invece, abitano la città divina, l'*alto seggio* di Dio *Imperatore*, la cui giustizia stabilisce che coloro che furono ribelli alla sua legge non accedano alla città celeste. Si ribadisce, ancora, che la signoria di Dio è in tutti e tre i regni, anche se solo il terzo ne rispecchia la regalità. Il secondo luogo in cui la luce paradisiaca penetra il buio infernale è certamente il racconto di Virgilio riguardo al suo incontro con Beatrice. In questi versi, c'è il vero antefatto del viaggio della *Commedia*: Beatrice, scesa dal suo scanno nella Rosa dei beati fino al Limbo, porta con sé la

<sup>417</sup> *Cv. III, XII, 7: Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio che 'l sole; lo quale di sensibile luce sé prima o poi tutte le corpora celestiali e le elementali allumina; così Dio prima sé con luce intellettuale allumina e poi le [creature] celestiali e l'altre intelligibili.*

beatitudine. Essa stessa è identificabile con il *Paradiso*; lo è il suo nome (Beatrice è colei che dona la beatitudine), lo è la sua presenza, *donna mi chiamò beata e bella* (v. 53), che esprime e promana il legame con Dio e con la corte dei beati.

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella  
*If. II, 52-57*

In realtà, il secondo canto dell'*Inferno* è un anticipo della terza cantica. La bellezza angelica della donna, come nella vita terrena del poeta fu il miracolo più luminoso, ora nel suo soccorso all'amico in pericolo porta con sé la salvezza. Dante sembra volere sottolineare che la perfezione esteriore, ma soprattutto interiore, di Beatrice non può che avere conseguenze beatificanti per l'anima di chi è toccata dalla sua beatitudine. Fin dalle rime giovanili, poi confluite nella *Vita Nuova* Beatrice è nella concezione poetica di Dante, un veicolo umano che conduce verso la Grazia divina. Non è casuale che la donna si preoccupi ancor meglio dal cielo della sua salvezza. Il suo amore è diretto a ricondurre Dante sulla via del bene, verso Dio. Splendore, dolcezza e pacatezza sono le immagini scelte per descrivere la sua bellezza spirituale, *angelica*. Di esplicitamente angelico ella ha qui la voce *soave e piana* che gli antichi come il Benvenuto riferiscono al parlare della scienza divina, cioè al valore simbolico di Beatrice, *quia sermo divinus suavis et planus*<sup>418</sup>. La sollecitudine a soccorrere Dante è anche quella di tutta la corte del cielo che teme ed è preoccupata per la sua anima. Le parole che Beatrice rivolge a Virgilio sono importanti per comprendere la condizione in cui si trova il poeta e la necessità assoluta che qualcuno lo aiuti

L'amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che vòlt'è per paura;  
e temo che non sia già sì smarrito,  
ch' io mi sia tardi al soccorso levata,  
*per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito.*  
Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,  
l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata.  
*If. II, 61-69*

---

<sup>418</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. II*, 55, p. 56.

La perifrasi con cui la donna esprime il suo legame con Dante, *l'amico mio, e non de la ventura*, ci dice che l'affetto di Beatrice è un amore al bene profondo; *e non de la ventura*, significa quanto Dante stia a cuore alla donna e come il suo amore per lui sia totalmente disinteressato, motivo per cui ella è stata così solerte nello scendere dal suo beato scanno. Del resto, il tema dell'amore gratuito è l'esito della *Vita Nuova*. Le due terzine sono una perfetta sintesi di quanto avviene nella scena iniziale del poema; Beatrice è perfettamente a conoscenza della condizione in cui Dante è caduto. È lei stessa a definire il peccato del poeta come un impedimento del cammino, uno smarrimento, (vv. 62-63), tanto che è facile pensare che sono proprio le parole di Beatrice che il narratore, tornato dal viaggio nell'aldilà, ripete quando, scrivendo i primi versi del poema, dice al lettore di aver smarrito la diritta via ed essere stato impedito nella scalata del colle da tre fiere feroci. La donna è colei che non solo vigila sulla vita del poeta ma ha la funzione di riformularne l'esperienza, di giudicarla di fronte al suo bene ultimo e di aiutarlo a prenderne consapevolezza. Nel tempo in cui Dante tenta di venire fuori dalla selva e di riprendere il cammino, in *Paradiso* si parla di lui, si teme per il suo smarrimento e, soprattutto, ci si muove per la sua salvezza. La donna incita Virgilio, *or movi*: un verbo a cui sempre si lega la grazia che soccorre, che prontamente si muove verso l'uomo. Una grazia che si muove attraverso le parole che informano e allo stesso tempo conferiscono una missione. Tutto inizia con Maria, che si accorge dello smarrimento del poeta e ne informa e sollecita Santa Lucia affinché a sua volta si mobiliti per la salvezza di Dante. Lucia si reca da Beatrice e la esorta a salvare il suo amato. Quando Beatrice giunge da Virgilio è in realtà un'inviata della Santa Vergine, colei che previene ogni bisogno che, *non pur soccorre a chi domanda / ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre* (*Pd.* XVI, 16-18). E Virgilio è anche egli un inviato, perché facendo uso della sua *parola ornata* (v. 67), e di tutto ciò *c'ha mestieri al suo campare* (v. 68), venga in aiuto a Dante. Ma soffermiamoci sulla presentazione di Beatrice. La beata si presenta enunciando il suo nome, facendolo seguire dalla missione che le è stata affidata e che lei affida a Virgilio, richiamando la sua appartenenza al luogo della beatitudine che le conferisce un'autorità divina.

I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare.  
Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui  
Tacette allora, e poi comincia' io.  
*If.* II, 58-75

Beatrice si identifica con la beatitudine che porta con sé e che di conseguenza offre. Il v. 58, *I son Beatrice che ti faccio andare*, significa che è la grazia che muove e incita, a sua volta, al movimento. Patrick Boyde prende in esame numerosi passi della *Commedia*, in cui Dante si rifà al commento di san Tommaso dei libri di Aristotele sulla fisica circa il *motus naturalis* caratterizzante ogni ente creato. Il movimento è il primo sintomo della vita e dell'amore che caratterizza ogni creatura. Esso è un'inclinazione che ogni creatura ha in sé e manifesta tramite un desiderio di compimento che spinge la creatura a muoversi; il *motus* è il segno della nascita, della vita e della rinascita, soprattutto quando l'uomo scopre la forza dinamica dell'amore<sup>419</sup>. La condizione in cui Dante si trova nella selva è paragonata alla morte, e il particolare per cui egli rinuncia all'ascesa del monte si risolve in uno stallo provocato dal terrore di una circostanza disarmante che lo blocca nella spiaggia deserta, come dice Beatrice, *ne la diserta spiaggia è impedito / sì nel cammin*. Ciò che è morto ed è investito dal male è fermo, mentre, antiteticamente, Dio, in quanto amore, incita al movimento, alla vita. Beatrice definisce la sua missione come voluta da Amore, *Amor mi mosse, che mi fa parlare*, cioè recita un verso che fa penetrare uno squarcio di *Paradiso* in questo canto infernale. Nella *Commedia* è perifrasi per Dio anche, *colui che tutto move* in *Pd. I, 1, l'amor che move il sole e l'altre stelle* in *Pd. XXXIV, 145*, che si ritrova esattamente al primo e all'ultimo verso della cantica, come una cornice concettuale che è indicativa del regno. L'amore che muove si trasforma in parola, in forza comunicativa, in parole di salvezza, «*Né creator né creatura mai*», *cominciò el, «figliuol, fu senza amore (Pg. XVII, 91-92)*.

L'amore di Beatrice, che si muove per salvare Dante, ha il potere di muovere Virgilio poiché è amore divino proprio del luogo a cui Beatrice appartiene e a cui desidera ardentemente fare ritorno.

La risposta alla domanda di Virgilio che si chiede come una beata non si sia guardata dallo scendere giù fino all'*Inferno*, al centro della terra, in un luogo angusto e chiuso rispetto all'*ampio loco*, offre, per contrasto, l'immagine della beatitudine come una condizione imperturbabile e immutabile, che nulla, nemmeno l'*Inferno*, potrà mai scalfire.

Alla richiesta di Virgilio,

---

<sup>419</sup> PATRICK BOYDE, *Dante poeta della Natura: Le cose tutte quante al dettaglio e all'ingrosso, La poesia della natura nella Divina Commedia*. Atti del Convegno internazionale di Studi. Ravenna 10 Novembre 2007, a cura di Giuseppe Ledda, Longo, Ravenna 2009, pp. 24-25.

Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender *qua giuso in questo centro*  
de l'ampio loco ove tornar tu ardi.  
*If. II, 82-84*

a cui Beatrice risponde:

Temer si dee di sole quelle cose  
C'hanno potenza di fare altrui male;  
de l'altre no, ché non son paurose.  
I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale.  
*If. II, 88-93*

La beatitudine è intesa quale partecipazione piena al potere e alla signoria di Dio; perciò i beati non possono che essere preservati dalla miseria infernale, né possono consumarsi alle fiamme delle cose corruttibili<sup>420</sup>. La discesa di Beatrice all'*Inferno* a favore di Dante, è una grazia che trova la sua ragione più in alto, in una *donna gentil nel ciel*:

Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo 'mpedimento ov' io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange.  
*If. II, 94- 96*

La commozione della Santa Vergine mette in sommovimento il regno celeste stretto in un intenso rapporto di amicizia tra i beati, tra ogni beato e Dio e tra i beati e i viventi, detta *comunione dei santi*. A tale comunione partecipano, infatti, le tre chiese esistenti: la Chiesa militante (i viventi), la Chiesa purgante (i purganti), la Chiesa trionfante (beati). Le tre Chiese sono legate da un vincolo che prescinde dal tempo e dallo spazio ed è teso a volere il bene e la salvezza di ogni credente che appartenga alla Chiesa, in particolare, nei confronti dei viventi in pericolo, della Chiesa militante<sup>421</sup>. La grazia si manifesta come Dio, come una catena di salvezza che coinvolge tre donne benedette legate al poeta dal legame dell'amore<sup>422</sup>. La compassione di Maria, in quanto

---

<sup>420</sup> *Sap. 3, 1: Iustorum autem animae in manu Dei sunt, et non tanget illos tormentum mortis.* (Le anime dei giusti, invece, sono nelle mani di Dio, nessun tormento le toccherà); *Is. 43, 2: Cum ambulaveris in igne, non comburersi, et flamma non ardebit te.* (Se dovrai passare in mezzo al fuoco non ti brucerai, la fiamma non ti potrà bruciare).

<sup>421</sup> Cfr. XAVIER LEON-DUFOUR, s. v. *chiesa*, cit., pp. 171-179.

<sup>422</sup> Cfr. INOS BIFFI, *Le tre donne benedette*, in *La poesia e la Grazia nella Commedia*, Jaca Book, Milano 1999, p. 45.

Madre di tutti, rappresenta anche in senso allegorico la grazia preveniente, il solo compiangersi di Maria può infrangere la ferrea legge celeste. Santa Lucia, martire siracusana, a cui Dante era particolarmente devoto<sup>423</sup>, è colei a cui Maria si rivolge per inviarla a Beatrice. Lo dice anche san Bernardo, che ella è la grazia illuminante, in *Pd.* XXXII, 137-138, *che mosse la tua donna / quando chinavi, a rovinar, le ciglia*, quando Dante non guardava più il colle illuminato dal sole e aveva perduto la speranza di salvarsi. Lucia, inviata da Maria, è, quindi, grazia o luce. Nell'episodio non si dimentica nemmeno l'allusione al fondamento etimologico di Lucia (occhi, luce, grazia) concretizzato negli occhi di Beatrice, che muovono Virgilio ad agire, *li occhi lucenti lacrimando volse* (*If.* II, 16).

Questa chiese Lucia in suo dimando  
 e disse: "Or ha bisogno il tuo fedele  
 di te, e io a te lo raccomando".  
 Lucia, nimica di ciascun crudele,  
 si mosse, e venne al loco dov' i' era,  
 che mi sedea con l'antica Rachele.  
 Disse: "Beatrice, loda di Dio vera,  
 ché non soccorri quei che t'amò tanto,  
 ch'uscì per te de la volgare schiera?  
*If.* II, 97-105

Secondo altre interpretazioni, le tre donne pietose, contrapposte simmetricamente alle tre fiere del canto I, simboleggerebbero le tre virtù teologali: Maria la carità, Lucia la Speranza e Beatrice la Fede. La catena ininterrotta di movimenti, volti ad ottenere la salvezza di Dante, mostra la struttura gerarchica delle qualità divine che vengono in soccorso dell'imperfetta e troppo debole ragione umana, dapprima la Vergine Maria, poi la contemplativa Lucia, poi la Teologia di Beatrice, ciascuna staccandosi temporaneamente dal posto assegnatole nella sfera celeste del *Paradiso*. L'immagine di Beatrice seduta in *Paradiso* accanto a un'anima beata pure femminile, ci apre alla vita del grande Regno, nell'ampia sfera dell'Empireo<sup>424</sup>.

Non odi tu la pieta del suo pianto,  
 non vedi tu la morte che 'l combatte

<sup>423</sup> La devozione di Dante per la santa è attestata sia dal figlio Jacopo che da Graziolo de' Bambaglioli, il quale scriveva: *Beata Lucia, in qua ipse Dantes tempore vitae suae habuit maximam devotionem*. Cfr. FRANCESCO MAZZONI, s. v. *Alighieri Jacopo*, in *ED*, I, pp. 143-145; FRANCESCO MAZZONI, s. v. *Bambaglioli Graziolo de'*, in *ED*, I, pp. 506-507; cfr. AGOSTINO AMORE, s.v. *Lucia*, in *ED*, V, pp. 717-718.

<sup>424</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, cit., vol. I, *If.* II, 94-108, pp. 35-37.



su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?  
 Al mondo non fur mai persone ratte  
 a far lor pro o a fuggir lor danno,  
 com' io, dopo cotai parole fatte,  
 venni qua giù del mio beato scanno,  
 fidandomi del tuo parlare onesto,  
 ch'onora te e quei ch'udito l'hanno.  
*If. II, 106-114*

Questo retroscena di grazia è, secondo Inos Biffi, un esercizio della comunione dei santi che si è svolto in *Paradiso* e ha reso santi e beati attenti e solleciti verso i *viatores*<sup>425</sup>. Quando, in *Purgatorio*, addormentatosi nella valletta amena, Dante sogna di essere trasportato in alto da un'aquila, scesa dal cielo come folgore che l'ha deposto alla porta del *Purgatorio*, non è stata un'aquila ma bensì Lucia:

La stessa grazia che già l'aveva aiutato a fare il primo passo nella via della purgazione, adesso lo pone in condizione d'incamminarsi per la via dell'illuminazione. Non manca, anche in questo passo, un chiaro riferimento agli occhi di Lucia: *Qui ti posò, ma pria mi dimostraro / li occhi suoi belli quella intrata aperta* (Pg. IX, 61-62). Nella *Legenda aurea* è scritto che Lucia è luce e il senso complessivo di questa scena sta nel muoversi dell'amore divino in soccorso dell'uomo, per cui la luce della grazia riapre gli occhi accecati dell'uomo<sup>426</sup>. In *Paradiso*, Lucia, simbolo del dono dell'illuminazione, si trova vicina a sant'Anna, come mostra San Bernardo al poeta<sup>427</sup>. La sua presenza nelle tre cantiche, secondo la Chiavacci Leonardi, è indicativa del peso che Dante ha voluto dare alla sua figura<sup>428</sup>. Ancora a proposito del suo regno, Beatrice dice a Virgilio dove precisamente siede nella mistica assemblea del cielo, raffigurata dalla Candida Rosa: è vicina a Rachele considerata figura della vita contemplativa (mentre la sorella Lia lo è della vita attiva) come si dice in Pg. XXVII, v. 108, *lei* (Rachele) *lo vedere, e me* (Lia) *l'ovrare appaga*<sup>429</sup>. Il fatto che Beatrice sieda con lei indica lo stato di contemplazione come sua condizione specifica in quanto figura della scienza divina, la teologia. A proposito di coloro che negavano il senso allegorico insito

<sup>425</sup> INOS BIFFI, *op. cit.*, p. 47.

<sup>426</sup> JACOPO DI VARAZZE, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Sismel, Galluzzo, Firenze 1998, p. 49. (*Pd. XXXII, 137-138*).

<sup>427</sup> Pg. XXVII, 103-108: *Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell' è d'i suoi belli occhi veder vaga / com' io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga*».

<sup>428</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. IX*, 55, p. 64.

<sup>429</sup> Pg. XXVII, 108.

nella figura di Beatrice, il Benvenuto usa un'argomentazione in cui fa riferimento proprio a Rachele:

Non sembra indegno, o lettore, che Beatrice donna di carne sia da Dante per la sacra teologia. Forse che Rachele secondo verità storica non fu la bella moglie di Giacobbe, da lui sommamente amata e tuttavia in senso anagogico raffigura la vita contemplativa, che Giacobbe amò sommamente?<sup>430</sup>

Romano Guardini parla di una *santa catena dei cuori e delle mani* e delle *tante vive figure della Divina Commedia* che vegliano, guidano, aiutano.

Una catena di mani soccorritrici giunge dall'altezza inaccessibile di Dio fino alla concretezza presente del luogo, dell'ora e del bisogno di questo uomo particolare. È già grazia che Dante non sia perito nei terrori della selva. Ciò che egli vi prova, l'esser riuscito come un naufrago a raggiungere la riva allo stremo delle forze, è la manifestazione terrestre visibile di una vicenda segreta che dal mistero di Dio giunge a lui lungo la santa catena dell'amore soccorrevole<sup>431</sup>.

Nella prima cantica sono presenti altri riferimenti al *Paradiso* che si incontrano una volta giunti alla città di Dite. L'accesso alla città è negato a Virgilio e Dante dalla tracotanza dei demoni. Giunge allora dal cielo un angelo *pien di disdegno* (v. 88). Tale sdegno è un carattere della beatitudine, santo sdegno per l'ostinata e stupida opposizione al volere di Dio da parte della turba di demoni che infestano l'entrata:

Ahi quanto mi pareo pien di disdegno!  
Venne a la porta e con una verghetta  
L'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno  
*If. IX, 88-90*

In questa figura che passa sulla palude dello Stige con le *piante asciutte* (v. 81), turbata solo *dall'aere grasso* (v. 82) che con una *verghetta* (v. 89) apre la porta di Dite, Dante ripropone la stessa verità teologica già espressa a proposito della discesa di Beatrice nel Limbo: il male non può assolutamente toccare chi è avvolto dalla grazia divina. Tra l'altro, i due momenti, in cui la vittoriosa realtà paradisiaca getta la sua luce sulle tenebre infernali, sono analogamente legati a due *passi* decisivi del viaggio: l'uno

---

<sup>430</sup> BENVENUTO DA IMOLA, *Commentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante Iacopo Philippo Lacaita, Firenze 1887. Cfr. anche FRANCESCO MAZZONI, s. v. *Benvenuto da Imola*, ED, I, pp. 593-596: *Ne videatur tibi indignum, lector, quod Beatrix mulier carnea accipiatur a Dante pro sacra teologia. Nonne Rachel secundum historicam veritatem fuit pulchra uxor Iacobis summe amata ab eo et tamen anagogice figurat vitam contemplativam, quam Jacob summe amavit.* Cfr. INOS BIFFI, *op. cit.*, p. 44.

<sup>431</sup> ROMANO GUARDINI, *op. cit.*, p. 188.

riguarda il principio del viaggio nell'aldilà, poco prima dell'ingresso nella porta infernale; l'altro precede l'ingresso nella città di Dite, la parte più nera e dolorosa dell'*Inferno*, che avviene nel canto IX. Un altro luogo della prima cantica che rinvia al *Paradiso* è riscontrabile nel canto successivo. Qui Virgilio ricorda la sua prima discesa nell'*Inferno* e chiama la Giudecca, ultima zona del nono cerchio, in cui si recò, *e 'l più lontan dal ciel che tutto gira*, (*If. X*, 29) il luogo più lontano dal primo Mobile, il cielo che avvolge tutto l'universo e da cui origina ogni moto. L'altra occasione si ha quando, accortosi dello smarrimento di cui Dante è preda, a causa del primo accenno profetico all'esilio, Virgilio gli ricorda che quando vedrà lo sguardo luminoso di Beatrice, *dolce raggio che tutto vede* (130), allora potrà comprendere a pieno il significato delle parole appena udite da Farinata. Virgilio rammenta a Dante che solo in Dio è possibile vedere in completezza.

quando sarai dinanzi al dolce raggio  
di quella il cui bell' occhio tutto vede,  
da lei saprai di tua vita il viaggio  
*If. X*, 130-132

Il rimando a Beatrice avviene anche dinanzi alla profezia di ser Brunetto<sup>432</sup>; ma qui è Dante a rinviare le sue parole alla spiegazione della sua donna. Nell'*Inferno* non è possibile avere un'idea chiara del destino del poeta, se ne può avere un preannuncio circa i fatti ma non collocarli nel disegno provvidenziale di Dio, in cui assumono un significato. Solo in *Paradiso* sarà tutto chiaro; seppure nell'amarezza e nel dolore dell'esilio, il poeta vi scorgerà il compito e la missione affidatigli. Nel primo regno il nome di Dio, di Cristo e della beata Vergine non sono mai menzionati ma sempre pronunciati per perifrasi, essendo i dannati indegni di pronunciare tali nomi. Ciò sottolinea la distanza fra i due mondi, che non consiste tanto in un'opposizione, ma piuttosto nell'assenza di un termine di paragone fra i due regni, se non, come già detto, sul piano dell'eternità. Il *Paradiso* è letteralmente un mondo inimmaginabile per la condizione infernale. L'unica felicità che le anime rimpiangono è quella terrena e la loro concezione del futuro è confrontata con la malattia degli occhi del presbite. Come il presbite vede a distanza, così i dannati vedono il futuro ma solo quello ristretto alla vita terrena. Non hanno consapevolezza, man mano che ci si avvicina alla vita presente; non

---

<sup>432</sup> Cfr. *If. XV*, 88-90: *Ciò che narrate di mio corso scrivo, / e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che saprà, s'a lei arrivo.*

sanno configurarsi i fatti dentro l'ordine supremo della volontà divina. Alla conclusione della cantica si dice:

Lo duca e io per quel cammino ascoso  
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;  
e senza cura aver d'alcun riposo,  
salimmo sù, el primo e io secondo,  
tanto ch'i' vidi de le cose belle  
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.  
E quindi uscimmo a riveder le stelle.  
*If. XXXIV, 133-139*

Il *chiaro mondo* in cui si fa ritorno è descritto in termini luminosi. Certo, i pellegrini sbucheranno nella spiaggia del *Purgatorio* ma è pur vero che la luce che illumina anche il secondo regno è quella paradisiaca verso cui si volge il cammino, e, in questi, si vede come, usciti dal pertugio, si rivedono *le cose belle / che porta 'l ciel*. Nella discesa infernale, infatti, è preclusa ogni bellezza, perciò *le stelle* (v. 139) che si rivedono, mentre prima non erano visibili, sono segno della realtà celeste.

La prospettiva con cui si guarda al terzo regno in *Purgatorio* è differente. Il secondo regno si presenta come una risalita al terzo *dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno* (*Pg. II, 3-6*). Il primo impatto con l'ambiente della spiaggia è proprio la luce, l'incanto del dolce spiegarsi dell'azzurro colore del cielo, il *sereno aspetto*, a cui si lega il risorgere del desiderio e del gusto per la creazione, *a li occhi miei ricominciò diletto*, (*Pg. I, 16*). La luce, la pace e la bellezza, che sin dai primi versi del canto I disegnano il nuovo regno, sono tutte tracce della speranza che anima i suoi abitanti che fanno di ritornare alla patria. Essendo il regno di spiriti *viatores* che si purificano per risalire al cielo, tutti gli indizi e i riferimenti presenti sul terzo regno sono relativi al cielo quale meta a cui sono destinati e che desiderano profondamente. Dio è presente nel *Purgatorio* e lo è come sostegno alla strada e guida. Il primo segno della sua presenza è il sole che indica il cammino e lo rinvigorisce. Le ultime parole di Catone sulla spiaggia che circonda la montagna lo dicono chiaramente ai due pellegrini:

Poscia non sia di qua vostra reddita;  
lo sol vi mosterrà, che surge omai,  
prendere il monte a più lieve salita  
*Pg. I, 106-108*

Qualche verso prima, Catone era stato paragonato al sole per la luminosità emanata dal suo volto, illuminato dalla luce di quattro stelle:

Li raggi de le *quattro luci sante*  
fregiavan sì la sua faccia di lume,  
ch'i' 'l vedea come 'l sol fosse davante  
Pg. I, 37-39

Perciò, quando egli indica il sole come guida del cammino, rivela anche il suo compito sulla spiaggia, che è quello di riverberare e indicare la luce divina a cui le anime sono destinate. Virgilio che guida Dante anche sulla montagna è talvolta in difficoltà e spesso deve chiedere aiuto ai purganti per salire le balze del *Purgatorio*, anche perché egli non conosce il regno, a differenza dell'*Inferno*; perciò la vera guida, guardata e seguita dallo stesso Virgilio, è la luce solare che domina sempre la scena della cantica, scandendo il tempo e indicando la via<sup>433</sup>. Il sole è ciò che le anime desiderano, come dice Virgilio a Sordello; con ciò rappresentando la differenza tra sé e i purganti; per non avere avuto fede egli ha perduto la visione dell'*alto Sol* (Pg. VII, 26) che le anime purganti desiderano.

Nel *Purgatorio* vi è inoltre una legge per cui non si può procedere durante la notte. Essa ha un significato allegorico: come l'anima non può salire a Dio senza la luce, così la montagna del *Purgatorio* non può essere ascesa senza il sole<sup>434</sup>.

Ma vedi già come dichina il giorno,  
e andar sù di notte non si puote;  
però è buon pensar di bel soggiorno.  
Pg. VII, 43-45

È impossibile il cammino dopo il tramonto del sole: non perché ci sia qualche ostacolo, ma è il buio a esserlo, le tenebre bloccano ogni volontà di ascensione, anzi, il

---

<sup>433</sup> Sono 28 le occorrenze nella cantica del termine *sole*: Pg. I, 122; Pg. II, 1; Pg. III, 96; Pg. IV, 16; Pg. IV, 56; Pg. IV, 81; Pg. IV, 119; Pg. IV, 138; Pg. VII, 85; Pg. IX, 44; Pg. XII, 74; Pg. XIII, 13; Pg. XIII, 67; Pg. XVII, 9; Pg. XVIII, 80; Pg. XXI, 101; Pg. XXII, 61; Pg. XXV, 2; Pg. XXV, 77; Pg. XXVI, 4; Pg. XXVI, 45; Pg. XXVII, 5; Pg. XXVIII, 33; Pg. XXIX, 4; Pg. XXIX, 6; Pg. XXIX, 78; Pg. XXXII, 18; Pg. XXXII, 56; Pg. XXXII, 60; Pg. XXXIII, 104. Invece *sol* si trova in Pg. I, 39; Pg. I, 107; Pg. II, 56; Pg. III, 16; Pg. V, 39; Pg. VI, 80; Pg. VII, 26; Pg. VII, 54; Pg. VIII, 133; Pg. XV, 5; Pg. XVII, 6; Pg. XVII, 52; Pg. XVIII, 110; Pg. XIX, 10; Pg. XIX, 39; Pg. XXIII, 114; Pg. XXIII, 121; Pg. XXVI, 23; Pg. XXVII, 61; Pg. XXVII, 66; Pg. XXVII, 68; Pg. XXVII, 79; Pg. XXVII, 133; Pg. XXIX, 117; Pg. XXIX, 118; Pg. XXX, 25; Pg. XXXI, 121; Pg. XXXII, 11.

<sup>434</sup> Cfr. Gv. 12, 35: *Ambulate dum lucem habetis, ut non vos tenebrae comprehendant; et qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat.* (Camminate mentre avete la luce perché non vi sorprendano le tenebre; chi cammina nelle tenebre non sa dove va).

pericolo reale è che un tentativo di salire la montagna durante la notte potrebbe facilmente condurre in basso.

E 'l buon Sordello in terra fregò 'l dito,  
dicendo: «Vedi? sola questa riga  
non varcheresti dopo 'l sol partito:  
non però ch'altra cosa desse briga,  
che la notturna tenebra, ad ir suso;  
quella col non poder la voglia intriga.  
Ben si poria con lei tornare in giuso  
e passeggiar la costa intorno errando,  
mentre che l'orizzonte il di tien chiuso».  
Pg. VII, 52-60

E oltre al sole nel *Purgatorio* sono le stelle a ricomparire, invisibili nella valle infernale, e ora luci del cammino. Naturalmente, la prima ad essere avvistata è Venere pianeta che induce ad amare<sup>435</sup>. Il riferimento è all'amore e alla speranza che, nell'aspetto ridente della stella mattutina, nutre l'anima dei viandanti del regno. Con la stessa similitudine della luce paradisiaca sono definite le anime purganti, *gente sicura di veder l'alto lume*, unica cura del loro desiderio in Pg. XII, 85-87. Il *Paradiso* è definito, *amor de la spera supprema* (Pg. XV, 52) ma soprattutto designato come luogo di una compartecipazione e possesso fraterno condiviso del vero bene.

ché, per quanti si dice più li `nostro',  
tanto possiede più di ben ciascuno,  
e più di caritate arde in quel chiostro».  
Pg. XXV, 125-127

Più sono le anime beate che partecipano alla felicità eterna, più dicono *nostro* al possesso del vero bene; e tanto più ciascuna di esse possiede il bene, tanto più amore arde in quella sacra dimora. *Chiostro*, nel senso di luogo dove si contempla Dio, è usato anche per definire l'Empireo<sup>436</sup>. Un altro passo, qualche verso più avanti, compara il bene spirituale alla luce, che tanto più penetra l'anima quanto più la fa risplendere di carità. Dio bene infinito tanto più concede il suo bene, quanto più sono quelli che lo amano:

---

<sup>435</sup> Cfr. Cv. II, v, 13, dove si spiega che la gerarchia angelica muove il cielo di Venere: *Per che ragionevole è credere che li movitori del cielo de la Luna siano de l'ordine de li Angeli, e quelli di Mercurio siano li Arcangeli, e quelli di Venere siano li Troni; li quali, naturati de l'amore del Santo Spirito, fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno d'amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amore, secondo la loro disposizione.*

<sup>436</sup> Cfr. anche Pg. XV, 55-57 e Pg. XXVI, 128.

Quello infinito e ineffabil bene  
che là sù è, così corre ad amore  
com' a lucido corpo raggio vene.  
Tanto si dà quanto trova d'ardore;  
sì che, quantunque carità si stende,  
cresce sovr' essa l'eterno valore.  
Pg. XV, 64-72

Le definizioni delle anime purganti sono talvolta affidate a perifrasi in cui compare il terzo regno, anime, *sicure / d'aver, quando che sia, di pace stato* (53-54). La pace corrisponde alla beatitudine il cui più grande desiderio è abitare il cielo pieno di amore, luogo ampio e spazioso.

se la vostra maggior voglia sazia  
tosto divegna, sì che 'l ciel v'alberghi  
ch'è pien d'amore e più ampio si spazia,  
Pg. XXVI, 61-63

Le anime, *quasi obliando d'ire a farsi belle* (Pg. II, 66), hanno la certezza che *la bontà infinita ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei* (Pg. III, 121-122), e che *l'eterno amore* si manifesta come misericordia, fino all'ultimo istante di vita e quindi di esercizio della libertà per ogni uomo (Pg. III, 135). Vi è una parola ignota al mondo infernale che compare in *Purgatorio* ma che è preludio del *Paradiso*, ed è la parola *frate*. In *Purgatorio* è il modo normale con cui i purganti si rivolgono a Dante e fra loro. È un termine che in verità si trova anche in *Inferno*, con questa accezione, ma in una sola occasione e al plurale, quando Ulisse incita i compagni all'ultima impresa e li infiamma del desiderio di conoscenza. *L'orazion picciola* comincia proprio con l'invocazione-esclamazione *O frati* (If. XXVI, 110), in cui l'eroe fa appello ai compagni, affinché considerino l'indole profonda, originale, a seguir *virtute e canoscenza* (v.120). Tale motivo profondo di fratellanza connota anche l'amicizia che si instaura tra le anime purganti e che poi si compie fra quelle beate: è la condivisione del desiderio umano più grande di spingersi oltre, simboleggiato dalle colonne d'Ercole. In questo tentativo, seppure fallito, in quanto poiché basato su presupposti falsi, nel caso, cioè di Ulisse e dei compagni, ma pur sempre nobile, poiché si tratta dell'impresa che più è cara all'uomo, significativamente, essi sembrano navigare verso il luogo ove questa fratellanza si realizza. In *Purgatorio*, infatti, il termine *frate* compare 12 volte e 1 volta

*frati*. In 11 casi<sup>437</sup> si tratta del saluto con cui le anime purganti si rivolgono a Dante; solo in *Pg.* XXI, 131, è Virgilio che si rivolge a Stazio, chiamandolo *frate*, mentre a inizio canto (v. 13) era stato Stazio a chiamare i due pellegrini *frati*. Nell'ultima occorrenza, di *Pg.* XXXIII, 23, è la prima volta che Beatrice si rivolge con quella parola a Dante. Ci troviamo in cima al *Purgatorio*, dove è appena avvenuto l'incontro con la beata guida del poeta. In questo caso, il termine ha un particolare significato perché la donna lo affianca a sé come anima fraterna dinanzi a Dio<sup>438</sup>. In *Paradiso* compare 9 volte al singolare e 2 al plurale<sup>439</sup>; ma nella terza cantica è Beatrice che chiama il poeta *frate*, per 3 volte (in *Pd.* IV, 100; *Pd.* VII, 58; *Pd.* VII, 130); e in altri 2 casi sono 2 anime beate che lo chiamano così (*Pd.* III, 70; *Pd.* XXII, 6); *frati* sono, poi i fratelli di Francesco, in *Pd.* XI, 112, e *frati* di Benedetto, in *Pd.* XXII, 50.

La descrizione del terzo regno rispetto agli altri è maggiormente affidata alle metafore, proprio perché si tratta di un mondo che oltrepassa ogni immaginazione. Sul piano cosmologico esso è anche il vero e proprio sistema cosmico del creato, di cui il *Purgatorio*, la terra, e persino l'*Inferno* sono solo una parte. I nove cieli che Dante visita, accompagnato da Beatrice sono, secondo il sistema aristotelico tolemaico a lui noto, trasparenti sfere concentriche in cui sono incastonati i pianeti e gli astri, che girano producendo armonia intorno alla terra. Proprio sulla terra, perfettamente al centro delle nove ruote e perciò in pieno mondo fisico, nell'emisfero australe, sorge la montagna del *Purgatorio*; mentre dentro la terra, con ingresso nell'emisfero, ove sorge Gerusalemme, con Lucifero piantato al centro, si inabissa l'*Inferno*. La terra, in sostanza, anche se definita 'mondo sublunare', perché è il pianeta che riceve in minor misura l'energia luminosa di Dio, è al centro dell'intera creazione: l'uomo è la più alta delle creature di Dio, più in alto persino degli Angeli, e il moto incessante degli esseri creati va da Dio alla terra e da qui di nuovo a Dio. La terra, quindi, è il punto d'arrivo indispensabile dell'atto creativo, come l'umanità del suo creatore<sup>440</sup>. Nella seconda parte del canto II del *Paradiso* si trova una spiegazione dottrinale di Beatrice riguardo alla falsa credenza circa le macchie lunari con la quale la donna illustra il piano cosmologico del terzo regno, ai vv. 112-148. Nell'ottavo cielo appaiono molte stelle diverse per quantità e

<sup>437</sup> *Pg.* IV, 127; *Pg.* XI, 82; *Pg.* XIII, 94; *Pg.* XVI, 65; *Pg.* XIX, 133; *Pg.* XXI, 131; *Pg.* XXIII, 97; *Pg.* XXIII, 112; *Pg.* XXIV, 55; *Pg.* XXVI, 115; *Pg.* XXIX, 15; *Pg.* XXXIII, 23.

<sup>438</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. II, *Pg.* XXXIII, 23 p. 966.

<sup>439</sup> *Pd.* III, 70; *Pd.* IV, 100; *Pd.* VII, 58; *Pd.* VII, 130; *Pd.* VIII, 76; *Pd.* X, 98; *Pd.* XV, 136; *Pd.* XXII, 61; *Pd.* XXIV, 62; *Pd.* XI, 112; *Pd.* XXII, 50; mentre *frati* occorre in *Pd.* XI, 112; *Pd.* XXII, 50.

<sup>440</sup> ROMANO GUARDINI, *op. cit.*, pp. 173-176.



qualità, e se le differenze dipendessero dalla minore o maggiore densità, in tutte le stelle brillerebbe una sola virtù distribuita in diverse quantità. Invece le stelle hanno virtù diverse, originate da diversi principi formali, uno dei quali è il principio di densità. Se la minore densità della luna fosse la causa delle macchie, il pianeta sarebbe rarefatto per tutta la sua massa, oppure alternerebbe parti rarefatte e parti dense (vv. 61-78). Se fosse vero il primo caso, durante le eclissi di sole la luce del sole trasparirebbe attraverso i buchi, se invece fosse vero il secondo, esisterebbero parti dense da cui la luce solare si rifletterebbe come da uno specchio. Per confutare la possibile obiezione di Dante, Beatrice gli propone una prova pratica: metta tre specchi, due alla stessa distanza e uno più lontano di fronte a sé, con una fonte di luce alle spalle, vedrà che in ogni specchio la luce riflessa avrà la stessa intensità.

Dentro dal ciel de la divina pace  
 si gira un corpo ne la cui virtute  
 l'esser di tutto suo contento giace.  
*Pd.* II, 112-114

Il *ciel de la divina pace* è l'Empireo<sup>441</sup>, cielo perfettamente immobile poiché è il luogo proprio di Dio. Ma, al suo interno, il movimento che poi si diffonde per tutto l'universo è impresso Da un *corpo*, il *Primo Mobile*, nono cielo nella cui virtù è contenuto *l'esser di tutto*, e che diffonde il movimento per tutto il cosmo<sup>442</sup>. Qui è contenuta la virtù informativa di tutto il creato che si diffonde attraverso il movimento e l'irradiazione dell'energia divina sotto forma di luce, secondo gradazioni diverse nelle realtà create, come si dice anche nell'*incipit* della terza cantica<sup>443</sup>:

<sup>441</sup> Cfr. *Cv.* II, III, 10: *E quieto e pacifico è lo luogo di quella somma Deitade che sola [sè] compiutamente vede.* In *Pd.* I, 4 è: *il ciel che più de la sua luce prende.*

<sup>442</sup> *Ivi.*, XIV, 15: *e così lo detto cielo (Primo Mobile) ordina col suo movimento la cotidiana revoluzione di tutti li altri, per la quale ogni die tutti quelli ricevono [e mandano] qua giù la vertude di tutte le loro parti.*

<sup>443</sup> *Ep.* XIII: *Dice adunque che «La gloria di Colui che tutto muove», cioè di Dio, «per l'universo penetra e risplende», ma non egualmente dappertutto, sì «In una parte più, e meno altrove». Che poi dovunque risplenda è cosa per la Ragione e per l'Autorità manifesta. Dice la Ragione: Tutto ciò che è, o in sé o in altro, ha essenza: ma poiché soltanto ad Uno, cioè al primo o principio, che è Dio, si conviene avere l'essere da sé medesimo; e perché essere non importa di necessità essere per sé, ed essere per sé non compete che ad Uno, ossia al primo o al principio che è cagione di tutte le cose; ne viene di conseguenza che tutte le cose le quali sono, oltre quest'Uno, debbono da altro ripetere la loro essenza. Adunque, se si prende l'ultimo o qual si sia degli esseri nell'universo, è chiaro che la sua essenza gli viene da un altro essere che è per sé o che da altro proviene. E se è per sé, egli è il primo; se no, egli, a sua volta, deriva da un altro che similmente o è primo o non è.*

La gloria di colui che tutto move  
per l'universo penetra, e risplende  
in una parte più e meno altrove.  
*Pd. I, 1-3*

Nelle virtù o potenzialità del Primo mobile *giace* in potenza l'essere di tutto, *l'esser di tutto suo contento giace* (v. 114), si giudica che quanto esso contiene è unitario, senza differenze.

Lo ciel seguente, c'ha tante vedute,  
quell' esser parte per diverse essenze,  
da lui distratte e da lui contenute.  
*Pd. II, 115-117*

L'ottavo cielo, detto delle Stelle fisse, *lo ciel seguente*, benché non perda, né la sua unità, né le virtù, che in esso sempre permangono, *da lui contenute*, distribuisce tutte le virtù e potenzialità indifferenziate in tutte le diverse essenze (le stelle) che contiene. Ai vv. 70-71 dello stesso canto le essenze sempre riguardo alla sfera ottava, sono chiamate *virtù informative, virtù diverse esser convegnon frutti / di principi formali*. Dal v. 118 si illustrano gli altri sette cieli, *li altri giron* (v. 118) sotto la sfera ottava: sono il cielo di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio, della Luna. Il movimento di rivoluzione dei cieli e l'attuazione delle distinzioni formali ricevute sono una cosa sola: ruotando in giri concentrici intorno alla terra, i sette cieli esercitano i loro influssi differenti sul mondo sublunare.

Li altri giron per varie differenze  
le distinzion che dentro da sé hanno  
dispongono a lor fini e lor semenze.  
Questi organi del mondo così vanno,  
come tu vedi omai, di grado in grado,  
che di sù prendono e di sotto fanno.  
*Pd. II, 118-123*

Dante descrive ora il movimento che va dal creatore alle creature. Gli *organi del mondo* sono i cieli, strumenti dell'azione divina e così disposti secondo una gradazione o una scala. La Chiavacci Leonardi ricorda che l'espressione *organi del mondo* è una metafora che compare nella *Monarchia*, dove si dice che come nell'arte umana, così nella natura, arte di Dio, vi è un artefice (Dio stesso), un organo o strumento (il cielo) e

una materia plasmata<sup>444</sup>. Nella terzina che segue, Beatrice invita Dante a fare attenzione al ragionamento, cosicché poi egli stesso sappia dedurre, da questo principio generale, la verità che gli sarà necessaria per comprendere non solo la natura delle macchie lunari ma quella propria del luogo dove si trova e cioè la luminosità crescente dei cieli, i quali quanto più si avvicinano alla fonte luminosa divina tanto più crescono in intensità luminosa e splendore. Ella si accinge, quindi, a spiegare l'origine del moto celeste

Lo moto e la virtù d'i santi giri,  
come dal fabbro l'arte del martello,  
da' beati motor convien che spiri;  
e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello,  
de la mente profonda che lui volve  
prende l'image e fassene suggello.  
*Pd. II, 127-132*

I cieli derivano il loro moto, che coincide con il loro influsso sulla terra, dai *beati motor* che sono le intelligenze angeliche. Così, anche il cielo delle Stelle fisse *prende l'image* quale sigillo per informare la materia terrestre, *de la mente profonda* (o intelligenza angelica). Dall'Empireo, nel Primo Mobile scende la virtù informativa di tutto l'universo, che nel cielo delle Stelle fisse moltiplica le sue virtù, le quali attraverso i sette cieli influenzano il mondo. Da queste differenze di qualità, e non di quantità, derivano la minore o maggiore luminosità dei corpi celesti.

E come l'alma dentro a vostra polve  
per differenti membra e conformate  
a diverse potenze si risolve,  
così l'intelligenza sua bontate  
moltiplicata per le stelle spiega,  
girando sé sopra sua unitate.  
irtù diversa fa diversa lega  
col prezioso corpo ch'ella avviva,  
nel qual, sì come vita in voi, si lega.  
Per la natura lieta onde deriva,  
la virtù mista per lo corpo luce  
come letizia per pupilla viva.  
Da essa vien ciò che da luce a luce  
par differente, non da denso e raro;

---

<sup>444</sup> *Mn. II, II, 2: Sciendum est igitur quod, quemadmodum ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem, sic et naturam in triplici gradu possumus intueri. Est enim natura in mente primi motoris, qui Deus est; deinde in celo, tanquam in organo quo mediante similitudo bonitatis eterne in fluitantem materiam explicatur.* (Bisogna dunque aver chiaro che, come l'arte si presenta su tre piani, la mente dell'artista, lo strumento e la materia che dall'arte riceve la sua forma, allo stesso modo su tre piani possiamo studiare anche la natura. La natura è nella mente del primo motore, che è Dio, poi nel cielo, come nello strumento mediante il quale l'immagine della volontà eterna si estrinseca nella materia plasmabile).

essa è formal principio che produce,  
conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro  
*Pd. II, 136-148*

I cieli sono raffigurati come un organismo vivente: dalla Luna a quello delle Stelle Fisse sono come le diverse membra di un corpo unitario, la cui anima è sempre Dio, che si specifica in diverse intelligenze angeliche, preposte a ciascun cielo<sup>445</sup>. Così come nell'anima dell'uomo, *a vostra polve* (v. 136), si esplicano, attraverso diverse membra, ordinate a *diverse potenze* o facoltà sensitive, la vista, l'udito ecc., allo stesso modo le intelligenze angeliche, che muovono il cielo stellato, diffondono, moltiplicandole, le diverse virtù. Nell'imprimere la sua *image* (v. 132) o *forma* nei cieli, Dio si effonde nella creazione *moltiplicata per le stelle* (v. 137), ma è sempre l'Uno che muove i cieli, *girando sé sopra sua unitate* (v. 138). La forma impressa da Dio ai cieli astronomici è simile alla dottrina neoplatonica dell'*anima mundi*<sup>446</sup>. La terzina dei vv. 142-144 aiuta a per comprendere la cosmologia del terzo regno, oltre a essere una delle più belle della cantica,

Per la natura lieta onde deriva,  
la virtù mista per lo corpo luce  
come letizia per pupilla viva.  
*Pd. II, 142-144*

La *virtù mista* che compenetra i cieli deriva da una *natura lieta*, gli angeli, gioiosi perché appartengono a Dio. A sua volta, tale virtù risplende, *luce*, come la letizia dell'animo umano attraverso il luccichio degli occhi. Perciò, la diversa luminosità dei cieli dipende dalla letizia sempre più crescente man mano che ci si avvicina all'Empireo.

L'amore cosmico arde nel modo più possente in vicinanza dell'Empireo, che è appunto il 'luogo di Dio', cioè nel primum mobile. L'amore è movimento metafisico, aspirazione del creato al sommo Valore. Nelle sfere, che non hanno una natura solo fisica, ma semispirituale, appunto 'celeste', esso raggiunge una espressione spaziotemporale: la sfera si muove in cerchio. Quanto più ci si allontana dall'Empireo, tanto più tenue si fa l'ardore, tanto più debole l'amore, tanto più lento il movimento<sup>447</sup>.

L'esperienza del poeta nell'attraversamento dei cieli è di una manifestazione luminosa crescente sino all'impossibilità della vista a sostenerla, se non con l'aiuto della Grazia. Il cielo della luna si manifesta come avvolto da una nube luminosa, che ha la

---

<sup>445</sup> Cfr. *Cv. II, iv, 2: È adunque da sapere primamente che li movitori di quelli sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli.*

<sup>446</sup> MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 160-163.

<sup>447</sup> ROMANO GUARDINI, *op. cit.* p. 142.

trasparenza del diamante: *lucida, spessa, solida e pulita, / quasi adamante che lo sol ferisse*, (*Pd.*, II 31-33); la luce di Mercurio è limpida come l'acqua di una peschiera, pulita, cristallina, *peschiera ch'è tranquilla e pura* (*Pd.* V, 100). Nel cielo di Venere la bellezza di Beatrice più intensa e attraente introduce Dante nella fiamma luminosa del pianeta, in cui divampano come *faville* le anime beate, *come in fiamma favilla si vede* (*Pd.* VIII, 16-18). La luminosità del cielo del Sole, l'astro più luminoso, è indescrivibile; e se al suo interno le luci dei beati sono distinguibili alla vista del poeta, ciò è spiegabile soltanto perché i beati emanano una luce di grado più intenso, *non per color ma per lume parvente* (*Pd.* X, 42). Il cielo di Marte è detto più *roggio che l'usato* (*Pd.* XIV, 87), per l'affocato riso della stella. La luminosità del cielo di Giove è paragonato al volto di una donna che riacquista il colore naturale, passato il rossore della vergogna, *per lo candor temprata* (*Pd.* XVIII, 68); esso è, quindi, di un bianco brillante, da quanto si dice anche nel *Convivio*<sup>448</sup>. Il cielo di Saturno, *ardente raggia* (*Pd.* XXI, 14-15), quasi dorato, meno gelido di quanto è normalmente perché è in quel momento congiunto alla costellazione del Leone che è infuocata. Tutti i passaggi di stella in stella vedono progredire, con la luminosità, la beatitudine che si manifesta nella bellezza di Beatrice e nel suo sorriso. Man mano ella si fa più bella e più lieta. Questo ordinamento è preannunciato già nel cielo della luna quando la donna spiega che tutto il cosmo obbedisce a un'armonia assoluta. Quando, in *Pd.* XXVI, Dante viene interrogato sulla carità da San Giovanni, risponde

Dunque a l'essenza ov'è tanto avvantaggio,  
 che ciascun ben che fuor di lei si trova  
 altro non è ch'un lume di suo raggio,  
 più che in altra convien che si mova  
 la mente, amando, di ciascun che cerne  
 il vero in che si fonda questa prova.  
 Tal vero a l'intelletto mio sterne  
 colui che mi dimostra il primo amore  
 di tutte le sustanze sempiterne.  
*Pd.* XXV, 31-39

*Sterne* (rende evidente) *tal vero* alla mia mente (a l'intelletto mio), il filosofo che mi dimostra (*colui che mi dimostra*) come tutte le sostanza eterne (*di tutte le sustanze sempiterne*) siano mosse da amore (*il primo amore*) verso un essere, il primo motore

---

<sup>448</sup> *Cv.* II, XIII, 25: *Giove è stella di temperata complessione, in mezzo de la freddura di Saturno e de lo calore di Marte; l'altra si è che intra tutte le stelle bianca si mostra, quasi argentata.*

che è il bene supremo<sup>449</sup>. La luminosità dei cieli è il sorriso dell'universo, così come nel sorriso di Beatrice splende la luce divina. Nel canto III la risposta di Piccarda a Dante che chiede se ci sia una differenza nella beatitudine tra le anime che stanno nei cieli inferiori e quelle più vicine all'Empireo (*desiderate voi più alto loco / per più vedere e per più farvi amici*, *Pd.* III, 65-66) consente di comprendere meglio la realtà paradisiaca. Se la beatitudine, infatti, consiste nella visione di Dio (*per più vedere*) e nella partecipazione al suo amore (*per più farvi amici*), secondo la dottrina dei cieli e dei beati differentemente risplendenti di luce, che si trovano nei cieli più bassi, dovrebbe avere come conseguenza che i beati delle sfere più tarde dovrebbero desiderare di essere in quelle più alte. In realtà, la domanda di Dante è probabilmente legata a quanto egli ha esperito durante il viaggio nell'aldilà; così accade nell'*Inferno*: tanto più si scende, tanto più le pene e il dolore aumentano progressivamente. In *Purgatorio* le anime purganti sono mosse dal desiderio di salire, di ascendere in cima alla montagna, visto che con l'ascesa si purificano dai peccati, e assolvono i loro debiti verso Dio avvicinandosi alla meta desiderata. In *Paradiso* il criterio muta. Innanzitutto, essendo il regno celeste la vera e propria meta ed essendo il luogo della felicità e della soddisfazione di ogni desiderio, non dovrebbe contemplare nessun percorso. Beatrice, infatti, sorride alla richiesta di Dante, ritenendola una supposizione puerile, *pueril coto*, che non si fonda sulla verità, e causa di un ragionamento a vuoto. In *Pd.* I, aveva ammonito più duramente Dante:

e cominciò: «Tu stesso ti fai grosso  
col falso imaginar, sì che non vedi  
ciò che vedresti se l'avessi scosso.  
*Pd.* I, 88-90

In quell'occasione il pellegrino si interrogava sulle ragioni della *novità del suono*, prodotto dal moto delle sfere celesti e del *grande lume* che all'improvviso lo aveva abbagliato. Il suo itinerario gnoseologico nel regno beato è evidentemente scandito da un continuo affrancarsi della mente dalle false immagini che ancora gli impediscono di riverberare, come in uno specchio, il fulgore della luce divina. Per questo motivo Beatrice assume la funzione di intercessore supremo. La risposta di Piccarda è la seguente:

---

<sup>449</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. III, *Pd.* XXV, p. 719.

«Frate, la nostra volontà quieta  
 virtù di carità, che fa volerne  
 sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.  
 Se disiassimo esser più superne,  
 foran discordi li nostri disiri  
 dal voler di colui che qui ne cerne;  
 che vedrai non capere in questi giri,  
 s'essere in carità è qui *nesesse*,  
 e se la sua natura ben rimiri.  
 Anzi è formale ad esto beato *esse*  
 tenersi dentro a la divina voglia,  
 per ch'una fansi nostre voglie stesse;  
 sì che, come noi sem di soglia in soglia  
 per questo regno, a tutto il regno piace  
 com' a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.  
 E 'n la sua volontade è nostra pace:  
 ell' è quel mare al qual tutto si move  
 ciò ch'ella cria o che natura face».

Chiaro mi fu allor come ogne dove  
 in cielo è paradiso, *etsi* la grazia  
 del sommo ben d'un modo non vi piove.  
*Pd. III, 70-90*

La carità pacifica risponde alla volontà per cui i beati desiderano soltanto ciò che possiedono. I loro desideri sono perfettamente concordi col volere di Dio. Se desiderassero un grado di beatitudine più alto i loro desideri sarebbero discordi da Dio che stabilisce tale ordine in *Paradiso*. Non vi è quindi discordanza fra desiderio e volontà divina che sono totalmente conformi. Luce e letizia esprimono la corrispondenza tra beati e Dio.

*Lume è là sù* che visibile face  
 lo creatore a quella creatura  
 che solo in lui vedere ha la sua pace  
*Pd. XXX, 100-102*

La beatitudine, quindi, riguarda ogni cielo del *Paradiso*, ogni dove, anche se la grazia divina si distribuisce in modi differenti, nelle anime. Tutti gli spiriti beati, i Serafini e le anime più vicine a Dio, compresa Maria, hanno eternamente sede nello stesso cielo degli spiriti che gli sono appena apparsi, l'Empireo. I primi spiriti beati hanno incontrato Dante nel cielo della Luna solo per mostrargli meglio il loro grado inferiore, al fine di facilitare la comprensione di Dante che, solo per mezzo di esempi sensibili alla mente umana, può apprendere. Per lo stesso motivo, le *Sacre Scritture* attribuiscono a Dio forma umana, e raffigurano gli arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele, come esseri umani.

D'i Serafin colui che più s'india,  
 Moïse, Samuel, e quel Giovanni  
 che prender vuoli, io dico, non Maria,  
 non hanno in altro cielo i loro scanni  
 che questi spirti che mo t'appariro,  
 né hanno a l'esser lor più o meno anni;  
 ma tutti fanno bello il primo giro,  
 e differentemente han dolce vita  
 per sentir più e men l'eterno spiro.  
 Qui si mostraro, non perché sortita  
 sia questa spera lor, ma per far segno  
 de la celestia c'ha men salita.  
 Così parlar conviensi al vostro ingegno,  
 però che solo da sensato apprende  
 ciò che fa poscia d'intelletto degno.  
 Per questo la Scrittura condescende  
 a vostra facultate, e piedi e mano  
 attribuisce a Dio e altro intende;  
 e Santa Chiesa con aspetto umano  
 Gabriel e Michel vi rappresenta,  
 e l'altro che Tobia rifece sano.

*Pd. IV, 28-48*

Tutti i beati fanno bello *il primo giro* significa che la loro sede è l'Empireo, sede di Dio.

La prima descrizione dell'Empireo è ai vv. 64-67 di *Pd. XXII*, nel cielo delle Stelle fisse

Ond' elli: «Frate, il tuo alto disio  
 s'adempierà in su l'ultima spera,  
 ove s'adempion tutti li altri e 'l mio.  
 Ivi è perfetta, matura e intera  
 ciascuna disianza; in quella sola  
 è ogne parte là ove sempr' era,  
 perché non è in loco e non s'impola;  
 e nostra scala infino ad essa varca,  
 onde così dal viso ti s'invola.

*Pd. XXII, 61-69*

La prima indicazione circa il luogo in cui Dante si trova è in *Pd. I, 4*, *nel ciel che più della sua luce prende*. Questo cielo è l'Empireo, il cielo più luminoso, quello che più risplende della luce di Dio. È un cielo immobile e immateriale, che sta al di fuori dalla sfera celeste e che circonda e racchiude tutti gli altri cieli ruotanti. Dante segue la tradizione cristiana che qui pone il luogo della Beatitudine, la sede di Dio, degli angeli e dei beati; ed è verso questo luogo che Beatrice lo guida:

La provedenza, che cotanto assetta,  
 del suo lume fa 'l ciel sempre quieto  
 nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;



e ora lì, come a sito decreto,  
cen porta la virtù di quella corda  
che ciò che scocca drizza in segno lieto.  
*Pd. I, 121-126*

È dunque la sede stabilita a cui l'uomo deve far ritorno. La necessità è quella di rappresentare un luogo che sia oltre qualsiasi tempo o spazio, al di là di ogni limite corporeo. Infatti, l'Empireo è incorporeo, direttamente informato di luce viva. È il sito decretato dalla volontà divina, a cui Dante come ogni uomo è destinato. È il luogo che fa insorgere ogni desiderio e che lo placa, perché è qui che tutto si è sempre trovato. Sono queste le parole di san Benedetto a Dante nel cielo di Saturno: il luogo della beatitudine non è affatto un luogo, non è uno spazio, non ha alcun polo che lo delimiti, non *s'impola*, secondo uno dei tanti neologismi coniat dal poeta per non delimitare l'infinito. Dante lo visita per successive elevazioni o rapimenti mistici che passano di cielo in cielo; così, di *grado* in *grado*, incontrerà le anime che partecipano sempre più intensamente del raggio divino. È la grande rappresentazione che il poeta costruisce per favorire l'apprendimento della realtà paradisiaca che talmente trascende le facoltà dell'uomo, che tutto associano al mondo sensibile, da non poterne prescindere per capire. È stata Beatrice, nel canto IV, a soccorrere ai dubbi dell'amato e a spiegargli che tutti i beati abitano e abbelliscono il primo giro che è l'Empireo. La scelta di descrivere così il mondo eterno è dovuta ad un concetto aristotelico, per il quale all'uomo è possibile la conoscenza intellettuale solo tramite esempi sensibili. L'intelletto del poeta, chiuso nella prigione corporea, conosce solo tramite il mondo sensibile, come si dice in prosa anche nel *Convivio*:

Sì come afferma chi ha li occhi chiusi l'aere essere luminoso, per un poco di splendore, o vero raggio, che passa, [come passa] per le pupille del vispistrello: ché non altrimenti sono chiusi li nostri occhi intellettuali, mentre che l'anima è legata e incarcerata per li organi del nostro corpo<sup>450</sup>.

Alcune osservazioni ci consentono di avvicinarci all'immaginazione poetica di Dante e di comprendere cosa intenda descrivere con l'Empireo, un luogo che non ha dove, incorporeo e immateriale. Dante non parla mai di creazione dell'Empireo e afferma che ogni immagine corporea e parvenza sensibile da lui usata non è che una semplice necessità di raffigurazione, affinché l'immagine dell'Empireo, in cui egli si ritrovò, per grazia, possa più facilmente essere accostabile alla conoscenza umana.

---

<sup>450</sup> Cv. II, IV, 17.

Quell'ambito della realtà che è tutto luce, sorgente di ogni desiderio e luogo di ogni soddisfazione non ha dove, ma è la stessa espansione della mente divina

e questo cielo non ha altro dove  
che la mente divina, in che s'accende  
l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove.  
Luce e amor d'un cerchio lui comprende,  
sì come questo li altri; e quel precinto  
colui che 'l cinge solamente intende.  
*Pd. XXVII 109-114*

È riscontrabile di frequente che Dante accosti al fenomeno luminoso l'intelletto o la visione, o l'amore: ciò che non può non fare venire alla mente il sigillo della somiglianza della creatura umana con Dio per intelletto e amore. La stessa etimologia di Empireo ci mette su questa strada. Pietro Lombardo e altri Scolastici fanno derivare Empireo non da splendore ma da ardore: l'etimologia del vocabolo è legata al termine fuoco; significa, cioè, cielo pervaso di fuoco e di ardore, e si tratta, secondo Nardi, di un fuoco, di un ardore spirituale<sup>451</sup>. Su questo fuoco spirituale tante cose si potrebbero dire. Lino Pertile individua un nesso inscindibile tra la luce e l'immagine del fuoco nella *Commedia*, che occorre con frequenza altissima nel *Paradiso*<sup>452</sup>. Il fuoco e l'ardore hanno sempre una valenza positiva, indicano l'amore di carità, un consumarsi eterno nel godimento eterno della visione. Si tratta, quindi, di una valenza affettiva e intellettuale, rappresentata dal tema fuoco-luce, certamente espressiva della natura dell'Empireo. Siamo in presenza di un immaginario molto familiare a Dante, tipico della letteratura mistico-contemplativa, su cui indagheremo più avanti; ma il fatto che l'Empireo sia il cielo di questo ardore, coincidenza di origine e scopo dell'impeto che infiamma il pellegrino dal primo all'ultimo canto, è indicativo di tutto l'impianto teologico della terza cantica. Luce ha sempre il significato di luce divina, di perfetta chiarezza, di limpidezza, di verità. L'Empireo è quello spazio più partecipe della luce divina (*del suo lume fa 'l ciel sempre quiëto*), dove lume ha etimologicamente il senso che si dà a questo vocabolo nel terzo libro del *Convivio*: è la luce propria della sorgente luminosa, non è luce riflessa. Se l'Empireo non è altro dove che la mente divina, *se luce e amor ha per confine*, si tratta, più che di un luogo, di un'esperienza, dell'ambito del rapporto con Dio, dell'intimità tra anima e Creatore e questa non può essere definita da un luogo

---

<sup>451</sup> BRUNO NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967, pp. 178-179.

<sup>452</sup> LINO PERTILE, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, «The Italianist» XI(1991), pp. 29-60.

fisico: un rapporto a cui si è elevati. Tale luce non è la qualità di un corpo ma la realtà di Dio, che è conquista di conoscenza e assume, come vedremo, la forma della visione mistica:

Lume è là sù che visibile face  
lo creatore a quella creatura  
che solo in lui vedere ha la sua pace.  
*Pd. XXX, 100-108*

Che sia cammino di conoscenza intellettuale, lo annunciano anche le parole di Beatrice:

Noi siamo usciti fore  
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:  
luce intellettuale, piena d'amore;  
amor di vero ben, pien di letizia;  
letizia che trascende ogni dolzore.  
*Pd. XXX, 38-42*

Sono fra le terzine più famose del *Paradiso*, che descrivono l'esperienza della beatitudine, ma anche l'essenza di Dio. La luminosità senza paragoni è una chiarezza in cui consiste la visione intellettuale, una luce di conoscenza; l'amore è il primo frutto della percezione intellettuale che si riverbera nell'appagamento della letizia della beatitudine dovuta al compimento di ogni desiderio. Nella ricostruzione minuziosa della dottrina dantesca dell'Empireo, Bruno Nardi mostra come la corrente neoplatonica abbia agito nella concezione di Dante: *l'Empireo è luce intellettuale e splendore della Mente divina che con esso si identifica*. Esso riflette la stessa idea della luce supermondana di Proclo, luce che è definita come τόπος e τύπος, cioè come luogo e allo stesso tempo forma dell'universo. Nell'*Epistola a Cangrande*, a commento dei primi versi del *Paradiso*, il poeta si sofferma sui due verbi *penetra* e *risplende*, con i quali Dante descrive la gloria della visione paradisiaca; si dice, *penetra quanto all'essenza risplende quanto all'essere*<sup>453</sup>. Il riferimento è all'Empireo che è luce e *splendore di quell'Idea / che partorisce amando il nostro Sire*<sup>454</sup>, uno spazio di coincidenza fra luce e splendore, di unione tra Creatore e creatura, che tra l'altro è paradigmatico dell'unione Trinitaria.

---

<sup>453</sup> *Ep. XIII: Penetrat quantum ad essentiam; resplendet quantum ad esse.*

<sup>454</sup> *Pd. XIII, 53-54.*

La gloria di colui che tutto move  
per l'universo penetra, e risplende  
in una parte più e meno altrove.  
*Pd. I, 1-3*

Lo spazio della beatitudine è nel pensiero di Dante unione perfetta tra le due grandi realtà, sensibile e intelligibile. L'impianto della cantica, costruita con la luce, si mostra dalle prime terzine di presentazione come il mezzo, che Dante usa per spiegare la natura di Dio e l'ordine del cosmo, non solo come immagine poetica, ma come un ordine complesso e articolato di nessi che corrispondono alla natura di Dio. Dio penetra ogni dove e anche la luce penetra nel suo espandersi e nel suo comunicarsi, causando nell'oggetto investito la riflessione di splendore. Se si tratta di un diamante, esso risplende di un fulgore indescrivibile; l'uomo nella creazione è come un diamante, capace di fulgore, essendo dotato di una natura più vicina alla luce divina. A tale trasparenza, anche l'anima del pellegrino aspira, nell'ascesa dei cieli, giungendo alla luce intellettuale che non è tanto suo merito quanto l'ennesima grazia di cui è fatto oggetto. L'Empireo è *pura luce, / luce intellettuale, piena d'amore, / amor di vero ben pien di letizia / letizia che trascende ogni dolzore*. (*Pd. XXX, 40-42*). La realtà di Dio è definita a partire dalla trasparenza intellettuale che il *viator* raggiunge, trasparenza pura di conoscenza, amore e letizia. La terzina, poeticamente elegantissima e teologicamente ineccepibile è espressione della Trinità e del rapporto intimo che Dante raffigura fra le tre Persone divine. Nardi commenta i versi dicendo che l'Empireo *s'identifica con lo splendore della mente divina e col raggio che visibile face lo Creatore alla creatura, ossia col lumen gloriae dei teologi*<sup>455</sup>. È significativo che Dante nomini l'Empireo come *luce viva* (*Pd. XXX, 49*); così, anche la *Candida Rosa*, sede dei beati, è detta *luce viva* (*Pd. XXXI, 46*). Inoltre, in quei casi in cui descriva la Trinità in termini di luce, l'aggettivo *viva* è sempre attribuito a Cristo. Sono tutti segnali che ci avvisano che quanto accade nel luogo della beatitudine, un luogo che è piuttosto l'ambito dell'intenso rapporto affettivo tra i beati e Dio, (la Candida Rosa è l'immagine di tale condivisione partecipata di tutte le anime con il Creatore) sia storicamente possibile e realizzabile nella Persona divina di Cristo che, riparando al peccato dell'uomo, ha ristabilito il rapporto tra uomini e Dio, la cui fisionomia eterna è l'Empireo da lui poeticamente descritto. Le immagini più rappresentative con le quali è definito il *deiforme* regno (*Pd. II, 20*) sono quelle corali espressioni di vita comunitaria, in cui i beati mostrano di

---

<sup>455</sup> Cfr. BRUNO NARDI, *op. cit.*, pp. 230-231.

concepirsi insieme, membra di un unico corpo. Talvolta Dante fa uso di metafore che si rifanno alla convivenza sociale e agli edifici rappresentativi dell'organizzazione sia civile ecclesiale. Il *Paradiso* rappresenta una perfetta simbiosi tra le realtà civili e militari della città dell'uomo (*corte, palazzo, aula, città, seggio, foro, regno, imperio*) e di quelle del cielo.

Più semplicemente, il terzo regno è la città di Dio<sup>456</sup>, ma ricorre di frequente in tutta l'opera, sin dal canto II dell'*Inferno*, *curan di te ne la corte del cielo* (v. 125), nel significato traslato di Empireo e *Paradiso*, l'immagine feudale del *Paradiso* come *corte* divina: 3 volte in *Purgatorio* (XVI, 41 *vuol ch'i' veggia la sua corte*; XXI, 17 *ponga in pace la verace corte* nel senso di tribunale celeste; XXXI, 41 *accusa del peccato, in nostra corte*), 8 volte in *Paradiso*<sup>457</sup>. Nel primo cielo è Piccarda ad usarla per descrivere la carità delle anime beate che non chiude le porte a nessun giusto desiderio:

La nostra carità non serra porte  
a giusta voglia, se non come quella  
che vuol simile a sé tutta sua corte.  
*Pd.* III, 43-45

Il *Paradiso* è la corte di cui l'imperatore è Dio e i vassalli sono le anime elette che si conformano necessariamente, senza sforzo o resistenza, alla sua legge.

Nel canto X si intende il regno nella sua generale struttura, mentre in *Pd.* XXI è la *corte de la provedenza eterna*. Talvolta il senso si allarga, come in *Pd.* XXIV, alla corte celeste degli spiriti beati con i loro attributi di virtù e beatitudine ai quali si unisce la milizia angelica. Il *Paradiso* è detto *imperio giustissimo e pio* (*Pd.* XXXII, 117), ma il *Paradiso* è anche *quella Roma onde Cristo è romano* (*Pg.* XXXII, 102), e nel canto del *Paradiso* sono invece i beati i *gran patrici* abitanti di un imperio giustissimo e pio:

Ma vieni omai con li occhi sì com'io  
andrò parlando, e nota i gran patrici  
di questo imperio giustissimo e pio.  
*Pd.* XXXII, 116-117

Sono numerose anche le occasioni in cui è Dio a essere definito imperatore, re dell'impero della città santa: *Poi che per grazia vuol che tu t'affronti / lo nostro Imperadore, anzi la morte, / ne l'aula più secreta co' suoi conti* (*Pd.* XXV, 40-42),

---

<sup>456</sup> In *Pd.* IX, 127: *la tua città, che di colui è pianta* e in *Pd.* XXX, 130: *vedi nostra città quant'ella gira*.

<sup>457</sup> *Ivi*, III, 45; *Pd.* VII, 51; *Pd.* X, 70 e 72; *Pd.* XXI, 74; *Pd.* XXIV, 112; *Pd.* XXV, 43; *Pd.* XXVI, 16; *Pd.* XXXII, 98.

come gli angeli e i beati sono detti la *milizia* celeste<sup>458</sup> così è detta la processione mistica che il pellegrino vede sull'Eden, in *Pg.* XXXII, 22, a sottolineare la caratteristica somma di corallità delle anime beate. Il *Paradiso* è definito *seggio, foro, regno, palazzo*. Le altre metafore sono relative alla Chiesa e alle realtà comunitarie: *coro*<sup>459</sup>, *collegio*<sup>460</sup>, *convento*<sup>461</sup>, *concilio*<sup>462</sup>, *sodalizio*<sup>463</sup>, *basilica*<sup>464</sup>, *templo*<sup>465</sup>, *consistorio*<sup>466</sup>, *aula*<sup>467</sup>, *chostro*<sup>468</sup>. Certamente, le metafore con cui Dante descrive cosa sia effettivamente il terzo regno sono numerose. Nella concezione e invenzione dantesca resta emblematica quella del giardino, anche perché Dante sceglie di descrivere l'assemblea dei beati come una rosa mistica. L'immagine del giardino, in *Pd.* XXVI, 110, *ne l'eccelso giardino*, è un'immagine che riprende l'idea etimologica del *Paradiso* quale giardino e in cui non a caso si colloca anche l'immagine della Candida Rosa, quale luogo dove i beati risiedono nella contemplazione di Dio. Nel quinto cielo il regno è descritto da una metafora arborea:

El cominciò: «In questa quinta soglia  
de l'albero che vive de la cima  
e frutta sempre e mai non perde foglia,  
*Pd.* XVIII, 28-30

Per Asin Palacios<sup>469</sup> l'immagine fu forse suggerita a Dante dalla tradizione islamica, secondo cui l'albero della felicità avrebbe le sue radici nell'ultimo cielo del cosmo, il Primo Mobile. È *la più straordinaria immagine vegetale della Commedia*<sup>470</sup>, egli sostiene, seguita da quella di Dio quale *ortolano eterno*, di cui Dante fa uso nel cielo delle Stelle fisse, allorché risponde alle domande di San Giovanni sull'amore

---

<sup>458</sup> *Ivi*, XXXII, 22: *quella milizia del celeste regno*; *Pd.* V, 117: *prima che la milizia s'abbandoni*; *Pd.* VIII, 83: *discese, avria mestier di tal milizia*; *Pd.* IX, 141: *a la milizia che Pietro seguetta*; *Pd.* XII, 41: *providè a la milizia, ch' era in forse*; *Pd.* XV, 140: *ed el mi cinse de la sua milizia*; *Pd.* XVI, 130: *da esso ebbe milizia e privilegio*; *Pd.* XVIII, 124: *O milizia del ciel cu' io contemplo*; *Pd.* XXX, 43: *vederai l'una e l'altra milizia*; *Pd.* XXXI, 2: *mi si mostrava la milizia santa*.

<sup>459</sup> *Ivi*, X, 104-106.

<sup>460</sup> *Ivi*, XXII, 97-99.

<sup>461</sup> *Ivi*, XXX, 129.

<sup>462</sup> *Ivi*, XXIII, 138.

<sup>463</sup> *Ivi*, XXIV, 1.

<sup>464</sup> *Ivi*, XXV, 30.

<sup>465</sup> *Ivi*, XXVIII, 53.

<sup>466</sup> *Ivi*, XXIX, 67.

<sup>467</sup> *Ivi*, XXV, 42.

<sup>468</sup> *Ivi*, XXV, 127.

<sup>469</sup> Cfr. MIGUEL ASIN PALACIOS, *op. cit.*, pp. 233-235.

<sup>470</sup> FRANCO FERRUCCI, *op. cit.*, p. 145.

verso Dio e, in particolare se, oltre agli stimoli razionali, vi siano altri motivi che lo spingono ad amarLo. Egli risponde che l'esistenza del mondo, la propria stessa esistenza, l'incarnazione e il martirio di Cristo, la speranza della vita eterna lo hanno indirizzato verso il giusto amore. Egli ama, dunque, anche il suo prossimo in quanto creato da Dio:

Le fronde onde s'infronda tutto l'orto  
de l'ortolano eterno, am' io cotanto  
quanto da lui a lor di bene è porto».   
Sì com'io tacqui, un dolcissimo canto  
risonò per lo cielo, e la mia donna  
dicea con li altri: «Santo, santo, santo!».  
*Pd. XXVI, 64-69*

La metafora dell'albero è anche in *Pd. XXIV, 115-117*, (*E quel baron che s'è di ramo in ramo, / essaminando, già tratto m'avea, / che a l'ultime fronde appressavamo*) e si inserisce nell'immagine di un *Paradiso* quale giardino di Dio, preceduta da *Pd. XXIII*:

«Perché la faccia mia s'è innamorata,  
che tu non ti rivolgi al *bel giardino*  
che sotto i raggi di Cristo s'infiora?  
Quivi è la rosa in che 'l verbo divino  
carne si fece; quivi son li gigli  
al cui odor si prese il buon cammino».   
*Pd. XXIII, 70-75*

La metafora del *bel giardino* è tratta dalla letteratura mistica, mentre i beati sono i fiori del *Paradiso*. La luce divina che riverberano li *infiora*, li riveste come dei fiori, *la luce onde s'infiora / vostra sustanza, rimarrà con voi / eternalmente s'è com'ell'è ora* (*Pd. XIV, 13-15*)<sup>471</sup> e Dante la mistica Rosa è l'emblema di questo giardino:

In forma dunque di candida rosa  
mi si mostrava la milizia santa  
che nel suo sangue Cristo fece sposa;  
ma l'altra, che volando vede e canta  
la gloria di colui che la 'nnamora  
e la bontà che la fece cotanta,  
s'è come schiera d'ape che s'infiora  
una fiata e una si ritorna  
là dove suo laboro s'insapora,  
nel gran fior discendeva che s'addorna  
di tante foglie, e quindi risaliva

---

<sup>471</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, cit., vol. III, *Pd. XXIII, 70-75*, pp. 404-405.

là dove 'l süo amor sempre soggiorna.  
*Pd. XXXI, 1-12*

L'immagine che il poeta sceglie per descrivere il *Paradiso* è innovativa. Infatti, secondo la tradizione biblica ma anche pittorica il regno celeste è una città, l'agostiniana città di Dio. Ma Dante introduce la grande figura di una rosa, *In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa*. Le ipotesi, circa l'ispirazione dantesca, sono tante. Quella che più corrisponde al testo del poema è relativa alle frequenti analogie fra i santi e i fiori e soprattutto tra la Madonna e la rosa. Il poeta che ha costruito il *Paradiso* sulla corallità, usa la rosa come immagine culminante del regno. La *rosa* è la totalità degli eletti, la Chiesa trionfante. Il sostantivo è in posizione di rilievo, in clausola, e rima con *sposa*, l'attributo per eccellenza della Chiesa, *sposa di Cristo*. Tale spozalizio ha il prezzo del sangue di Cristo, come il v. 3 ricorda, riportando un passo degli *Atti degli apostoli*<sup>472</sup>. La Rosa è il simbolo dell'eterna primavera, rappresentata dalla beatitudine dell'Empireo.

La seconda caratteristica con cui la realtà paradisiaca viene raccontata è quella della vittoria, una vittoria della vita sulla morte, della luce sulle tenebre, del bene sul male. La beatitudine è un trionfo di gioia:

Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso  
de l'universo; per che mia ebbrezza  
intrava per l'udire e per lo viso.  
Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!  
oh vita intègra d'amore e di pace!  
oh senza brama sicura ricchezza!  
*Pd. XXVII, 4-9*

La beatitudine è descritta come *lo piacer divin* (*Pd. XXVII, 95*); è detta nel cielo di Mercurio *eterno trionfo* dall'anima di Giustiniano:

«O bene nato a cui veder li troni  
del triunfo eternal concede grazia  
prima che la milizia s'abbandoni  
*Pd. V, 115-120*

Da questo cielo, in cui l'ombra s'appunta  
che 'l vostro mondo face, pria ch'altr'alma  
del triunfo di Cristo fu assunta.

---

<sup>472</sup> *At. 20, 28: Ecclesiam dei quam (Christus) acquisivit sanguine suo.* (La Chiesa di Dio che Cristo riscattò col suo sangue). Cfr. *Pd. XI, 32-33: però che andasse ver' lo suo diletto / la sposa di colui ch'ad alte grida / disposò lei col sangue benedetto.*



Dante è qui chiamato *bene nato*, espressione a cui corrisponde in negativo la definizione dei dannati *mal nati*<sup>473</sup>. *Ben nato* significa nato per il bene, per la vita eterna. I troni del trionfo eterno sono i seggi in cui prendono posto i beati nella candida Rosa dell'Empireo, che poi Beatrice definisce scanni in *Pd.* XXX 131. In *Pd.* IX il trionfo è quello operato da Cristo con la redenzione, la sua discesa nel Limbo con la quale egli liberò le anime prigioniere. Il passo si riferisce alla liberazione della prostituta Raab, una delle prime a essere assunta da Cristo dopo la Resurrezione. La discesa di Cristo nel Limbo, con la relativa liberazione dei patriarchi e dei giusti, è chiamato *trionfo di Cristo* perché con esso Cristo trionfa doppiamente sulla morte e sull'*Inferno*, come dice Virgilio quando racconta che poco tempo dopo il suo arrivo nel Limbo vide arrivare *un possente, / con segno di vittoria coronato* (vv. 53-54), che portò con sé tutte le anime che meritavano la beatitudine. Superati i sette cieli che circondano la terra e giunto nel cielo delle Stelle fisse, Dante esplode in un appello al lettore dove ancora parla del trionfo celeste:

S'io torni mai, lettore, a quel divoto  
trionfo per lo quale io piango spesso  
le mie peccata e 'l petto mi percuoto,  
*Pd.* XXII, 106-108

Nel cielo delle Stelle fisse, per la prima volta, appaiono al poeta le schiere celesti del trionfo di Cristo, preannunciate da una fortissima intensità luminosa che si diffonde nel cielo

e Bèatrice disse: «Ecco le schiere  
del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto  
ricolto del girar di queste spere!».  
*Pd.* XXIII, 19-21

Cristo trionfante si presenta al pellegrino in forma di visione mistica, accompagnato dalla schiera dei beati da Lui redenti, il frutto della redenzione. In *Pd.* XXX, il trionfo è quello degli angeli in festosa beatitudine che muovono i cieli ruotanti attorno al punto luminoso con cui Dante descrive Dio.

---

<sup>473</sup> Per es. in *If.* XXX, 48.

Non altrimenti il trionfo che lude  
sempre dintorno al punto che mi vinse,  
parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude,  
*Pd. XXX, 10-12*

Nel medesimo canto, al v. 98, l'*alto trionfo del regno verace* si riferisce alle due corti celesti che sono le schiere degli angeli trionfanti e quella dei beati. La beatitudine è descritta come riflessione della luce, *la verace luce che le appaga / da sé non lascia lor torcer li piedi* (*Pd. III, 31-33*). Quanto più, infatti, le anime sono vicine a Dio, tanto più sono luminose e capaci di rifletterne la luminosità. Il significato più ricorrente è beato<sup>474</sup>. Dante chiama, infatti, spesso *luci* le anime che gli vengono incontro durante la salita all'Empireo. Espressioni come, *quest'è la luce de la gran Costanza* (*Pd. I, 118*), o, *luce la luce di Romeo* (*Pd. VI, 128*), *lo ben che nella quinta luce è chiuso* (*Pd. XIII, 48*), sono tutte indicazioni dei beati che sono visibili in forma di luce; si presentano, infatti, come avvolti in un alone luminoso, tanto che il poeta non può distinguere la loro forma corporale. Nei primi cieli saranno luci che a malapena permettono di scorgere i contorni del volto: si pensi a Piccarda. La luce è segno di beatitudine e di felicità. Dante fa spiegare a Beatrice che la luce che avvolge i beati è la luce divina ed è luce di verità, che non permette che nessuna anima si allontani dal volere e dal pensiero di Dio, ora che Egli è l'unico volere e pensiero di queste creature. La luminosità non riguarda solo le loro sembianze. I beati sono raffigurati come vasi ricolmi di luce-grazia ma Dante non vede la loro fisionomia, poiché essendo essi attesa del giudizio universale, non hanno ancora riacquisito il corpo. Viceversa, la luce divina che investe i beati permette loro di vedere in trasparenza l'animo di Dante e cogliere empaticamente ogni suo desiderio, o bisogno. La luce che riveste le anime le rende gioiose; i beati ridono dentro l'involucro di luce che li veste, *ne l'altra piccioletta luce ride*<sup>475</sup>, sono la *festinata gente del Paradiso*<sup>476</sup>:

Poi che 'l tripudio e l'altra festa grande,  
sì del cantare e sì del fiammeggiarsi  
luce con luce gaudiose e blande,  
*Pd. XII, 22-24*

---

<sup>474</sup> *Luce* significa *beati* in 20 casi: *Pd. III 118; Pd. VI 128; Pd. VIII 43; Pd. IX 22; Pd. X 118; Pd. X 122; Pd. X 122; Pd. X136; Pd. XI 39; Pd. XII 24; Pd. XII 24; Pd. XIII 32; Pd. XIII 48; Pd. XIV 34; Pd. XVI 30; Pd. XVII 28; Pd. XXIV 34; Pd. XXIV 56; Pd. XXIV 88.*

<sup>475</sup> *Pd. X, 118.*

<sup>476</sup> *Pd. XXXII, 58.*

Nei primi cieli, Dante distingue, anche se con molto sforzo, le vaghe parvenze dei beati, ma nei cieli superiori la fisionomia delle anime sarà sempre più evanescente ed esse appariranno come luci più splendenti, sempre più infiammate di ardore. La luce che da esse si irradia le riveste come dei fiori del giardino divino: *Diteli se la luce onde s'infiora / vostra sustanza, rimarrà con voi / eternalmente sì com'ell'è ora (Pd XIV 13-15)*. *S'infiora* significa le riveste di fiori; la bellezza di tale veste aumenterà con il giudizio finale e la resurrezione dei corpi. La *luce* che avvolge le anime non è una qualità accidentale ma rappresenta la nuova ontologia dei beati che per Dante è sinonimo di beatitudine e consiste nel rapporto pieno con Dio, nella *visio Dei*, a cui, giunti alla meta, i beati partecipano pienamente e coscientemente del rapporto col Creatore.

## Capitolo III

### La nascita del Purgatorio

Il saggio di Jacques Le Goff<sup>477</sup> relativo alla nascita del *Purgatorio* nel Medioevo è ancora oggi uno dei contributi fondamentali sul tema. Lo studioso concepisce il *Purgatorio* come un *terzo luogo* che si aggiunge ai due canonici, l'*Inferno*, per la dannazione, e il *Paradiso*, per la beatitudine. L'idea del *Purgatorio*, secondo lo storico transalpino, apporterebbe un elemento nuovo all'antica concezione binaria dell'aldilà, polarizzata fra dannazione e beatitudine: si pensi all'Ade e ai Campi Elisi, nel mondo pagano, ma anche allo *Sheol* ebraico<sup>478</sup>. Le anime del *Purgatorio* cristiano sono, invece, già certe della salvezza, ma tuttavia devono prima espiare e purificarsi dai peccati. La passione, morte e resurrezione di Cristo è l'evento che consente di poter rimediare al peccato originale e a quelli personali poiché ha restaurato il rapporto tra uomo e Dio: ne consegue la riapertura delle porte del *Paradiso*, sia per coloro che vengono dopo la redenzione, sia per coloro che sono morti prima della venuta di Cristo. Alla morte di Gesù, infatti, è connessa la sua discesa agli inferi e quindi la liberazione delle anime dei giusti e di coloro che avevano creduto in Cristo venturo<sup>479</sup>. Il fatto che, alla fine dei tempi, vi sia un giudizio universale comporta la possibilità per quelle anime non del tutto giuste di purificarsi ed espiare i peccati anche dopo la morte fino all'ultimo giorno. Ne consegue che il legame tra i vivi e i morti assume un altro valore: i vivi, a imitazione di Cristo, che ha assunto su di sé e ha espiato il male degli uomini, possono collaborare con offerte, sacrifici e preghiere all'espiazione dei loro cari.

---

<sup>477</sup> JACQUES LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, trad. it. di Elena De Angeli, Einaudi, Torino 1982.

<sup>478</sup> Lo *Sheol* era un luogo sotterraneo dove si trovavano sia giusti che colpevoli in una ferma e immobile eternità.

<sup>479</sup> At. 2, 24. Cfr. XAVIER LEON-DUFOUR, s. v. *espiazione*, cit., pp. 549-550. La discesa di Cristo agli inferi è un dato del *Nuovo Testamento*, documentato ampiamente negli *Atti degli Apostoli*, nelle lettere apostoliche e nell'*Apocalisse*. Il significato è la realtà effettiva della sua morte di uomo e il suo trionfo sulla morte, *Dio lo ha liberato dagli orrori dell'Ade (cioè dallo Sheol)*. Le Goff colloca la discesa di Gesù agli inferi anche nell'ambito di tradizioni orientali precedenti al cristianesimo, come ripresa del tema del Dio sole-luce in lotta con le tenebre, frequente nei miti antichi. Si pensi ai miti di Orfeo, Polluce, Teseo ed Ercole. E tuttavia quello della discesa agli inferi è un tema importante che ripercorre tutto l'*Inferno* dantesco. Persino gli eroi greci sono da Dante considerati delle vere e proprie figure di Cristo, vincitore sul demonio; non a caso la maggior parte dei mostri infernali sono immagini maligne sconfitte da questi eroi.

La tradizione scritturale su cui si fonda sin dalle origini la riflessione della Chiesa sul *Purgatorio* è rappresentata per l'*Antico Testamento* dal *II libro dei Maccabei*<sup>480</sup>, dove viene offerto un sacrificio espiatorio in favore di alcuni soldati idolatri, e tuttavia morti martiri in difesa di Israele, mentre nel *Nuovo Testamento* è fondamentale la *Prima lettera ai Corinzi*, nella quale San Paolo parla di un fuoco che proverà le opere degli uomini, *l'opera di ciascuno sarà ben visibile: la farà conoscere quel giorno che si manifesterà col fuoco, e il fuoco proverà la qualità dell'opera di ciascuno*<sup>481</sup>. Il fuoco, infatti, entra a far parte dell'immaginario del *Purgatorio*, come elemento purificatorio connesso alle *pene purgatorie (poenae purgatoriae)*<sup>482</sup>. Nel III e nel IV secolo sono importanti, in particolare, le riflessioni teologiche dei padri Ambrogio, Girolamo ed Agostino. Sant'Ambrogio pensa, fra le tante forme di Battesimo, a un Battesimo dello Spirito Santo o del fuoco, che avverrà alla fine del mondo e che si identifica con il *Purgatorio*<sup>483</sup>. Agostino esprime l'efficacia delle preghiere dei vivi a favore dei defunti<sup>484</sup> e afferma che dopo questa vita ci sarà un fuoco purgatorio le cui pene saranno superiori a tutti i dolori terreni<sup>485</sup>. Oltre ai *valde mali*, i dannati, e i *valde boni*, i beati,

---

<sup>480</sup> 2 Mac. 12, 42-4: *Il nobile Giuda esortò tutti quelli del popolo a conservarsi senza peccati, avendo visto con i propri occhi quanto era avvenuto per il peccato dei caduti. Poi fatta una colletta, con tanto a testa, per circa duemila dramme d'argento, le inviò a Gerusalemme perché fosse offerto un sacrificio espiatorio, compiendo così un'azione molto buona e nobile, suggerita dal pensiero della risurrezione. Perché se non avesse avuto ferma fiducia che i caduti sarebbero risuscitati, sarebbe stato superfluo e vano pregare per i morti. Ma se egli considerava la magnifica ricompensa riservata a coloro che si addormentano nella morte con sentimenti di pietà, la sua considerazione era santa e devota. Perciò egli fece offrire il sacrificio espiatorio per i morti, perché fossero assolti dal peccato.*

<sup>481</sup> 1 Cor 3, 10-15. Un altro brano spesso citato è quello di Mt. 12, 32: *A chiunque parlerà male del Figlio dell'uomo sarà perdonato; ma la bestemmia contro lo Spirito, non gli sarà perdonata né in questo secolo, né in quello futuro.*

<sup>482</sup> Sino alla fine dell'XI sec. la parola *purgatorium* non era attestata come sostantivo; essa compare, come richiama Jacques Le Goff, nei *Sermoni* di Ildeberto Cenomanese, morto nel 1133, cfr. JACQUES LE GOFF, *op. cit.*, p. 415.

<sup>483</sup> Cfr. AMBROGIO, *Expos. Psal.*, CXVIII 20, 12-22. Cfr. ANNA MARIA PIREDDA, *Omnes igne examinabimur (Ambr. Expl. Ps. XXXVI, 26)*, in AA. VV., *Purgatorio e Purgatori. Viaggi nella Storia, nell'immaginario, nella coscienza e nella conoscenza*, pp. 45-62. Al fuoco purificatorio si dovranno sottoporre tutti, anche i santi. L'ultima forma di Battesimo si riceve alle soglie del Paradiso Terrestre, dove il Signore, in seguito alla cacciata di Adamo ed Eva, pose l'angelo con la spada di fuoco. Ambrogio insiste sull'aspetto curativo e medicinale delle pene e afferma che nel fuoco purificatore passa soltanto chi risorgerà nel Giudizio poiché chi non ha creduto in Cristo si è già giudicato da sé.

<sup>484</sup> AGOSTINO, *Conf.*, IX, 13. 34-37. Agostino prega intensamente Dio dopo la morte della madre Monica, perché le perdoni i peccati commessi per la debolezza della condizione umana. Anche se egli non associa le preghiere al fuoco purgatorio, lascia intendere che grazie alla misericordia divina, le preghiere dei vivi sono una spinta immediata alla purificazione delle anime e sembra che la purificazione non avvenga dopo un periodo troppo lungo successivo alla morte.

<sup>485</sup> Cfr. AGOSTINO, *Enarrat. in Psal.*, XXXVII, 3 dove Agostino fa riferimento a pene purgatorie e a *tormenta purgatoria* (tormenti purgatori) secondo Le Goff, il suo contributo risulta prezioso non solo

egli distingue le anime dei *non valde boni* (i non del tutto buoni) e dei *non valde mali* (i non del tutto cattivi), non ancora degni del *Paradiso* ma nemmeno destinati all'*Inferno*. Nella *Lettera a Dardano* egli parla di *Inferno* e di *Purgatorio* come di due luoghi separati, contrariamente alla tendenza della sua epoca che li ubicava vicini, nella Scrittura. Infatti, si dice che Gesù discese agli inferi e non che visitò il seno di Abramo che per Agostino è il *Paradiso*<sup>486</sup>.

Nel corso del VII secolo fiorisce il genere delle visioni e dei viaggi nell'aldilà; fra questi, nella *Storia ecclesiastica dell'Inghilterra* di Beda, è preziosa, come anticipo del *Purgatorio* dantesco, la visione di Wetti, dove le anime purganti si purificano su una montagna<sup>487</sup>. Oltre ai contributi di Ugo da San Vittore e San Bernardo, assume una certa importanza, a metà dell'XI sec., nel monastero di Cluny, l'istituzione della commemorazione dei defunti, il 2 novembre; essa consacra il legame solenne e supplementare tra morti e vivi<sup>488</sup>. Anche il *Purgatorio di San Patrizio* segna una tappa fondamentale nell'immaginario occidentale, riguardo al regno intermedio; inoltre la sistemazione scolastica di Pietro Lombardo, nei *Quattro libri delle Sentenze*, Alessandro di Hales<sup>489</sup>, San Bonaventura e i domenicani Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, precede la sistemazione dogmatica del secondo Concilio di Lione del 1274.

Ai fini della comprensione del *Purgatorio* dantesco, risulta interessante il fatto che San Bonaventura pensi a una purificazione punitiva, che avviene attraverso un fuoco materiale, e ad una espurgativa, attraverso un fuoco spirituale<sup>490</sup>. Per lui il *Purgatorio*, è, dapprima, un luogo di speranza. Infatti, la sua concezione non infernale

---

per le conclusioni ma anche per la terminologia, per aggettivi come *purgatorius* e *temporarius* o *transitorius*.

<sup>486</sup> La parabola del povero Lazzaro, uno dei fondamenti scritturali in cui Gesù parla dell'Aldilà, è in *Lc* 16, 19-31. Cfr. AGOSTINO, *Enchir.*, 67-68; 69-70 e 109-110; ma anche *De civit. Dei*, XXI, XXI, 21 e XXI, XXVI, IV.

<sup>487</sup> Le Goff ricorda anche la visione di Drytelm in cui compaiono quattro luoghi. Il sistema è sempre binario: vi troviamo l'inferno più un luogo ad esso vicino, in cui le anime che tardarono a confessarsi e a correggersi sono severamente punite, e poi, il *Paradiso*, con annesso un altro luogo di attesa gioiosa, per quelle anime buone ma non totalmente meritevoli della gioia eterna. Cfr. JACQUES LE GOFF, *op. cit.*, pp. 127-131.

<sup>488</sup> Cfr. MICHAEL JOHN TAYLOR, *Il Purgatorio*, Cinisello Balsamo, San Paolo 2001, p. 31. Cfr. anche JACQUES LE GOFF, *op. cit.*, pp. 140-142.

<sup>489</sup> Al commento delle sentenze di Pietro Lombardo si dedica Alessandro di Hales il quale adotta come testo della facoltà di teologia di Parigi le sentenze di Lombardo che rimangono in uso per ben due secoli. Il testo sostituiva all'esegesi scritturale gli elementi e le questioni di una summa magistrale che aprivano la strada all'organizzazione logico-scientifica dello studio teologico. Al commento delle sentenze si dedicarono anche Bonaventura, Alberto Magno e Tommaso.

<sup>490</sup> San Bonaventura tratta delle pene purgatorie nei *Liber IV Sent.*, XX, a. 2-3. e nel *Breviloquum*, VIII, 3.

del *Purgatorio* si distacca dalle riflessioni e dalle credenze del tempo. La convinzione che il *Purgatorio* sia un luogo di speranza e non di tormenti è un concetto importante per la comprensione del secondo regno della *Commedia* quale luogo delle presenze angeliche.<sup>491</sup> La tendenza ad articolare il mondo dell'aldilà a seconda delle diverse gradazioni di colpa, o condizioni, ha fatto sì che alcuni, come Bonaventura, suddividessero l'aldilà in quattro luoghi, in seguito alla discesa di Cristo agli inferi, o ipotizzassero due limbi, due Inferni, uno superiore e uno inferiore, il seno di Abramo e i *loca purgatoria*.<sup>492</sup> Il seno di Abramo è considerato un limbo dell'*Inferno* che secondo alcuni, come Alberto Magno, dopo la discesa di Cristo agli inferi, non esisterà più. Il Limbo dei patriarchi, forse, occupava lo stesso luogo dell'*Inferno* o uno superiore, e viene distinto dal limbo dei bambini. Anche in San Tommaso troviamo cinque luoghi: *Inferno*, *Paradiso*, *Limbo* dei bambini, *Purgatorio*, *Limbo* dei Patriarchi (che dopo la discesa di Cristo agli inferi non esiste più) e ancora la tendenza a una concezione del *Purgatorio* infernalizzata. Infatti, egli respinge l'opinione di quei religiosi precursori di Dante, che lo localizzavano in cielo, sopra gli uomini. Le pene sono dure, sebbene non eterne, anche in *Purgatorio*; vi si purificano i peccati veniali ed è possibile che alcune anime si purghino più rapidamente delle altre. Nella *quaestio LXXX*, Tommaso ritiene fondamentale la comunione dei santi e il legame di carità che lega i cristiani vivi con i morti. I primi possono soccorrere ed aiutare i secondi<sup>493</sup> per mezzo dei suffragi (elemosine, preghiere, messe) ma non possono annullare del tutto le pene del *Purgatorio*. San Tommaso mostra maggiore interesse al problema dell'espiazione dei peccati e quindi delle pene, piuttosto che la necessità di definire se il *Purgatorio* sia un luogo o no, dato che, in ogni caso, esso rappresenta una condizione transitoria. Il terzo luogo è, dunque, frutto di secoli di riflessione e di immaginazione, nutritosi sia della pietà popolare che della riflessione teologica dei Padri. Soltanto nella seconda metà del

---

<sup>491</sup> Cfr. JACQUES LE GOFF, *op. cit.*, p. 285.

<sup>492</sup> *Inferno* (Geenna), *Limbo* bambini, *Purgatorio*, *Limbo* Patriarchi, *Paradiso*. In ogni caso, anche qui vi è una tripartizione: *Inferno* (Geenna e *Limbo* dei bambini che è in una zona superiore dell'*Inferno*), *Purgatorio*, che include il *limbo* dei Padri, però vuoto, dopo la discesa di Cristo. Cfr. ALBERTO MAGNO, *Commento al IV libro delle Sentenze in Opera Omnia*, distinzione XXI articolo 5, tomo XXX.

<sup>493</sup> TOMMASO, *Summa Theol.*, q. LXXI a. 2: *Ciò che unisce i membri della Chiesa è la carità, che si estende non solo ai vivi, ma anche ai morti che muoiono nella carità, la quale, come dice S. Paolo (1 Cor. 13, 8), non finisce con la vita del corpo: "La carità non avrà mai fine". Inoltre i morti vivono nella memoria dei vivi: per cui l'intenzione di questi ultimi può indirizzarsi a beneficio di quelli. Per cui tali suffragi possono giovare ai morti in due modi, come anche ai vivi: per l'unione nella carità e per l'intenzione ad essi diretta.*

XIII secolo la Chiesa si pronuncia ufficialmente sul *Purgatorio* come credenza della cristianità occidentale. Ciò avviene nel 1274, durante il secondo Concilio di Lione, in cui si tratta il problema della sorte delle anime che non concludono la loro purificazione nella vita terrena<sup>494</sup>.

Vi si prevede una purificazione dopo la morte, per quelle anime penitenti decedute prima di aver concluso la penitenza e si riconosce che i suffragi dei fedeli viventi (*messe, preghiere, elemosine, esercizi di pietà*) procurino giovamento ai defunti. Si sottolinea che le anime dei battezzati purificati in terra o dopo, *sia quando erano ancora nei loro corpi, sia quando di questi erano state spogliate*, sono destinate al Paradiso, mentre le anime che muoiono in peccato mortale discendono all'*Inferno* e per esse si prevede una diversificazione, delle pene. Infine, si afferma con la Chiesa che nel giorno del giudizio ultimo tutte le anime *con i loro corpi*, purificate e non, *renderanno conto delle loro azioni* a Cristo. In sintesi, la sorte prevista per i defunti è la dannazione o la beatitudine, o un determinato tempo di purificazione. Nel giorno del giudizio universale, tutti compariranno davanti a Dio con i loro corpi, e, solo allora, le destinazioni ultime ed eterne saranno due, l'*Inferno* o il *Paradiso*. La tradizione sul *Purgatorio* che precede Dante non presenta nessuna precisazione né di luogo, né di tempo; intende, certo, che la purificazione avvenga dopo la morte e prima dell'ultimo giudizio, in uno spazio di tempo successivo alla morte e precedente il giudizio ultimo, ma non ne sono specificate né la collocazione geografica, né eventuali tipologie o qualità di pene.

---

<sup>494</sup> DENZINGER HEINRICH, *Enchiridion Symbolorum: definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, versione italiana a cura di Angelo Lanzoni e Giovanni Zuccherini sulla 37° edizione (1<sup>a</sup> bilingue tedesca), edizione bilingue a cura di Peter Hünermann, 4<sup>a</sup> ed. Grafiche Dehoniane, Bologna 2003, DS 856-859.



## L'invenzione del secondo regno

Quando Dante scrive la *Commedia* sono passati circa trent'anni dal Concilio di Lione del 1274. Intanto, nel XIII sec., il termine *Purgatorio* non è più solo un aggettivo indicante le pene espiatorie ma è diventato un sostantivo che indica una condizione *post mortem* ben precisa. I particolari e i significati con cui Dante costruisce il secondo regno contribuiscono a configurare nell'immaginario collettivo una rappresentazione più nobile del *Purgatorio*, che riunisce tutti i temi e i tentativi che lo precedono.

È conveniente notare, seppur brevemente, come l'immagine del cosmo medievale risponda a più piani di sviluppo della storia umana e della vita del singolo, alla luce del suo continuo confronto e paragone con la storia biblica. Infatti, nel medioevo l'idea del cosmo si basa sulla riflessione della *Bibbia* e, quindi, sul tentativo di adeguare i dati scritturali e quelli empirici. Al tempo di Dante si aveva la nozione che la terra fosse sferica soprattutto sulla scia della diffusione dei testi aristotelici che avevano soppiantato la concezione della terra come un disco piatto o rettangolare, in riferimento al passo dell'*Apocalisse* di Giovanni, in cui l'apostolo scrive di aver visto 4 angeli nei 4 angoli della terra. Ma nel XII secolo già Onorio di Autun nel *De imagine Mundi* parlava della sfericità della terra<sup>495</sup>. Concetto che si accompagnava anche a quello dell'immobilità della terra che lo stesso Dante riporta nel *Convivio*, affermando che la terra è immobile, in disaccordo con la teoria platonica che ipotizzava che la terra girasse su se stessa come la volta celeste:

Queste oppinioni sono riprovate per false nel secondo *De Celo et Mundo* da quello glorioso filosofo al quale la natura più aperse li suoi segreti; e per lui quivi è provato, questo mondo, cioè la terra, stare in sé stabile e fissa in sempiterno. E le sue ragioni, che Aristotile dice a rompere costoro e affermare la veritade, non è mia intenzione qui narrare, perché assai basta a la gente a cu' io parlo, per la sua grande autoritade sapere che questa terra è fissa e non si gira, e che essa col mare è centro del cielo<sup>496</sup>.

In relazione alla sfericità della terra ci si pone il problema dell'abitabilità dei poli. Sant'Agostino scriveva che l'emisfero meridionale non era abitato a causa dell'impossibilità di attraversare l'equatore:

---

<sup>495</sup> ONORIO DI AUTUN, *De imagine mundi*, in *PL* 177, cc. 13-64.

<sup>496</sup> *Cv.* III, v, 7.

Non v'è dimostrazione scientifica per ammettere quel che alcuni favoleggiano sulla esistenza degli antipodi, cioè che uomini calcano le piante dei piedi in senso inverso ai nostri dall'altra parte della terra, dove il sole sorge quando da noi tramonta. Non affermano infatti di averlo appreso in seguito a una esperienza storicamente verificatasi, ma prospettano col ragionamento una ipotesi perché la terra sarebbe sospesa nella volta del cielo e avrebbe lo stesso spazio in basso e al centro. Suppongono perciò che l'altra faccia della terra, quella di sotto, non può esser priva di abitanti. Non riflettono, anche se si ritiene per teoria o si dimostra scientificamente che il pianeta è un globo e ha la forma sferica, sulla non consequenzialità che anche dall'altra parte la terra è libera dalla massa delle acque e anche se ne è libera, non ne consegue necessariamente, di punto in bianco, che è abitata dagli uomini<sup>497</sup>.

L'emisfero settentrionale era abitato, mentre quello meridionale era disabitato. Era diffuso, perciò, un concetto di cosmo dualistico. A tale concezione fisica del cosmo ne corrispondeva anche una morale, tant'è che il Gurevič scrive che nel Medioevo l'idea di un *perfezionamento morale* aveva assunto la forma di uno spostamento topografico<sup>498</sup>, ben espresso dall'idea della scala degli esseri, o meglio della gerarchia secondo la quale nel cosmo medievale esisteva un criterio morale di maggiore o minore vicinanza al Creatore, principio e fine di ogni ente creato. Criterio che era anche fondamento della morale, nel senso che la vicinanza e la distanza da Dio stabilivano il bene e il male e il vero e il falso. Analizziamo meglio le corrispondenze topografiche. Se il cielo è sede di Dio, la terra è il luogo del peccato, perciò l'alto è migliore del basso: verso l'alto, infatti, si sviluppa la crescita; il davanti è migliore del dietro perché è la direzione in cui si va naturalmente e la destra è migliore della sinistra perché da lì si origina il movimento nel nostro emisfero: infatti, il sole sorge a destra e tramonta a sinistra. Agostino, rifacendosi a dei passi della Scrittura, aveva scritto che la destra indica la prosperità e le realtà buone, mentre la sinistra l'avversità e le realtà cattive:

Con destra viene indicata la prosperità, con sinistra l'avversità, [...] anche gli altri passi delle Scritture indicheranno che destra è usata per denotare tutte le realtà buone, sinistra invece quelle cattive, sia felicità che infelicità, sia giustizia e ingiustizia, e talvolta destra è usata in rapporto alle realtà eterne, sinistra in rapporto a quelle temporali<sup>499</sup>.

---

<sup>497</sup> AGOSTINO, *De civit. Dei*, XVI, ix: *Quod vero et antipodas esse fabulantur, id est homines a contraria parte terrae, ubi sol oritur, quando occidit nobis, adversa pedibus nostris calcare vestigia: nulla ratione credendum est. Neque hoc ulla historica cognitione didicisse se affirmant, sed quasi ratiocinando coniectant, eo quod intra convexa caeli terra suspensa sit, eundemque locum mundus habeat et infimum et medium; et ex hoc opinantur alteram terrae partem, quae infra est, habitatione hominum carere non posse. Nec attendunt, etiamsi figura conglobata et rutunda mundus esse credatur sive aliqua ratione monstretur, non tamen esse consequens, ut etiam ex illa parte ab aquarum congerie nuda sit terra; deinde etiamsi nuda sit, neque hoc statim necesse esse, ut homines habeat.*

<sup>498</sup> ARON JA GUREVIČ, *Le categorie della cultura medievale*, Einaudi, Torino 1972, p. 59.

<sup>499</sup> AGOSTINO, *Locut. De Gen.* I, 90 (24, 49): *Per dextram prosperitatem, per sinistram adversitatem significavit; id est dextram [...], quam locutio e nem Scripturarum etiam cetera earum loca*

Egli ne fa conseguire che i beni temporali, in quanto terreni, sono associabili alla sinistra, al contrario quelli celesti alla destra: *Si chiama nostra sinistra tutto ciò che abbiamo nell'ordine temporale, mentre si chiama nostra destra quanto di eterno e immutabile il Signore ci promette*<sup>500</sup>.

Le teorie aristoteliche concepivano il cosmo come un essere vivente nel quale sono rintracciabili degli orientamenti e delle corrispondenze tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo dell'universo: per esempio, fra i quattro elementi e gli umori del corpo. Il cosmo essendo un essere animato ha un alto e un basso, una destra e una sinistra. La *Commedia* di Dante non fa che rappresentare tale dualismo o antitesi, in chiave topografica e morale nella conformazione dei primi due regni: l' *Inferno* e il *Purgatorio*. Essendo, infatti, la terra bipartita in una parte buona, a sud, e in una parte cattiva, a nord, dove, tra l'altro, si collocano le terre emerse, secondo la credenza del tempo, e vi abita l'uomo, l' *Inferno* è incavato nell'emisfero nord, al centro della terra, mentre il *Purgatorio* è nel sud del globo terrestre e si leva verso il cielo. La collocazione fisica non è stabilita che dalla classificazione morale. La divisione riguarda, nella visione del microcosmo, anche l'uomo, che è diviso in se stesso dal peccato originale e dalla tendenza al male. Infatti, questi abita l'emisfero settentrionale, che rappresenta il male, oltre che l'emisfero più distante da Dio, e non può più abitare l'altro emisfero, più vicino a Dio.

Dante riporta questa nozione quando descrive la caduta di Lucifero scacciato dai cieli per la sua stolta superbia, ma colloca questo racconto in un punto decisivo del suo *itinerarium* nei regni, proprio dopo aver visto il luogo infimo e distante da Dio, che è il centro della terra, dove Lucifero subisce la sua pena. Sul piano della struttura del poema, come si è già analizzato, tale narrazione si trova nell'ultimo canto dell' *Inferno*, ed è Virgilio ad esporla. Il dato interessante è che la caduta di Lucifero è sulla linea di una figura del cosmo che rispecchia certo i dati scritturali, ma anche gli effetti della sua caduta sulla storia dell'uomo. In primo luogo, il cosmo ne subisce delle conseguenze nella sua conformazione; inoltre, il peccato di Lucifero ha avuto come conseguenza un'altra caduta, quella edenica, per cui l'uomo tradì il rapporto con Dio e venne cacciato dall'Eden.

---

*indicabunt; quia dextra nominatur in omnibus bonis, sinistra in malis, sive felicitas et infelicitas, sive iustitia et iniustitia, et aliquando dextra in aeternis, sinistra in temporalibus.*

<sup>500</sup> AGOSTINO, *Enarr. in Psal. CXX, 8: Sinistra nostra dicitur, quidquid temporaliter habemus: dextera nostra dicitur, quidquid nobis aeternum et incommutabile Dominus pollicetur.*

\* \*

A metà esatta del canto XXXIV dell'*Inferno*, la discesa infernale si conclude con la visione del Demonio, il *gran vermo*. Virgilio illustra a Dante con i seguenti versi chi siano le tre anime, ciascuna per ogni faccia, che l'*imperator del doloroso regno* divora e maciulla:

«Quell' anima là sù c'ha maggior pena»,  
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,  
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.  
De li altri due c'hanno il capo di sotto,  
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:  
vedi come si storce, e non fa motto!;  
e l'altro è Cassio, che par sì membruto.  
Ma la notte risurge, e oramai  
è da partir, ché tutto avem veduto».

If. XXXIV, 61-69

I tre traditori sono *Giuda Scariotto* e gli uccisori di Giulio Cesare, Bruto e Cassio. È sempre stato osservato come questa descrizione sia scarna e quanto poco il poeta ci si soffermi. Certo, che dopo aver abituato il lettore alle sue colorite descrizioni e in seguito alla *suspense* che sin dall'inizio del canto il poeta crea nei confronti di quest'ultimo episodio infernale, ci si sarebbe aspettati una descrizione di Lucifero e della sua pena, per lo meno un po' più dettagliata<sup>501</sup>. Invece, Dante non scambia neanche una parola col demonio, e tanto meno fa Virgilio, che in altre occasioni, soprattutto con i custodi infernali, o gli altri demoni, aveva preso in mano la situazione, risolvendola a favore del suo protetto. I critici giustificano il fatto con una spiegazione morale, che in realtà, ne è di certo la motivazione più ovvia. Per il pellegrino Dante, il mistero del male, che ha la sua più alta personificazione teologica in Lucifero, non è degno di contemplazione, tanto è contrario e nemico della natura umana. Il male si fugge, si riconosce e se ne prendono le dovute distanze, anche perché l'uomo nulla può contro il male. È il senso dell'incarnazione; infatti, il primo compito di Dio, che si fa uomo è quello di liberare l'uomo, dal male<sup>502</sup>. Importa, invece, soffermarsi sull'improvvisa inversione operata da Virgilio in queste terzine. È evidente che *la dolce guida* rompe di proposito il discorso in maniera netta e invita Dante, che ha appena concluso la prima tappa del viaggio, a proseguirlo verso la sua seconda parte. L'ultima terzina del passo citato, *e l'altro è Cassio, che par sì membruto. / Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto*

<sup>501</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *Il segno...*, cit., p. 227.

<sup>502</sup> Cfr. XAVIER LEON-DUFOUR, s. v. *Gesù Cristo*, cit., p. 459.

*avem veduto*” (If. XXXIV, 67-69), si spezza, al v. 68, con una avversativa, che si contrappone all’intero discorso fino a quel punto enunciato. Allo stesso modo, anche il movimento del pellegrino e la sua logica subiranno un’inversione. Il forte contrasto ottenuto dal poeta crea un parallelo con quanto sta avvenendo sul piano del viaggio, *Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto* (vv. 68-69). Il verso è definitivo e con questo si conclude il viaggio infernale; di seguito ha inizio la risalita per l’altro emisfero. Successivamente, Dante si avvinghia al collo della guida e i due scendono per le pelose costole del demonio, finché giunti all’altezza dell’anca, Virgilio si capovolge e indirizza la testa verso le gambe di Lucifero e, quindi, invece di scendere inizia a risalire.

Come peraltro si è visto in precedenza, Virgilio compie una rotazione di 180°, quando si trova all’altezza dell’anca di Lucifero. Dante è terrorizzato, poiché la rotazione provoca un’inversione di posizione benché la loro direzione non muti. Ma l’effetto fisico appare al pellegrino come una risalita verso l’*Inferno*, perché essendo ruotati di 180°, ora, invece che scendere, *giù discese poscia* (v. 74), salgono, *com’ om che sale* (v. 80) verso l’altro emisfero, lasciandosi dietro quello settentrionale, l’*Inferno* compreso. E, infatti, mentre prima Lucifero appariva a mezzo busto, *da mezzo ’l petto uscia fuor de la ghiaccia* (v. 29), ora, mostra le sue gambe, *zanche*, come si legge al v. 79 e *vidili le gambe in sù tenere* (v. 90).

Il capovolgimento al centro della terra per cui la discesa si muta in risalita e il basso si trasforma in alto, è stato ritenuto il nucleo della conversione morale del pellegrino. L’inversione fisica che avviene attraverso una letterale inversione di marcia assume anche un carattere morale poiché, oltrepassato il centro della terra, inizia il regno della luce e Dante vede la realtà nella giusta prospettiva. Il capovolgimento è descritto come un momento di estrema fatica per Virgilio; prima, al v. 78, si dice, *con fatica e con angoscia*, mentre, al v. 83, si dice *ansando com’ uom lasso*. Si tratta, infatti, di un momento di passaggio. La guida, anche rispetto a questo momento, non ha tante parole, semplicemente suggerisce a Dante di fare attenzione, di tenersi bene a lui, poiché, attraverso il corpo di Lucifero, che funge da scala, abbandoneranno il luogo del male estremo. Il termine *scale* è stato associato ai *vexilla regis* dell’ *incipit* del canto, il quale è, in realtà, percorso da diversi richiami al mistero della croce:

La parodia dell’inno alla croce *Vexilla regis prodeunt inferni* (i vessilli del re dell’Inferno vengono avanti) non si riduce a una mera ironia ma è piuttosto un segnale dell’inversione, della svolta cruciale, che sta per venire. Satana è lì, fisso al centro, in un

atteggiamento parodistico; ma ha ancora un ruolo da svolgere nella rigenerazione del pellegrino. Il primo verso dell'inno che viene solitamente recitato alla vigilia della domenica di passione, è parodiato qui nell'Inferno, nella medesima occasione liturgica, proprio per indicare in che cosa consiste tale luogo: la figura di Satana esorcizzato è di fatto uno strumento per la salvezza del pellegrino<sup>503</sup>.

Lo scandalo che i due poli opposti nel dramma della redenzione dell'uomo (Cristo e Satana) siano sovrapposti, è propriamente lo scandalo della croce. Sulla croce occorre salire per poi discendere nella morte. A ciò si raccorda il fatto che Virgilio attribuisca al corpo di Satana il termine *scale*. Freccero dice che il richiamo alle scale riguardo al corpo di Lucifero è ancora un accostamento alla croce, alla *crux diaboli* che segna il passaggio dal peccato al pentimento attraverso una prima conversione, che avviene proprio in questo preciso punto del viaggio e consiste nell'abbandonare il male. La risalita è il segno che il passaggio è avvenuto, segnalato anche dal fatto che per risalire non passano più per la ghiaccia del Cocito ma attraverso una roccia, *per lo fóro d'un sasso* (v. 85)<sup>504</sup>.

La croce nella storia della salvezza è assurdità, il punto in cui la massima altezza incontra la massima abiezione e la morte incontra la resurrezione. Infatti questo mistero che ora si sta introducendo e preavvisato anche dai termini che Dante usa. Il primo è, *risurge*, per indicare la notte che riavanza nell'emisfero di Lucifero, *Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto* (vv. 68-69). Tali versi, spezzando, come è detto, il discorso precedente, segnano il passaggio ad un mondo opposto, per cui Dante, passato l'equatore, si lascerà alle spalle la notte, per poi risorgere alla luce. Il secondo è il verbo «*Lèvati sù*» (v. 94) con cui Virgilio lo esorta, una volta passato il centro della terra, a riprendere il cammino per l'altro emisfero, ed è un richiamo non casuale alla resurrezione. È utile spendere qualche parola sul momento di passaggio che Dante non comprende immediatamente, come scrive, perché è confuso; soprattutto egli ragiona ancora come la gente grossa, *e s'io divenni allora travagliato, / la gente grossa il pensi, che non vede / qual è quel punto ch'io avea passato* (vv. 91-93). Il riferimento è alla gente ottusa che ragiona ancora secondo misure umane e non può comprendere l'ordine di idee sul quale si attua tale passaggio. Marco Lombardi, a commento del verso, scriveva, *quae quaeritis rationem in divinis, nec scitis reperire ipsam in terrenis*<sup>505</sup>. Gli

---

<sup>503</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *Il segno...*, cit., p. 231.

<sup>504</sup> Cfr. JOHN FRECCERO, *Inversione infernale e conversione cristiana: Inferno XXXIV*, cit., p. 250.

<sup>505</sup> Cfr. VINCENZO VALENTE, s.v. *grosso*, *ED*, III, pp. 288-289. E anche il Buti riferendo questo passo *Pd. XIX, 85: Oh terreni animali! oh menti grosse!* commenta *Gli uomini sottili non se ne meravigliano: imperò che veggono la cagione; ma li uomini grossi sì.*

uomini, e così Dante, sono ottusi a questo momento di passaggio, sono impossibilitati a tale comprensione e la ragione sta nel discorso di Virgilio ai seguenti versi di risposta al travaglio interiore di Dante, che si sfoga col rivolgere delle domande al suo maestro

«Prima ch'io de l'abisso mi divella,  
maestro mio», diss' io quando fui dritto,  
«a trarmi d'erro un poco mi favella:  
ov' è la ghiaccia? e questi com' è fitto  
sì sottosopra? e come, in sì poc' ora,  
da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».  
Ed elli a me: «Tu imagini ancora  
D'esser di là dal centro, ov' io mi presi  
al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.  
Di là fosti cotanto quant' io scesi;  
quand' io mi volsi, tu passasti 'l punto  
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.  
E se' or sotto l'emisperio giunto  
Ch'è contraposto a quel che la gran secca  
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto  
fu l'uom che nacque e visse senza pecca;  
tu hai i piedi in su picciola spera  
che l'altra faccia fa de la Giudecca.  
Qui è da man, quando di là è sera;  
e questi, che ne fé scala col pelo,  
fitto è ancora sì come prim' era.  
Da questa parte cadde giù dal cielo;  
e la terra, che pria di qua si sporse,  
per paura di lui fé del mar velo,  
e venne a l'emisperio nostro; e forse  
per fuggir lui lasciò qui loco vòto  
quella ch'appar di qua, e sù ricorse».  
Luogo è là giù da Belzebù remoto  
tanto quanto la tomba si distende,  
che non per vista, ma per suono è noto  
d'un ruscelletto che quivi discende  
per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,  
col corso ch'elli avvolge, e poco pende.  
Pg. XXXIV, 100-126

Dante chiede ragione dell'improvvisa inversione; non solo è scomparso il lago ghiacciato ma la visione più sconvolgente è la scomparsa del busto di Lucifero e la contemporanea apparizione delle sue gambe. Le parole di Virgilio non sono altro che una correzione al suo modo di guardare; l'ordine con cui guardavano il mondo, prima del loro capovolgimento, era secondo la visione infernale; passato *'l punto / al qual si traggon d'ogne parte i pesi*, (v. 111) del centro della terra, anche la prospettiva é mutata. Questo punto, centro della gravità universale, è lo stesso a cui si rifà Beatrice, ai margini dell'Empireo, quando narra della creazione degli angeli e del peccato di superbia di Lucifero che con una perifrasi è detto, *colui che tu vedesti da tutti i pesi del*

*mondo costretto*<sup>506</sup>. Su Lucifero pesa tutta la gravità del mondo; quale figura del male supremo, egli è imprigionato e schiacciato dal peso di tutti i peccati. Virgilio passa quindi a una lezione cosmologica, descrivendo l'universo secondo la concezione aristotelico tolemaica. Ora i due pellegrini si trovano nel luogo esattamente contrapposto al *colmo*, il più alto punto della volta dell'emisfero, al cui centro si trova Gerusalemme, l'esatto centro della *gran secca*, le terre emerse<sup>507</sup> e gli oceani. Il richiamo della passione di Cristo, *l'uom che nacque e visse senza pecca*, (v.115) che avvenne a Gerusalemme, è molto importante sia per il significato degli emisferi, l'uno della colpa, l'altro dell'innocenza originaria, sia per il senso dell'*itinerarium* dantesco<sup>508</sup>. L'emisfero meridionale, in cui Dante e Virgilio sono appena passati, è *contrapposto* a quello in cui Cristo si è incarnato per redimere il mondo; esso è l'emisfero dove si leva la montagna del *Purgatorio* e da cui caddero Lucifero e gli angeli ribelli. Per questo racconto quasi mitologico, Dante si ispira ai libri di Isaia e di Ezechiele, in cui si narra la caduta di Lucifero che dall'alto del cielo sprofondò sulla terra, *in un profondo lago*<sup>509</sup>, mentre nell'*Apocalisse* si descrive la lotta vinta dagli angeli, capeggiati da Michele, contro il dragone e gli angeli ribelli scaraventati sulla terra. Si trova, inoltre, un passo di Luca, dove Gesù dice, *Io vedevo satana cadere dal cielo come la folgore*<sup>510</sup>. Vi è, oltretutto, come già richiamato, l'influenza dei testi aristotelici, in cui la visione della terra al centro dell'universo segue la disposizione dei quattro elementi terra, acqua, aria, fuoco. Dante segue lo stesso ordine cosmologico ma lo giustifica su un piano storico e morale: la disposizione degli elementi è causato, dalla caduta del principe del male, le acque formano una barriera tra la terra che si è ritratta dal suo contatto e inabissandosi è riemersa nell'emisfero settentrionale, *forse / per fuggir lui lasciò qui loco vòto* (v. 125). La Chiavacci Leonardi scrive a commento della separazione fisica e morale degli emisferi:

Lucifero cade dalla parte in cui si trovava la terra all'origine del mondo, l'inedito racconto dantesco si fonda sull'idea aristotelica per cui il mondo è concepito come un essere animato, che ha una destra e una sinistra, un *alto* e un *basso*, e l'alto del mondo,

---

<sup>506</sup> *Pd.* XXIX, 56-57.

<sup>507</sup> Cfr. *Ez.* 5, 5: *Ista est Hierusalem, in media gentium posui eam, et in circuitu eius terras.* (Questa è Gerusalemme, io l'avevo collocata in mezzo alle genti e circondata di paesi stranieri).

<sup>508</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If.* XXXIX, 125, p. 1025.

<sup>509</sup> *Is.* 14,11-15; *Ez.* 28, 12.14-16; *Ap.* 12,7-9.

<sup>510</sup> *Lc.* 10, 18: *videbat satanam, sicut fulgur de coelo cadentem.*



cioè la sua parte più nobile, dedotto dal moto del cielo stellato, è appunto il cielo antartico<sup>511</sup>.

Le categorie di alto e basso, di cielo e terra, di luce e buio esprimono la separazione, *Qui è da man, quando di là è sera* (v. 118): il verso informa il pellegrino del passaggio del centro della terra e come esso abbia provocato anche un cambio di dodici ore, fatto che il semplice procedere lungo un meridiano non avrebbe comportato

Per dar ragione del fatto bisogna supporre che nel passaggio dall'uno all'altro emisfero i due poeti abbiano percorso un tratto della linea inclinata sull'asse del mondo, che unisce Gerusalemme al punto opposto del suo meridiano, ove si trova la montagna dell'Eden<sup>512</sup>.

\* \*

Il peccato di superbia di Lucifero ha cambiato la disposizione dell'universo, creando la divisione laddove prima esisteva l'unità; conseguentemente, il peccato di Adamo, ha collocato l'intera umanità nella prospettiva di Lucifero, opposta a quella divina. Attraverso la risposta di Virgilio sull'inversione compiuta lungo il corpo di Lucifero e sugli influssi della sua caduta dal cielo sul sistema cosmologico, Dante illustra anche il sorgere della montagna del *Purgatorio*: il *forse*, del v. 124, indica l'invenzione poetica che si innesta dentro la disposizione del cosmo; la caduta di Lucifero sulla terra è all'origine della distanza fra i due emisferi e dell'antitesi fra i due regni<sup>513</sup>. In due sole terzine si racconta l'ordine cosmico:

Da questa parte cadde giù dal cielo;  
e la terra, che pria di qua si sporse,  
per paura di lui fé del mar velo,  
e venne a l'emisperio nostro; e forse  
per fuggir lui lasciò qui loco vòto  
quella ch'appar di qua, e sù ricorse».  
*If. XXXIX, 121-126*

---

<sup>511</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. XXXIV*, p. 1009.

<sup>512</sup> BRUNO NARDI, *Lecturae e altri studi danteschi*, Le Lettere, Firenze 1990, p. 87.

<sup>513</sup> Come fa notare il commento della Chiavacci Leonardi quando Dante parla di emisferi, non intende l'emisfero australe e boreale secondo la nostra concezione, è meglio parlare di emisfero delle terre emerse e di emisfero delle acque. Infatti, Gerusalemme è al centro della terra abitata, invece, il *Purgatorio* sorge al centro della distesa di acque ce si formò per spostamento alla caduta di Lucifero. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. I, *If. XXXIV*, 124, p. 1026; cfr. GIOVANNI BUTI, RENZO BERTAGNI, s. v. *emisfero*, *ED*, II, p. 664-665.

*Quella ch'appar di qua* è la montagna del *Purgatorio*, la cui terra, per sfuggire al contatto di Satana, lasciò uno spazio vuoto intorno a lui per evitarne il contatto; il *loco vòto* è la cavità naturale lasciata vuota, entro cui Dante e Virgilio camminano, oltrepassato il centro della terra. La risposta della guida va oltre le domande di Dante; egli coglie soprattutto l'occasione per illustrare la seconda parte dell'itinerario che li attende, narrando l'origine della montagna del *Purgatorio*. La configurazione geografica del mondo riflette quella spirituale. Nell'emisfero settentrionale, la parte bassa del mondo, vive l'umanità decaduta dopo il peccato originale.

Occorre, infatti, soffermarsi forse un po' di più sul fatto che Dante, in questa occasione, menziona l'emisfero settentrionale denominandolo a partire dall'incarnazione e passione di Cristo, *e sotto 'l cui colmo consunto / fu l'uom che nacque e visse senza pecca*; (vv. 114-115) il quale muore nel centro esatto dell'emisfero a loro opposto, poiché la perifrasi che si riferisce a Cristo rimanda direttamente al significato che si vuole richiamare per i due emisferi.

Essi sono uniti da una perpendicolare che da Gerusalemme attraversa il cuore della terra e incardina la montagna del *Purgatorio*, sulla cui cima è situato il Paradiso terrestre. Gerusalemme e Eden sono i rispettivi centri e Dante percorre il suo viaggio lungo la perpendicolare che va dalla città santa al giardino terrestre. La spiegazione di Virgilio si fonda sulle Sacre Scritture. La caduta di Lucifero, a testa in giù rispetto all'*alto* del mondo, determina il modo di guardare l'ordine della creazione: tutti gli uomini peccatori in Adamo, e quindi, anche Dante, guardano il mondo al rovescio. Ma i versi oltre a far riferimento alla caduta di Satana ci richiamano, d'altra parte, l'evento riparatore nella storia della salvezza, la passione di Cristo.

Ciò che Dante sta descrivendo è una *conversio* sia nel senso letterale del termine che in quello morale e religioso; un capovolgimento che, da un punto di vista cosmologico, comporta il riconoscimento del corretto orientamento del mondo, il quale riflette la storia della caduta degli angeli ribelli e dell'uomo e la conseguente necessità della redenzione. Freccero definisce la *conversio* quale processo educativo, *L'educazione consiste nel raddrizzare il mondo invertito e nel distinguere la destra dalla sinistra; ma tale conversione si realizza solo sulla croce di Cristo*<sup>514</sup>. Il passaggio da un emisfero all'altro ha anche la conseguenza di correggere il verso del cammino del pellegrino. Dante e Virgilio si muovono nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* seguendo un

---

<sup>514</sup> JOHN FRECCERO, *Inversione...*, cit., p. 249.

cammino a spirale; se nell'*Inferno* il movimento è verso sinistra, e si caratterizza dunque in maniera negativa, nel *Purgatorio* sarà sempre verso destra: il cambiamento è provocato unicamente dal passaggio descritto, poiché i pellegrini non invertono mai spontaneamente la propria direzione. È quindi chiaro che alla base della geografia e cosmologia della *Commedia* sta un modello ascensionale ispirato a un criterio di tipo morale: lo spazio medievale, come già affermato, non è mai neutro e l'asse verticale è quello maggiormente carico di simbolismo e di significati morali. Il viaggio di Dante parte dal punto della massima distanza da Dio, la *selva oscura*, e a Lui si avvicina passando attraverso il cammino tortuoso della conoscenza dell'abisso infernale e della penitenza lungo la montagna. Si è detto che la risposta di Virgilio oltre alla spiegazione del passaggio da un emisfero all'altro e della caduta di Lucifero, dia giustificazione dell'origine della montagna su cui sorge il secondo regno. Sant'Agostino, nel commentare la *Genesi*, ritiene che la ribellione di Lucifero e degli angeli avvenne quasi subito dopo la creazione. Ciò significa che la sua caduta dai cieli avvenne quasi subito. E il successivo peccato di Adamo (fu infatti il diavolo sotto le sembianze del serpente a tentare Eva,) avvenne poco dopo la sua creazione, che la *Genesi* colloca nel sesto giorno<sup>515</sup>. Giunto al terzo regno dopo l'interrogazione di San Giovanni sulla carità, Dante incontra Adamo. Il poeta nemmeno esprime le sue domande perché Adamo, in quanto beato, lo previene capace di leggerle in Dio e gli risponde:

Tu vuoi udir quant' è che Dio mi puose  
 ne l'eccelso giardino, ove costei  
 a così lunga scala ti dispuose,  
 e quanto fu diletto a li occhi miei,  
 e la propria cagion del gran disdegno,  
 e l'idioma ch'usai e che fei.

*Pd.* XXVI, 109-114

I quesiti che Dante gli pone sono quattro, di cui i primi tre interessano per tutti gli uomini mentre l'ultimo è di ambito fisico-teologico, circa la questione della lingua adamitica. Adamo risponde secondo un ordine decrescente di importanza dottrina, per cui parte dalla terza domanda, sulla natura del peccato originale, ma significativamente riserva spazio maggiore proprio all'ultima, al v. 111.

Or, figliuol mio, non il gustar del legno  
 fu per sé la cagion di tanto essilio,

---

<sup>515</sup> Cfr. *Gn.* 1, 26-31.

ma solamente il trapassar del segno.  
 Quindi onde mosse tua donna Virgilio,  
 quattromilia trecento e due volumi  
 di sol desiderai questo concilio;  
 e vidi lui tornare a tutt' i lumi  
 de la sua strada novecento trenta  
 fiata, mentre ch'io in terra fu' mi  
 Pd. XXVI, 115-123

Il peccato di Adamo fu un superbo atto intellettuale, *il trapassar del segno* (v. 117), l'aver oltrepassato il limite imposto da Dio, che imparentò i progenitori dell'umanità a Lucifero, ma anche ad Ulisse. Adamo, infatti, osa superare il limite della conoscenza giustamente imposto da Dio, a causa della sua *curiositas*, come il protagonista di *If. XXVI*. Nella simmetria interna dell'opera vi è un parallelismo fra i canti XXVI, anche nella trattazione che viene riservata alla questione della lingua, che accomuna il canto di Ulisse con questo di Adamo, ma anche con il canto XXVI del *Purgatorio*, dove si svolge il dialogo con Guido Guinizzelli.

Adamo, che ora vive nella beatitudine eterna, dice a Dante che il suo esilio terreno durò 930 anni (vv. 121-123), e che la sua permanenza all'*Inferno*, precisamente nel Limbo, fu di 4302 anni. Il numero di anni vissuti da Adamo sulla terra è quello riferito nella *Genesi*<sup>516</sup>, mentre la permanenza nel Limbo, dalla sua morte alla discesa di Gesù negli inferi, è calcolata sulla base della cronologia di Eusebio, già citata in *Pg. XXXIII*, 61-63. Quindi, Cristo nacque 5200 anni dopo la creazione e l'opera della redenzione avvenne 5232 anni dopo. Più avanti, qualche verso successivo, a fine canto, Adamo risponde alla prima domanda:

Nel monte che si leva più da l'onda,  
 fu' io, con vita pura e disonesta,  
 da la prim' ora a quella che seconda,  
 come 'l sol muta quadra, l'ora sesta».  
 Pg. XXVI, 139-142

La sua permanenza sul monte in cui sorge l'Eden fu dalla prima ora del giorno a quella che segue la sesta, dalle sei del mattino alle tredici. Adamo rimase nel Paradiso terrestre sette ore. La perifrasi usata per designare il monte del *Purgatorio* richiama quella di *Pg. III*, 14-15 (*al poggio / che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga*), ma di maggiore importanza è, ancora una volta, il parallelismo che il poeta crea tra il mare (*onda*) e il monte che rinviano a colui che vide il monte all'orizzonte ma

---

<sup>516</sup> *Ivi*, 5, 5.

immediatamente naufragò prima di approdarvi. Quando Adamo visse sull'Eden, in cima alla montagna più alta della terra, quella stessa montagna non era il *Purgatorio*; e lo stesso può affermarsi per Ulisse, la *montagna* che egli intravede *bruna* per la distanza dopo la navigazione nell'altro polo: non è ancora il *Purgatorio* ma è la montagna dove sorgeva l'Eden, luogo proibito all'uomo, dopo il peccato originale.

Dopo la sua morte terrena Adamo, imprigionato nel Limbo, attese la salvezza, che venne con la discesa di Cristo agli inferi quando questi liberò le anime dei giusti e le condusse nel *Paradiso*.

In proposito, risulta importante soffermarsi su che cosa la Chiesa intenda con l'espressione del Credo in cui si dice che Gesù discese agli inferi. La predicazione apostolica con la discesa di Gesù agli inferi crede che Gesù ha conosciuto la morte come tutti gli uomini e li ha raggiunti con la sua anima nella dimora dei morti che chiama *inferi, sheol, o ade*, il luogo in cui gli uomini erano privati della visione di Dio. Egli vi discende come Salvatore, proclamando la buona novella agli spiriti che vi si trovavano prigionieri e salvando le anime di quei giusti che lo avevano preceduto. Gesù non discende agli inferi per liberare i dannati né per distruggere l'*Inferno* ma per salvare i giusti e condurli nel suo Regno. Il simbolo professa che Gesù Cristo è morto realmente e mediante la morte ha vinto la morte e il diavolo che ha il potere sulla morte<sup>517</sup>.

Prima della passione, morte e resurrezione di Cristo, l'unico luogo a cui le anime erano destinate era l'*Inferno*, le porte del *Paradiso* erano chiuse e, quindi, non esisteva nemmeno il *Purgatorio* quale luogo di purificazione. Quando il poeta configura i suoi tre regni, ha presente questo fatto determinante per il mondo dell'aldilà. Prima dell'evento salvifico era l'unica destinazione delle anime, in quanto il *Paradiso* era precluso; la morte passione e resurrezione di Cristo riapre la strada al cielo e allo stesso tempo apre la strada di quella montagna in cui sorge l'Eden che la fantasia del poeta trasforma nel luogo della purificazione, nel secondo regno. Se dovessimo ora riandare alla prima scena del prologo, a quel colle illuminato dal sole che il poeta tenta di scalare, all'impedimento delle tre fiere che Guglielmo Gorni rilegge come espressione del peccato nel senso biblico della deformazione dell'*imago trinitatis* dell'uomo<sup>518</sup>, a cui l'uomo per condizione non può più accedere, appare più facile interpretare quel colle come la montagna in cui sorge l'Eden, che per il poeta è già il secondo regno, essendo

---

<sup>517</sup> Catechismo della Chiesa Cattolica, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Libreria editrice Vaticana, Città del Vaticano 1993, n. 635, p. 176. Cfr. *Eb.* 2, 14; *Fil.* 2, 10, *At.* 1, 1 8.

<sup>518</sup> GUGLIELMO GORNI, *Dante nella selva...*, cit., p. 28.

egli nato dopo l'evento salvifico. Mentre, per quanto riguarda la vicenda di Ulisse, quella montagna bruna non è ancora il *Purgatorio*, essa rappresenta, piuttosto, dal punto di vista del poeta, che ci racconta l'ultima vicenda dell'eroe greco, un luogo a cui l'uomo aspira, vi tende come un principio a cui ritornare, per scoprire l'origine di se stesso. Il divieto che l'eroe invita i compagni a trasgredire, oltrepassando, *quella foce stretta / dov' Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta* (*If. XXVI*, 107-109), è associato da Dante al peccato di superbia di Adamo, *al trapassar del segno* (*If. XXVI*, 117),<sup>519</sup> come già detto. Ma si confronti la tragica fine di Ulisse con quanto San Tommaso richiama al poeta, nel XIII canto del *Paradiso*, quando lo istruisce sul problema dei giudizi umani incauti ed erronei:

Non sien le genti, ancor, troppo sicure  
 a giudicar, sì come quei che stima  
 le biade in campo pria che sien mature;  
 ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima  
 lo prun mostrarsi rigido e feroce,  
 poscia portar la rosa in su la cima;  
 e legno vidi già dritto e veloce  
 correr lo mar per tutto suo cammino,  
 perire al fine a l'intrar de la foce.  
*Pd. XIII*, 130-138

In questo caso Dante si sta riferendo alla presunzione di conoscere la sorte futura delle anime, che è nota a Dio solo. Alfonso D'Agostino ritiene che il richiamo tra l'episodio di Ulisse e le parole di San Tommaso, di *Pd. XIII*, permettano di interpretare il peccato di Ulisse come un errore di valutazione della ragione<sup>520</sup>, secondo quanto Tommaso stesso dice nel *De malo*

Infatti appartiene all'incredulità che qualcun ritenga di avere il bene non da un altro ma da se stesso; poiché la retta fede ritiene che Dio è l'autore di tutti i beni. Dunque non si deve porre come specie di superbia il fatto che uno stimi di avere il bene da se stesso, ma piuttosto come specie di errore o di incredulità. Tra tutti i beni che si hanno nella vita il più importante è il bene della grazia<sup>521</sup>.

<sup>519</sup> Cfr. TOMMASO, *De malo*, q. 8 a. 4 art. 4: *Pertinet ad virtutem quod appetitus hominis feratur in aliquam excellentiam secundum regular rationis et suam mensuram. Malum autem superbiae in hoc consistit quod aliquis in appetendo bonum excellens propriam mensuram excedit.* (Appartiene alla virtù che il desiderio dell'uomo si diriga verso una qualche eccellenza, secondo la regola della ragione e secondo la sua misura. Al contrario, il male della superbia consiste nel fatto che qualcuno, nel tendere a un bene eccellente, oltrepassa la propria misura).

<sup>520</sup> ALFONSO D'AGOSTINO, *Abusi d'ingegno*, in *Esperimenti Danteschi*. Inferno, a cura di Simone Invernizzi, Marietti Genova-Milano, 2009, pp. 215-216.

<sup>521</sup> TOMMASO, *De malo*, q. 8 a. 4 art. 1: *Quod enim aliquis existimet bonum se habere non ab alio, sed a semetipso, ad infidelitatem pertinet; cum fides recta hoc habeat, quod Deus omnium bonorum est*

Soprattutto l'ultima frase, in cui si afferma che il bene più prezioso è la grazia, richiama quei versi iniziali che anticipano l'incontro con Ulisse.

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio  
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,  
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
perché non corra che virtù nol guidi;  
sì che, se stella bona o miglior cosa  
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.  
*If. XXVI, 19-24*

Il v. 22, *perché non corra che virtù nol guidi*, è il peccato che accomuna Dante ad Ulisse, ma che allo stesso tempo lo differenzia dall'eroe greco, poiché la sua virtù ora consiste nell'essere guidato da Virgilio, nell'attendersi il proprio bene, appunto, da un altro che lo conduce attraverso il viaggio nei tre regni. *M'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi*, (v. 24). Il verbo *invidi* è un latinismo che significa letteralmente 'privarsi di qualcosa con un comportamento inadeguato', senza il controllo della virtù morale, dice il poeta. Dante autore si sente vicino ad Ulisse e al suo errore intellettuale che lo ha spinto al superamento delle colonne d'Ercole fino alle soglie di quella montagna avvistata da lontano ma sa che, malgrado tutto, quel viaggio è destinato al naufragio. La sua è un'altra storia, il *ben* che a lui è stato concesso è proprio il viaggio nell'aldilà, attraverso il quale egli potrà acquisire la salvezza<sup>522</sup>. Il dolore che l'incontro con Ulisse riacutizza gli rammenta che egli deve frenare il suo *ingegno*, perché non corra incontrollato senza la guida della virtù, affinché non si privi del bene che gli è stato donato con un comportamento inadeguato. E il vero bene di Dante è proprio la grazia che lo ha raggiunto con Virgilio, mosso a sua volta dalla *tre donne benedette*. Perciò alla prima scena dell'*Inferno*, al *colle* che sorge dove termina la *valle*, alto e illuminato da quella luce che illumina i sentieri degli uomini, alla *piaggia diserta*, (*If. I, 29*), o *diserta piaggia* (*If. I, 62*), o *gran diserto* (*If. I, 64*), si contrappone il paesaggio della prima scena purgatoriale: ancora un colle alto, il sole, un *solingo piano*, o *lito diserto* (*Pg. I, 118, 130*). La scena sembra la medesima; anche in *If. I*, il poeta si era ritrovato dinanzi a un monte illuminato dai raggi del sole, in una condizione di solitudine. La scena sembra replicarsi. Dopo la discesa nell'*Inferno*, egli sembra essere ritornato al

---

*auctor. Ergo non debet poni species superbiae quod aliquis existimet bonum a semetipso se habere, sed magis species erroris vel infidelitatis. Inter omnia bona quae in hac vita habentur, potissimum est bonum gratiae.*

<sup>522</sup> Cfr. *If. I, 8: ma per trattar del ben ch'i' vi trovai.*

punto in cui stava per scalare il colle, prima che le fiere glielo impedissero, ma vi ritorna ora, solo dopo la discesa nel *pozzo scuro* dell'*Inferno*. Soltanto dopo la visione del primo regno Dante è pronto a ricominciare l'ascesa e procedere in direzione della sua meta. Il percorso nell'*Inferno* che appare una digressione del viaggio è in realtà l'unica strada per poter *salire* sul *diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia* (*If. I, 77-78*).

Apparentemente egli ha dovuto incamminarsi in direzione opposta, scendere nella valle infernale per poi scalare il colle, ma in realtà, come ha osservato Freccero, il pellegrino Dante compie un cammino che è a imitazione di Cristo:

Ciò che rende la conversione di Dante specificamente cristiana è il riconoscimento che un uomo deve attraversare l'*Inferno* per giungere al punto di partenza. Nonostante gli sforzi di Dante per razionalizzare in termini filosofici il processo di giustificazione, questo rimane misterioso per il non credente, giacché punto di partenza e punto di arrivo sono in se stessi inintelligibili. Il vizio è assai più che una questione di ignoranza e la virtù assai più che una questione di conoscenza. Il viaggio del pellegrino verso la giustizia, la transizione da un polo all'altro, ha questo di diverso dai suoi antecedenti classici, che non può essere effettuato in virtù di uno sforzo puramente umano. Il movimento dal vizio alla virtù, la conversione, comportava un mutamento dell'anima; lo stesso processo, in ambito cristiano, richiede né più né meno che una morte e resurrezione, rese possibili da un evento che per un razionalista non è meno grottesco di quanto sia per noi l'attraversamento di Satana, la Crocifissione<sup>523</sup>.

Il movimento dei pellegrini nei due regni appare contrario (là si scende e qui si sale,) ma anche la prospettiva cambia, perché nel cammino il pellegrino acquisisce una conoscenza nuova di sé e del cosmo. John Freccero indica nel capovolgimento al centro della terra un criterio di lettura del poema e afferma che prescindere dal significato topologico della *Commedia*, sarebbe un tradimento sia della storia che del testo, dal momento che la volontà di Dante è di catturare il dinamismo dell'evoluzione spirituale del pellegrino in termini figurativi<sup>524</sup>.

Il viaggio nell'*Inferno* è una discesa di tipo morale e conoscitivo, diretta verso il luogo della massima pesantezza e verso l'origine di ogni male; ma nel momento in cui si oltrepassa il centro della terra, l'ordine del mondo e il suo corretto orientamento vengono ristabiliti e la discesa infernale trova il proprio senso nel quadro generale del viaggio di avvicinamento a Dio. Il momento in cui Dante vede Lucifero rovesciato è quello del riconoscimento della condizione umana; gli uomini, infatti, condividono con

---

<sup>523</sup> JOHN FRECCERO, *Il segno...*, cit., p. 229.

<sup>524</sup> JOHN FRECCERO, *Inversione...*, cit., p. 246.



Satana e anche con la Croce la posizione *a testa in giù*; rovesciata, rispetto a quella corretta dell'Atlante, la posizione di Lucifero è quella dell'*antypus* cosmico<sup>525</sup>.

La montagna del *Purgatorio*, perciò, anche se è al livello della terra, tende verso un mondo superiore, congiunge la terra verso l'alto, *salimmo sù, el primo e io secondo, / tanto ch'i' vidi de le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo. / E quindi uscimmo a riveder le stelle*<sup>526</sup>.

\* \*

La montagna del *Purgatorio* può essere paragonata alla biblica scala di Giacobbe<sup>527</sup>. Alcuni studi sulle influenze scritturali nella *Commedia*, come quello di Roberto Durigetto, si rifanno al modello della scala. Lo studioso riporta una citazione di Sant'Isacco il siriano: *La scala di questo regno è nascosta dentro di te nella tua anima. Lavati dunque dal peccato e scoprirai i gradini per i quali salire*. Numerosi percorsi di asceti mistici concepiscono l'itinerario di avvicinamento dell'anima a Dio come l'ascensione di una scala. Guglielmo da Saint Thierry afferma che l'anima per ascendere alla beatitudine celeste deve ascendere sette gradi di perfezione, e Rabano Mauro dice che il monaco deve salire i 7 gradini del tempio d'Ezechiele, corrispondenti ai sette doni dello Spirito Santo, tanto che il Durigetto ritiene che Dante riprenda questo modello attraverso le sette cornici, dove *gli angeli che vi cancellano le 7 P corrispondenti ai 7 peccati capitali non fanno che suggellare le varie tappe di questo itinerarium mentis in Deum*<sup>528</sup>. Il modello per eccellenza del moto di ascesa di Dante nell'aldilà e, in particolare, del *Purgatorio*, è quindi quello della scala di Giacobbe<sup>529</sup>. Anche San Bonaventura, nel suo *Itinerarium*, dice che nel percorso di ascensione a Dio, prima di giungere al monte *eccelso*, 'Sion', occorre ascendere e poi salire la scala di Giacobbe, la cui prima tappa è nel basso, cioè a partire dal mondo sensibile: come gli Ebrei passano dall'Egitto alla terra promessa, così i veri cristiani passano con Cristo al Padre. In questa ascesa, la grazia costituisce il principio dell'illuminazione di una ragione retta.

---

<sup>525</sup> GIORGIO STABILE, *Cosmologia e teologia nella Commedia*, «Lecture classensi» XII(1983), p. 158.

<sup>526</sup> *Ibid.* XXXIV, 136-139.

<sup>527</sup> ROBERTO DURIGETTO, *Immagini e personaggi biblici nella Divina Commedia*, in *Atti della Dante Alighieri a Brunello*, vol. II, Ediven, Venezia-Mestre 1996, pp. 146-147.

<sup>528</sup> *Ibid.*, 152.

<sup>529</sup> *Gn.* 28, 12.

È dunque necessario che chi vuole ascendere a Dio, dopo aver evitato di cadere nella colpa che corrompe la nostra natura, eserciti le facoltà naturali di cui prima si è parlato, per ottenere, mediante la preghiera, la grazia che riabilita; per mezzo di una retta condotta di vita, la giustizia che purifica; per mezzo della meditazione, la scienza che illumina; e, per mezzo della contemplazione, la sapienza che rende perfetti. Quindi, come nessuno può pervenire alla sapienza se non per mezzo della grazia, della giustizia e della scienza, così non si può pervenire alla contemplazione se non per mezzo di una meditazione penetrante, di una condotta di vita santa e di una preghiera devota. Come, dunque, la grazia costituisce il fondamento della rettitudine della volontà e dell'illuminazione di una ragione penetrante, così è necessario, innanzi tutto, pregare, poi vivere santamente, e infine applicarsi alla considerazione della verità e, applicandosi ad essa, ascendere gradatamente fino a pervenire al monte eccelso *a Sion* dove si contempi il Dio degli déi<sup>530</sup>.

Il *Purgatorio* è una vera e propria scala a 7 gradini, che svolge il compito di portare il pellegrino e le anime tutte alle soglie del *Paradiso*. Già Asin Palacios, sostenendo l'influenza del *Libro della Scala* sulla *Commedia*, vede nel *Purgatorio* questo modello di ponte fra cielo e terra, fatto di una scala celeste a sette gradini<sup>531</sup>. La montagna del *Purgatorio* è, perciò, sia la scala sia il monte delle beatitudini. Con il simbolo della Scala celeste è possibile spiegare l'apparente contraddizione con la discesa dell'*Inferno* che è al contempo una risalita, come sottolinea Charles Singleton:

Il principio della discesa che si volge poi in una risalita è quella propria di Cristo il quale prima con l'Incarnazione umiliò se stesso assumendo la condizione di uomo e di servo e poi con la redenzione discese agli Inferi e poi ascese al cielo è lo schema concettuale di una necessità, la necessità di discendere prima di ascendere, di una Discesa all'Umiltà prima che possa iniziare l'Ascesa; la necessità della Discesa di Cristo alla Umiltà della Crocefissione, perché l'uomo possa ascendere alla salvezza. Al tempo di Dante questo schema esisteva da più di mille anni nella memoria di ogni cristiano<sup>532</sup>.

---

<sup>530</sup> BONAVENTURA, *Itin. in ment.*, a cura di Letterio Mauro, Bompiani, Milano 2002, p. 67: *Qui igitur vult in Deum ascendere necesse est, ut, vitata culpa deformante naturam, naturales potentias supradictas exerceat ad gratiam reformantem, et hoc per orationem; ad iustitiam purificantem, et hoc in conversatione; ad scientiam illuminantem, et hoc in meditatione; ad sapientiam perficientem, et hoc in contemplatione. Sicut igitur ad sapientiam nemo venit nisi per gratiam, iustitiam et scientiam, sic ad contemplationem non venit nisi per meditationem perspicuam, conversationem sanctam et orationem devotam. Sicut igitur gratia fundamentum est rectitudinis voluntatis et illustrationis perspicuae rationis; sic primo orandum est nobis deinde sancte vivendum, tertio veritatis spectaculis intendendum et intendendo gradatim ascendendum, quousque veniatur ad montem excelsum, ubi videatur Deus deorum in Sion.*

<sup>531</sup> Dante chiama scale i *pendii rocciosi, incisi da gradini, che collegano l'uno all'altro i balzi del Purgatorio* cfr. Pg. XI, 40; Pg. XIII, 1; Pg. XVII, 65 e 77; Pg. XXV, 8; XXVII, 124. Chiama invece una *scaletta di tre gradi breve* (Pg. XXI, 48) la roccia, che dà accesso alla porta del *Purgatorio*. Cfr. MIGUEL ASIN PALACIOS, *op. cit.*, p. 128. Cfr. ALESSANDRO NICCOLI, s.v. *scala*, ED, V, pp. 47-48.

<sup>532</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *L'irriducibile visione*, cit., p. 490.

È, anche significativo, pertanto, che il commento di San Bernardo al passo giovanneo, *Nessuno è salito al cielo se non colui che discese dal cielo*<sup>533</sup>, faccia riferimento a tre discese di Cristo a cui corrispondono tre gradi ascensionali:

Nel discendere il primo gradino è della sommità del cielo fino alla carne; il secondo è fino alla croce; il terzo fino alla morte vediamo ora l'ascesa. Anche questa è triplice, e il primo gradino è la gloria della resurrezione, il secondo il potere del giudizio, il terzo un posto dove sedere alla destra del Padre<sup>534</sup>.

Cristo è disceso fino alla carne, fino alla croce e fino alla morte. Dal canto suo, Sant'Agostino spiega che vi è una differenza fra la discesa di Cristo agli Inferi, di cui è imitazione la discesa all'*Inferno* nella *Commedia*, e la caduta di Adamo dall'Eden, che non è altro che conseguenza della caduta di Lucifero nel cuore della terra.

Giacobbe vide una scala dove a quel che gli fu mostrato c'erano persone che salivano e scendevano. Due categorie di persone egli vide. Non si parla infatti e questo a ragion veduta di gente che cade, ma solo che scende, e c'è una differenza di fondo tra scendere e cadere. Diciamo, infatti, che per essere Adamo caduto, Cristo è disceso. L'uno cadde, l'altro scese. Il primo cadde per la superbia, il secondo scese, mosso da misericordia<sup>535</sup>.

L'ascesa necessaria all'uomo per ricostituirsi e raggiungere la salvezza, deve riparare alla caduta edenica, conseguenza della caduta di Lucifero, ma deve avvenire nell'immedesimazione con Cristo poiché come dice San Paolo, *colui che scese è lo stesso che ascese al di sopra di tutti i cieli*<sup>536</sup>.

Nel commento successivo, Sant'Agostino spiega che i gradini che l'uomo deve ascendere sono gradini del cuore e ascendono dalla valle del pianto al luogo stabilito da Dio. Ma con più chiarezza egli spiega che questa ascesa non è nel cuore dell'uomo ma è propriamente il cuore che deve compierla. La valle del pianto di cui parla Agostino è facilmente accostabile alla *valle* con cui Dante designa il luogo della *selva* nel prologo, la *regio dissimilitudinis*, da cui inizia la conversione. Il poeta descrive, infatti,

---

<sup>533</sup> Gv. 3, 13: *Nemo ascendit in caelum nisi qui descendit de caelo.*

<sup>534</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Serm. de div.: Sermo LX*, 2: *In descendendo primus quidem gradus est a summo coelo usque ad carnem; secundus usque ad crucem; tertius usque ad mortem videamus et ascensum. Sed et ille quoque triplex est, et eius primis gradus gloria resurrectionis, secundus potestas iudicii, tertius concessus ad dexteram Patris.*

<sup>535</sup> AGOSTINO, *Enarr. in Psal.*, 119, 1: *Vidit scalas Iacob, et in ipsis scalis demonstrati sunt ei ascendentes et descendentes: utrumque vidit. [...] Non enim frustra non dictum est cadentes, sed descendentes. Multum autem inter descendere et cadere. Nam quia cecidit Adam, ideo descendit Christus: ille cecidit, ille descendit; ille cecidit superbia, ille descendit misericordia.*

<sup>536</sup> Ef. 4, 10: *Qui descendit ipse est et qui ascendit super omnes caelos.*

l'angoscia del suo cuore che ha preso consapevolezza della condizione di male e indigenza in cui si trova *quella valle* (v. 14). Agostino chiarisce il significato simbolico di *valle* e successivamente fornisce elementi importanti per l'interpretazione anche del monte del *Purgatorio*:

Ma dove è questo? Nella valle del pianto, valle significa abbassamento, come monte significa altezza. Ora il monte sulla vetta del quale ascendiamo è un'altezza spirituale. E chi è questo monte, meta delle nostre ascensioni, se non il Signore Gesù Cristo? Affrontando la Passione egli ti si è fatto valle di pianto, mentre, restando quel che sempre era, ti si fece monte su cui ascendere. Ma verso quale meta devi ascendere? In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio. È infatti questo Verbo colui che si fece carne ed abitò fra noi. Scese a te restando in se stesso immutato. Scese a te per farsi a te valle di pianto; restò immutato in se stesso per essere monte al quale tu potessi ascendere. [...] dagli esempi di Cristo uomo devi salire alla sua divinità. Egli si è fatto tuo modello umiliandosi: e per questo quei tali che non volevano iniziare la loro ascesa partendo dalla valle del pianto furono da lui risospinti in basso<sup>537</sup>.

Cristo, dice il passo di Agostino, si è abbassato ed è disceso fino a diventare valle di pianto e, allo stesso tempo, egli è il monte dell'ascensione. Le immagini della valle e del monte, scelte dall'Ipponatte, che sono evidentemente scritturali, ma con le quali egli identifica Cristo, hanno una palese affinità con l'itinerario nei tre regni di Dante.

Il viaggio nei tre regni, in effetti, si sviluppa secondo la medesima dinamica, è, in sostanza una *imitatio Christi*. Infatti, ha inizio da Gerusalemme, scende fino al più profondo dell'*Inferno*, passa per luoghi ove è passato il Redentore, e di cui restano le tracce nel primo regno, e ascende al cielo. Ad esprimere l'idea di ascesa, nel Medioevo, era soprattutto l'immagine della scala celeste: la scala apparsa al biblico Giacobbe, lungo la quale gli angeli vanno e vengono dal cielo alla terra e viceversa questa la dominante dello spazio medievale<sup>538</sup>. Con notevole consonanza di temi col poema dantesco, Christian Heck inserisce l'immagine della scala all'interno di una cosmologia e di una topografia spirituale, supportandola con una dottrina della Creazione che intende lo spazio del mondo in rapporto alla storia della Caduta di Lucifero e di Adamo. La sua conseguenza fu la perdita del luogo originario (l'Eden), l'Incarnazione di Cristo

---

<sup>537</sup> AGOSTINO, *Enarr. in Psal.*, 119, 1: *In convalle plorationis convallis humilitatem significat; mons celsitudinem significat. Est mons quo ascendamus, spiritalis quaedam celsitudo. Et quis est iste mons quo ascendimus, nisi Dominus Iesus Christus? Ipse tibi fecit, patiendo, convallem plorationis, qui fecit, manendo, montem ascensionis. [...] Sed in quo ascendendum est? In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Ipsum enim Verbum caro factum est, et habitavit in nobis* 8. *Sic descendit ad te, ut maneret in se: descendit ad te, ut fieret tibi convallis plorationis; mansit in se, ut esset tibi mons ascensionis. Ab exemplo ipsius, ad divinitatem ipsius. Exemplum enim tibi fecit humiliando se. Nam qui nolebant a convalle plorationis ascendere, compressi sunt ab ipso.*

<sup>538</sup> ARON JA GUREVIČ, *op. cit.*, p. 74.

quale ristabilimento del cammino, così da permettere il ritorno a quel luogo, ma da cui si sviluppa una concezione del ritorno in chiave teologica e mistica come un'ascesi che proceda per gradi progressivi: un'antropologia che si fondi su un modello verticale di ritorno verso l'alto, su una spazializzazione dei concetti quale segno di rettitudine dello spirito<sup>539</sup>. Lo studioso francese distingue due tipi di scale: una di tipo escatologico, che si sale dopo la morte come prova o come premio in seguito al giudizio divino. Il viaggio dell'anima lungo la scala escatologica non è metaforico ma

è un viaggio che si propone come non simbolico, ma effettivo. In un triplice sistema a tre luoghi, che includa anche il *Purgatorio*, l'ascesa celeste significa per l'anima la salita al paradiso<sup>540</sup>.

Vi è un'altra scala, invece, di tipo spirituale, patrimonio per molti secoli degli ambienti monastici, a partire dalla Regola di San Benedetto, che è suscitata dalla riflessione sull'interpretazione del passo del Vangelo, chi s'innalzerà sarà abbassato e chi s'abbasserà sarà innalzato<sup>541</sup>, che Benedetto collega all'immagine della scala di Giacobbe, e in sogno vide una scala appoggiata sulla terra, la cima della quale toccava il cielo; vide anche gli angeli di Dio che salivano e scendevano lungo essa<sup>542</sup>. A partire da questi riferimenti delle Scritture Benedetto propone ai monaci un percorso di purificazione e umiliazione che è efficacemente sintetizzato dall'immagine della scala celeste:

Bisogna innalzare con lo slancio delle nostre azioni quella scala che apparve in sogno a Giacobbe, lungo la quale gli si mostravano angeli che scendevano e salivano. Senza dubbio quel discendere e quel salire noi lo interpretiamo nel senso che con l'esaltazione si discende e con l'umiltà si sale. Tale scala innalzata è la nostra vita in questa terra, che, se il cuore è umile, viene poi da Dio sollevata al cielo<sup>543</sup>.

Lino Pertile ha messo in evidenza la consonanza fra il tema del desiderio nel poema dantesco e la letteratura medievale cortese che assimila i temi della letteratura mistica tipici anche del mondo monastico medievale, fortemente caratterizzato dalla

---

<sup>539</sup> CHRISTIAN HECK, *op. cit.*, p. 5.

<sup>540</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>541</sup> Mt. 23, 12: *Qui se exaltaverit humiliabitur et qui se humiliaverit exaltabitur.*

<sup>542</sup> Gn. 28, 12: *viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum; angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam.*

<sup>543</sup> BENEDETTO DA NORCIA, *Regina*, VII, 6-8: *Actibus nostris ascendentibus scala illa erigenda est, quae in somnio Jacob apparuit, per quam ei descendentes et ascendentes angeli monstrabantur. Non aliud sine dubio descensus ille et ascensus a nobis intellegitur nisi exaltatione descendere et humilitate ascendere. Scala vero ipsa eretta nostra est vita in saeculo, quae humiliato corde a Domino erigatur ad caelum.*

tensione escatologica e dal desiderio di Dio continuamente alimentato<sup>544</sup>. Il tema del desiderio è proprio dell'intero *Purgatorio*, un processo di rieducazione e conversione del desiderio terrestre in desiderio celeste, che la vita non è bastata a completare<sup>545</sup>, un processo che si compie grazie all'ascesa della scala dell'umiltà.

In *Paradiso*, nel cielo di Saturno, Dante descrive la scala vista da Giacobbe, che porterà il pellegrino all'Empireo:

di color d'oro in che raggio traluce  
vid'io uno scaleo eretto in suso  
tanto, che nol seguiva la mia luce.  
Vidi anche per li gradi scender giuso  
tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume  
che par nel ciel, quindi fosse diffuso.  
*Pd. XXI, 28-33*

Alla sua base si trova san Benedetto, e, con perfetta coerenza rispetto al discorso mistico e monastico, una volta arrivato in cima, Dante incontrerà, san Bernardo, personalità importante nello sviluppo del tema della scala celeste, in particolare per il trattato, *De gradibus humilitatis*, un commentario sui gradi dell'umiltà della Regola di San Benedetto<sup>546</sup>. È san Benedetto a spiegare a Dante ciò che sta vedendo; la lamentela che emerge dalle sue parole conferma ancor di più quale valore il Medioevo attribuisca al tema della scala celeste:

Infin là sù la vide il patriarca  
Iacobbe porger la superna parte,  
quando li apparve d'angeli sì cacca.  
Ma, per salirla, mo nessun diparte  
da terra i piedi, e la regola mia  
rimasa è per danno de le carte  
*Pd. XXII, 70-75*

La presenza della scala celeste nella *Commedia*, però, non sembra limitarsi solo ai versi appena citati; si tratta di un modello che appartiene, piuttosto, all'intero poema, nel quale, è tutto il cosmo ad essere concepito come una grandiosa serie di gradini, dal fondo dell'inferno fino alla sommità del paradiso<sup>547</sup>, e costituisce un importante punto di contatto fra Dante e il Medioevo prescolastico, in particolare quello monastico e quello neoplatonico. La moralizzazione dello spazio e l'importanza del tema della

---

<sup>544</sup> LINO PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Fiesole 2005.

<sup>545</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>546</sup> CHRISTIAN HECK, *op. cit.*, p. 78.

<sup>547</sup> *Ivi*, p. 115.

distanza da Dio sono fondamentali nelle teorie riguardanti la scala degli Esseri, divulgate soprattutto dagli scritti dello Pseudo-Dionigi Aeropagita, di stampo neoplatonico, e grazie all'opera di Giovanni Scoto Eriugena (su cui si basano alcune grandi questioni affrontate nel *Paradiso*, a partire dalla spiegazione delle macchie lunari, nel canto II, fino al canto VII, con la risposta al problema dell'emanazione del Molteplice dall'Uno). Il sistema gerarchico del cosmo, presentato negli scritti dello Pseudo-Dionigi, si incontra con tendenza alla valorizzazione dello spazio su basi etiche, così che la teoria dell'emanazione della virtù dal principio primo attraverso i cieli e gli Esseri si presta ad essere rappresentato dall'immagine della scala:

Questi organi del mondo così vanno,  
come tu vedi omai, di grado in grado,  
che di sù prendono e di sotto fanno  
*Pd. II, 121-123*

L'itinerario del Dante *viator* è un crescente appressarsi alla perfezione, che rispecchia la *substantia* metafisica del cosmo della *Commedia*. Patrick Boyde *l'intera azione della Commedia come un'imitazione della Scala degli Esseri, perché mostra il protagonista mentre sale gradino per gradino, canto per canto, incontro per incontro, verità per verità fino a giungere alla presenza di Dio*<sup>548</sup>.

I due modelli del cosmo aristotelico-tolemaico e neoplatonico si sintetizzano nello spazio del poema dantesco. La terra al centro, con i cieli che le ruotano attorno e, Dio e l'Empireo, al limitare dell'universo che rappresentano nel profondo un'altra visione cosmologica: il nodo focale della realtà è, infatti, Dio circondato dai cori angelici. *Non occorre sottolineare che questo modello teocentrico dell'essere fu tradizionalmente quello preferito dai neo-platonici*<sup>549</sup>. Il senso della scalata del *Purgatorio* sta nel condurre il purgante alla soglia del *Paradiso*, lo stesso compito che nelle visioni medievali occidentali svolge il ponte, come Asín Palacios interpreta alla luce dell'escatologia islamica scorgendovi un gigantesco ponte fra terra e cielo<sup>550</sup>. Anna

---

<sup>548</sup> PATRICK BOYDE, *L'uomo nel como. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Il Mulino 1984, p. 225.

<sup>549</sup> ZYGMUNT BARANSKI, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli 2000, pp. 33-34.

<sup>550</sup> Cfr. MIGUEL ASIN PALACIOS, *op. cit.*, p. 180.

Pegoretti configura tale immagine sul modello, frequente al tempo di Dante della scala celeste, precisamente la scala a sette gradini<sup>551</sup>.

Il monte della *Commedia* può ritenersi sia una montagna/scala reale, ma anche il *monte delle beatitudini*; infatti nelle sette cornici, l'alternanza di colpe ed espiazioni, è plasmata sui 7 vizi e virtù simboleggiati dalla scala celeste, e l'itinerario di elevazione/purificazione è configurato sull'ascesi all'umiltà e alla purificazione propria del clero regolare. La Pegoretti<sup>552</sup> prosegue affermando che, nella *Commedia*, i modelli della scala spirituale e di quella escatologica, indicati anche da Heck, sono uniti, sia l'ascesa fisica di Dante, che la *conversio* nel canto XXXIV dell'*Inferno* hanno un significato letterale ma anche una morale indissolubili. La scala celeste è chiarificatrice del paradosso della discesa all'*Inferno* che è nella realtà del pellegrinaggio una salita. Esso, presente nel precetto evangelico caro a san Benedetto, *qui se humiliaverit exaltabitur*, è costitutivo della stessa natura della redenzione di Cristo che si umiliò dapprima, con l'Incarnazione, poi con la morte in Croce, espresso nelle parole paoline: *colui che scese è lo stesso che ascese al di sopra di tutti i cieli*<sup>553</sup>.

La Pegoretti richiama l'affermazione di Singleton che individua in tale paradosso lo schema concettuale di una necessità, la necessità di discendere prima di ascendere, di una Discesa all'Umiltà prima del cominciare l'Ascesa, *la necessità della Discesa di Cristo alla Umiltà della Crocefissione, perché l'uomo possa ascendere alla salvezza. Al tempo di Dante questo modello esisteva da più di mille anni nella memoria di ogni cristiano*<sup>554</sup>.

Si tratta di una concezione che si affermò notevolmente durante il Medioevo, lo stesso San Bernardo commenta il passo giovanneo *nessuno è salito al cielo, se non colui che discese dal cielo*<sup>555</sup> riferendolo a tre discese di Cristo a cui seguono tre gradi ascensionali:

nel discendere, il primo gradino è dalla sommità del cielo fino alla carne; il secondo è fino alla croce; il terzo fino alla morte [...] vediamo ora l'ascesa. Anche

---

<sup>551</sup> Queste pagine sono debitrice di tutto il capitolo 1 del lavoro, per me illuminante, di ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, nello specifico il paragrafo III, *Movimento ascensionale e necessità della conversio: il modello della scala celeste*, pp. 13-37.

<sup>552</sup> Cfr. ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, pp. 28-29

<sup>553</sup> Ef. 4, 10: *qui descendit ipse est et qui ascendit super omnes caelos.*

<sup>554</sup> Cfr. CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *L'irriducibile...*, cit., p. 490, in ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, p. 29.

<sup>555</sup> Gv. 3, 13: *nemo ascendit in caelum nisi qui descendit de caelo.*



questa è triplice, e il primo gradino è la gloria della risurrezione, il secondo il potere del giudizio, il terzo un posto dove sedere alla destra del Padre<sup>556</sup>.

La necessità della discesa è palesemente riferita anche da Ruperto di Deutz alla biblica scala vista da Giacobbe, dove gli angeli ascendono e discendono:

tutti i santi angeli discendono e ascendono lungo essa, ovvero tutti gli eletti per prima cosa si umiliano per assumere su di sé la fede nella sua incarnazione, così che poi si sollevino alla contemplazione della gloria della sua divinità<sup>557</sup>.

La medesima esegesi della scala di Giacobbe considerata quale immagine dell'anima che ascende a Dio è riportata nelle *Enarrationes in Psalmos* da Sant'Agostino nel suo commento ai salmi detti *delle ascensioni*<sup>558</sup>:

Giacobbe vide una scala dove a quel che gli fu mostrato c'erano persone che salivano e scendevano. Due categorie di persone egli vide. Non si parla infatti e questo a ragion veduta di gente che cade, ma solo che scende, e c'è una differenza di fondo tra scendere e cadere. Diciamo infatti che per essere Adamo caduto, Cristo è disceso. L'uno cadde, l'altro scese. Il primo cadde per la superbia, il secondo scese, mosso da misericordia<sup>559</sup>.

Nell'opera più famosa dell'Ipponatte, le sue *Confessioni*, la conversione a Dio è raccontata come un viaggio di ascesa che l'anima deve compiere per ritornare al suo Creatore.

Pegoretti individua anche dei modelli contrari alla scala celeste che si incontrano nella stesso poema dantesco, figure bibliche del peccato originale, quali la torre di Babele, simbolo della superbia dell'uomo che si concepisce come artefice del proprio destino, motivo di castigo da parte di Dio; e, la caduta degli angeli ribelli, che si

---

<sup>556</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Sermones de diversis: Sermo LX, 2: in descendendo primus quidem gradus est a summo coelo usque ad carnera; secundus usque ad crucem; tertius usque ad mortem [...] videamus et ascensum. Sed et ille quoque triplex est, et eius primus gradus gloria resurrectionis, secundus potestas iudicii, tertius concessus ad dexteram Patris.*

<sup>557</sup> RUPERTO DI DEUTZ, *De divinis officiis*, III, 18: *omnes angeli sancii descendunt et ascendunt per eam, id est omnes electi prius ad suscipiendam incarnationis eius fidem humiliantur, ut postmodum ad videndam divinitatis eius gloriam subleventur.*

<sup>558</sup> AGOSTINO, *Enarr. in Psal.*, 119, 1: *Canticum graduuum. Graece scriptum est anabathmon.*

<sup>559</sup> *Ivi*, 119, 2: *Vidit scalar Iacob, et in ipsis scalis demonstrati sunt ei ascendentes et descendentes: utrumque vidit. Non enim frustra non dictum est cadentes, sed descendentes. Multum autem interest inter descendere et cadere. Nam quia cecidit Adam, ideo descendit Christus: ille cecidit, ille descendit; ille cecidit superbia, ille descendit misericordia.*

accodarono alla follia di Lucifero nel volersi elevare a Dio e per questo furono scaraventati fuori dal paradiso, verso il basso, umiliati per l'eternità.

Tali figure e antigure sono rappresentati sapientemente secondo una concezione coesa e coerente che contribuisce alla creazione di un cosmo, quello dantesco, in cui le figure di perversione e di conversione si richiamano e corrispondono all'interno dell'*itinerarium* verso Dio<sup>560</sup>.

Per questo nella *Divina Commedia* l'*Inferno* è il luogo dell'inversione dell'ordine divino, dove bisogna sempre andare verso sinistra un nuovo rivolgimento, una conversione, nel senso più letterale del termine, rimette l'uomo sul giusto cammino<sup>561</sup>.

È, dunque, opportuno, rivolgersi di nuovo all'ascesa dantesca che, come dimostrato, è in realtà unidirezionale, è sin dall'inizio una salita/ascesa, seppure, attraverso il doloroso percorso di conoscenza e consapevolezza del dolore e del male. L'imbuto infernale è una necessità ascensionale per il pellegrino, inevitabile nel cammino di chi si sia smarrito e debba ritrovarsi:

Lascio lo fele e vo per dolci pomi  
promessi a me per lo verace duca;  
ma 'n fino al centro pria convien en ch'itomi  
*If. XVI, 61-63*

\* \*

Dante arricchisce della sua sensibilità poetica l'impianto teologico che la tradizione a lui anteriore aveva maturato sul *Purgatorio*, attraverso la determinazione di un luogo, una montagna che sorge agli antipodi della città santa. In precedenza si associava il *Purgatorio* all'*Inferno*, collocandolo in un luogo sotterraneo, in balia di demoni che infliggevano pene dolorosissime e dove si pativano dolori di misura superiore a quelli terreni. Al contrario, Dante, immagina un regno collocato in una montagna, la più alta mai vista in terra, i cui ministri sono le creature angeliche. San Tommaso aveva immaginato il *Purgatorio* sotto terra, mentre aveva supposto che l'Eden fosse sopra una montagna altissima delle regioni orientali, inaccessibile agli

---

<sup>560</sup> ANNA PEGORETTI, *op. cit.*, p. 31.

<sup>561</sup> CHRISTIAN HECK, *op. cit.*, p. 210.

uomini, a causa di mari e monti frapposti<sup>562</sup> Perciò, l'innovazione di Dante consiste, in particolar modo, nel fatto che il suo secondo regno sia concepito come un'ascesa all'Eden che riprende, così, la tradizione della montagna. In realtà, una montagna, quale luogo della purificazione, era già comparsa, nella visione di Weti nella *Storia ecclesiastica della chiesa in Inghilterra* di San Beda; inoltre, anche nel *Purgatorio di San Patrizio*, cavità rotonda e oscura, il cavaliere Owein in un certo momento del suo viaggio, viene a trovarsi innanzi a una montagna altissima, ai cui piedi le anime purganti, dopo aver attraversato i tormenti ed espiato le colpe, attendono, per un tempo indeterminato, la beatitudine nel regno dei cieli, collocato oltre l'altura<sup>563</sup>. Ma ancor prima, vi è tutta una tradizione biblica che considera il monte il luogo della manifestazione di Dio e dell'ascesa dell'uomo a Dio: dal monte in cui Abramo si reca per sacrificare il figlio Isacco, all' Oreb dove Dio si manifesta a Mosé nella specie del rovetto ardente, fino al Golgota dove si compie il sacrificio della croce di Cristo. Abramo si reca, dunque, su un monte per sacrificare il figlio Isacco<sup>564</sup>; Dio si manifesta a Mosè nel rovetto ardente sul monte Oreb<sup>565</sup> e gli consegna le tavole della legge sul monte Sinai<sup>566</sup>; Elia ristabilisce l'alleanza con Dio erigendoGli un altare sul monte Carmelo<sup>567</sup>. Nel *Nuovo Testamento* le beatitudini, tappe morali del percorso purgatorio sono proclamate da Cristo su un monte<sup>568</sup>; la Trasfigurazione davanti ai tre discepoli,

---

<sup>562</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I, q. 102, a. 1, ad 3; e ancora *Summa Theol.*, I, q. 102, a. 2, ad 3: *Locus ille sEclusus est a nostra habitatione aliquibus impedimentis vel montium, vel marium, vel alicuius aestuosae regionis, quae pertransiri non potest. Et ideo scriptores loco rum de hoc loco mentionem non fecerunt.* (La località di questo *Paradiso* è tagliata fuori dalle nostre dimore, o dalle montagne, o dai mari, o da qualche regione infuocata che non si può traversare. È per questo che i geografi non la ricordano); e ancora *Summa Theol.*, I, q. 102, a. 2, ad 3: *Non propter hoc locus est frustra, quia non est ibi hominum habitatio post peccatum: sicut etiam non frustra fuit homini attributa immortalitas quaedam, quam conservaturus non erat. Per huiusmodi enim ostenditur benignitas Dei ad nomine, et quid homo peccando amiserit. – Quamvis, ut dicitur, nunc Enoch et Elias in illo Paradiso habitent.* (Non per questo quel luogo è inutile, dal momento che non serve come dimora dell'uomo dopo il peccato; allo stesso modo che non fu conferita inutilmente all'uomo una certa immortalità, che pure non doveva conservare. Ciò infatti manifesta la benignità di Dio verso l'uomo, e quello che l'uomo ha perduto col peccato. – Da notarsi però che, secondo alcuni, anche ora il *Paradiso* terrestre sarebbe abitato da Enoch ed Elia).

<sup>563</sup> HENRICUS SALTERIENSIS, *Tractatus de Purgatorio sancti patricidi*, in Maria di Francia, *Il Purgatorio di San Patrizio*, cura e traduzione di Giosuè Lachin, Carocci, Roma 2003, pp. 279-351, (*PL* 180, coll. pp. 974-1004). Vedi anche ERBERTO PETOIA, *Miti e leggende del Medioevo*, Newton, Roma 1992, pp. 267-287.

<sup>564</sup> *Gn.* 22, 1-5.

<sup>565</sup> *Es.* 3, 1-7.

<sup>566</sup> *Ivi.*, 24, 12-18.

<sup>567</sup> *I Re* 18, 19.

<sup>568</sup> *Mt.* 5, 1-20.

Pietro, Giacomo e Giovanni, avviene sul monte Tabor<sup>569</sup>; e, vi si trova altresì il Getsemani, il monte degli Ulivi<sup>570</sup> e infine, il Golgota<sup>571</sup> il monte del calvario. La montagna dantesca presenta molti elementi comuni ai monti della Sacra Scrittura. Essa si leva alta in un'isola dell'oceano, esattamente agli antipodi di Gerusalemme, luogo dell'incarnazione, (Betlemme si trova circa a 13 km da Gerusalemme) morte e resurrezione di Cristo; e presenta inoltre un evidente richiamo del monte delle Beatitudini; l'ascesa, in effetti, si configura come un percorso attraverso le beatitudini, pronunciate dagli angeli di cornice in cornice.

La Chiavacci Leonardi ritiene che l'idea sovrana su cui si fonda il *Purgatorio* di Dante, anzi, la peculiarità propria della sua invenzione sia nelle beatitudini che gli angeli, ministri della purificazione del regno, pronunciano dinanzi ai due poeti, all'uscita di ciascuna cornice, invitandoli a salire verso la successiva<sup>572</sup>. Nell'episodio del vangelo, le Beatitudini sono note, come il *discorso della montagna* e in una montagna, appunto, si trovano i purganti. Poste all'inizio del discorso inaugurale di Gesù, esse sono concepite dalla teologia come il programma della felicità cristiana. Sono riportate sia nel vangelo di Matteo che in quello di Luca. Matteo ne riporta 8 mentre la recensione di Luca le sintetizza in 4, a cui sono abbinate 4 constatazioni di rovina, precedute dalla formula, *guai a voi*, che non fa che esaltare, per antitesi, la forma di vita opposta. Esse non possono essere, tuttavia, intese come delle mere pratiche di vita che prescindano dalla persona di Gesù, in quanto il discorso sulle beatitudini va compreso come lo stile di vita di Cristo, il quale incarna in se stesso tali virtù. Gesù è, quindi, al centro delle beatitudini, si presenta come colui che porta a compimento l'aspirazione di felicità dell'uomo e il regno dei cieli è presente in Lui. L'identificazione della beatitudine con la sua persona spesso si traduce in una denuncia dell'ambiguità di ogni rappresentazione terrena della beatitudine. Infatti, i beati non sono coloro che posseggono beni terreni, paradossalmente; non sono più i ricchi ma i poveri, non più i sazi ma gli affamati, non più coloro che ridono ma coloro che piangono. Emerge così che per accedere alla beatitudine da lui portata occorre concepire

---

<sup>569</sup> *Ivi*, 17, 1-8; *Mc.* 9, 2-8; *Lc.* 9, 28-36.

<sup>570</sup> *Lc.* 22, 39.

<sup>571</sup> *Mt.* 27, 33; *Mc.* 15, 22; *Lc.* 23, 33; *Gv.* 19, 17.

<sup>572</sup> ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Le beatitudini e la struttura poetica del Purgatorio*, «*Giornale storico della letteratura italiana*» CLXI(1984), pp. 7-9. La studiosa sostiene con vigore che la presenza delle beatitudini non può essere ritenuta un *mero abbellimento*: le beatitudini pronunciate nel discorso della montagna costituiscono *il manifesto, se così si può dire, del mondo cristiano di fronte all'antico*, per cui sono la vera ossatura portante del secondo regno dantesco.

il mondo e l'uomo secondo un ordine differente, non certo secondo l'autosufficienza coltivata da chi presume di consistere esclusivamente nelle sue sole forze<sup>573</sup>. Invece, la dote che sta alla base di questa concezione di vita è l'umiltà, la virtù di coloro che non si lasciano ingannare dalla superbia ma riconoscono la propria condizione; tale è il senso del rito del giunco che si compie al principio dell'ascesa sulla spiaggia.

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe  
 D'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,  
 sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;  
 ché non si converria, l'occhio sorpreso  
 d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo  
 ministro, ch'è di quei di paradiso  
 Pg. I, 94-99

Le beatitudini vengono pronunciate da sette angeli. Nel *Purgatorio* non vengono nominate, né l'ottava beatitudine, *Beati i perseguitati a causa della giustizia poiché di loro è il regno dei cieli*<sup>574</sup>, tradizionalmente considerata come implicita nelle precedenti<sup>575</sup>, né la seconda, *Beati i miti*, associata, secondo S. Agostino<sup>576</sup>, a *Beati i misericordiosi*. Analogamente a San Tommaso, lungo il percorso del *Purgatorio*, Dante contrappone le beatitudini ai sette peccati capitali, scandendo il percorso secondo tale prospettiva. Nella prima cornice, dove si purificano i superbi, risuona la beatitudine *Beati pauperes spiritu*<sup>577</sup>, *Beati i poveri di spirito perché di essi è il regno dei cieli*<sup>578</sup>, che viene riferita al disprezzo degli onori<sup>579</sup>. Nella cornice degli invidiosi, dal momento che l'invidia è peccato direttamente opposto alla misericordia<sup>580</sup> si proclama, *Beati i misericordes, (Beati i misericordiosi perché troveranno misericordia)*<sup>581</sup>. Presso gli iracondi si dice *Beati / pacifici*<sup>582</sup>, *(Beati gli operatori di pace, perché saranno chiamati figli di Dio)*<sup>583</sup>, beatitudine contraria all'ira<sup>584</sup>. Nella balza dove si trovano gli accidiosi che mentre corrono, meditano e piangono si dice, *Qui lugent beati*<sup>585</sup>, la

<sup>573</sup> Cfr. XAVIER LEON-DUFOUR, s. v. *Beatitudine*, cit., pp. 118-121.

<sup>574</sup> *Mt.* 5, 10.

<sup>575</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I-II, 69 3 ad 5.

<sup>576</sup> AGOSTINO, *De Serm. Dom. in monte*, 4, 12.

<sup>577</sup> Pg. XII, 112.

<sup>578</sup> *Mt.* 5, 3.

<sup>579</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I-II 69 3.

<sup>580</sup> *Ivi*, II II 36 3 ad 3.

<sup>581</sup> Pg. XV, 38. Cfr. *Mt.* 5, 7.

<sup>582</sup> *Ivi*, XVII, 68-69.

<sup>583</sup> Cfr. *Mt.* 5, 9.

<sup>584</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, II-II 158.

<sup>585</sup> Pg. XIX, 50;

beatitudine evangelica che recita, *Beati quelli che piangono perché saranno consolati*<sup>586</sup>. Nella quinta cornice si purificano le anime degli avari e dei prodighi e nella sesta i golosi. Questi due peccati sono affini in quanto entrambi dipendono da un disordinato uso dei beni materiali. Nel caso di queste cornici, Dante fa uso della beatitudine, *Beati quelli che hanno fame e sete della giustizia perché saranno saziati*,<sup>587</sup> ma la spezza, pronunciandone una parte nella quinta cornice, *Beati qui sitiunt* (beati coloro che hanno sete)<sup>588</sup> e la seconda nella sesta, riservata ai golosi, «*Beati cui alluma / tanto di grazia, che l'amor del gusto / nel petto lor troppo disir non fuma, / esuriendo sempre quanto è giusto!*»<sup>589</sup>. Nell'ultima cornice, riservata ai lussuriosi, si pronuncia, invece, *Beati mundo corde*<sup>590</sup> *Beati i puri di cuore perché vedranno Dio*<sup>591</sup>. Come spesso affermano S. Agostino e S. Tommaso, nel discorso della montagna è riassunta la *legge nuova*, la legge dell'Amore, la quale viene realizzata grazie all'ascesa del *Purgatorio*. La Chiavacci Leonardi è dell'avviso che proprio il ruolo delle beatitudini stabilisca l'inversione e la dissomiglianza fra primo e secondo regno. Mentre l'*Inferno* si costruisce sulla morale dell'etica classica, l'etica nuova, annunciata nel Vangelo, regge il *Purgatorio*. L'*Inferno* è ripartito secondo l'Etica Nicomachea, la giustizia è il suo massimo valore, e l'*iniuria* il disvalore. Suddiviso secondo i sette peccati capitali, così come li aveva introdotti, nel V secolo, Giovanni Cassiano, e poi rivisti Gregorio Magno e San Tommaso, nel *Purgatorio*, invece, il criterio nuovo è l'amore come la debolezza e la smodatezza dell'amore sono il criterio del peccato. Ma si tratta in questi termini solo di una differenza strutturale. Occorre invece chiedersi in cosa consista la differenza sostanziale determinata dalle Beatitudini. Se si analizza quanto accade nell'antipurgatorio ma anche lungo tutte le cornici, nel regno non si accede a partire dalla morale ma da qualcosa che la supera. È lo scandalo che l'annuncio del vangelo introduce nel mondo antico ciò, *che è scandalo per i giudei e stoltezza per i pagani*. La morale antica finisce laddove sono proclamati beati i piangenti, beati i pacifici, beati i perseguitati. I valori massimi del mondo antico erano la giustizia e la magnanimità, nel mondo cristiano i valori sono la misericordia e l'umiltà. In ogni balza della montagna la beatitudine proclamata è sempre accompagnata dagli esempi di virtù corrispondenti (si

<sup>586</sup> Mt. 5, 4. Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, II-II, 35 2.

<sup>587</sup> *Ivi*, 5, 6.

<sup>588</sup> Pg. XXII, 5-6: *detto n'avea beati, e le sue voci / con 'sitiunt', sanz' altro, ciò fornire.*

<sup>589</sup> *Ivi*, XXIV, 151-154.

<sup>590</sup> *Ivi*, XXVII, 8.

<sup>591</sup> Mt. 5, 8.

confrontino le virtù aristoteliche citate nel *Convivio*), ma l'atteggiamento d'animo corrispondente alla beatitudine richiamata (umiltà, misericordia, pace, sollecitudine nel bene, distacco dal denaro, dal cibo) sono di fatto un *modus vivendi*, una nuova concezione d'essere, che ha modelli da imitare soprattutto in Cristo e Maria, non virtù astratte o disincarnate. Persino la giustizia cardine della morale antica è superata. I pacifici non sono coloro che si lasciano dominare dall'ira bensì coloro che perdonano le offese (si veda Stefano, il primo martire, che non perdona solo le offese ma perdona i carnefici) la virtù opposta non è la sobrietà o la moderazione, ma la povertà rappresentata dalla stalla di Betlemme<sup>592</sup>. I misericordiosi sono quelli che danno la vita anche ai nemici come Pilade e Gesù. Il *Purgatorio* ha il suo tratto distintivo proprio in questo carattere di eccedenza nell'amore, di non misura, propriamente della misericordia, che si è riversata sui purganti e che li ha salvati dalla dannazione eterna. In Manfredi, Bonconte, Forese è possibile scorgere l'esempio del braccio della misericordia che li fa scampare alla sorte meritata dalle loro azioni.

Esiste una relazione tra l'ascesi purificante e le beatitudini cantate che accompagnano il purgante lungo le sette balze. Ad esse segue l'infusione di una virtù connessa alla cancellazione dei vizi capitali<sup>593</sup>.

I purganti sono anime giustificate perciò già salve, lungo l'itinerario di espiazione conseguono le virtù infuse che restituiscono loro la completezza del *lumen rationalis*, e, quindi, della libertà propria di Adamo ed Eva prima del peccato originale.

Tale restaurazione consente all'anima di aderire spontaneamente e docilmente alla volontà divina, e, secondo l'Aquinate, è infusione diretta dei doni dello Spirito Santo<sup>594</sup>. All'origine dei 7 doni vi sono fede, speranza e carità, le tre virtù teologali, radici dei doni dello Spirito<sup>595</sup>. I doni portano a compimento le virtù teologali disponendo l'anima alla familiarità con Dio, suo fine ultimo.

Come osserva Carmelo Ciccìa<sup>596</sup>, il numero 7 delle cornici non è casuale. Da una parte vi sono 7 peccati capitali, ma dall'altra sulla predilezione per il numero 7 sicuramente incise la *Bibbia* che lo considera un numero sacro. Si osservi, inoltre, che, nella cornice purgatoriale dei superbi, 7 sono i cori che precedono l'Arca Santa, nella scena esemplare di David, e, sempre 7 sono le implorazioni del *Pater Noster*, recitato in

---

<sup>592</sup> Cfr. *Cv.* I, VIII, 2.

<sup>593</sup> Cfr. NICOLA FOSCA, *Beatitudine e processo di purgazione*, in EBDSA 2002, pp. 2-3.

<sup>594</sup> Cfr. *Is.* 11, 2-3.

<sup>595</sup> TOMMASO, *Summa Theol.*, I-II, 68. 2-4.

<sup>596</sup> CARMELO CICCIA, *op. cit.*, p. 4.

parafrasi dai superbi stessi. Ai tempi di Dante, 7 erano anche le arti liberali. Secondo Pitagora e Archita di Taranto, 7 è il nodo di tutte le cose (*omnium fere nodus*) poiché è composto di 3 e 4: il numero 3, che rappresenta le 3 qualità determinanti della superficie, il numero 4, senza il quale non possiamo abbracciare la solidità del cubo<sup>597</sup>. E superficie e cubo sono gli elementi essenziali, le forme primordiali cioè il nodo di tutte le cose, *la forma universal in questo nodo*, di cui al *Pd.* XXXI, 91. Franco Fido, inoltre, nota che il nome di Beatrice sia manifestato al v. 73, precisamente al centro del canto XXX che consta di 145 versi. Secondo la gematria, sistema ebraico di numerologia che assegna alle parole i numeri corrispondenti risultanti dalla somma delle loro cifre, dall'addizione delle cifre dei due numeri 73 (7+3) e 145 (1+4+5) si ottiene ogni volta 10, sintesi perfetta del 3x3 della Trinità e dell'Unità di Dio<sup>598</sup>. Carmelo Ciccia continua nell'osservare che anche il numero del canto XXX è un multiplo di 3 e di 10 ed è il 64° dell'intera opera, mentre il numero dei 63 canti che lo precedono e quello dei restanti 36 danno entrambi come somma delle proprie cifre il 9. Ciccia si avvale poi delle osservazioni del Petrocchi e di Bondioni. Petrocchi considera i 63 canti che precedono quello dell'apparizione di Beatrice come una faticosa preparazione ad esso e che  $63 = 6 \times 10 + 3$ . Gianfranco Bondioni, invece, a proposito del 3, osserva che il canto XII del *Purgatorio* è quello in cui acquista massima pregnanza il valore simbolico del 3 e dei suoi multipli, già anticipato nei tre esempi del canto X, nei 3 personaggi del canto XI, nei 3 canti dei superbi: abbiamo 12 esempi disposti in 3 quaterne cominciati ciascuna con una stessa parola (*vedea, o, mostrava*) conclusi da un tredicesimo che riprende le medesime parole<sup>599</sup>.

Questo è stato definito un vero e proprio tritico, con una predella di base, e il cui insieme forma una sorta di sestina di 39 versi (36+3), componimento, come si sa, di 6 strofe di sei versi ciascuna, in cui tornano in rima le stesse parole, secondo un ordine rigoroso di avvicendamento e con un congedo che le riprende tutte. Singleton ha notato la precisa struttura numerologica dei canti centrali del *Purgatorio*, e quindi dell'intero poema dal XIV al XX, il numero dei versi per canto segue una tale serie (XIV: 151; XV: 145; XVI: 145; XVII: 139; XVIII: 145; XIX: 145; XX: 151). In essi è rilevabile una simmetria il cui perno è il numero dei versi del canto XVII, 139, ovvero al centro esatto

<sup>597</sup> CARMELO CICCIA, *op.cit.*, pp. 3-5.

<sup>598</sup> Cfr. FRANCO FIDO, *Dall'antipurgatorio al Paradiso Terrestre: il tempo ritrovato di Dante*, «Lecture classensi» vol. XVIII, Longo, Ravenna 1989, pp. 65-78.

<sup>599</sup> CARMELO CICCIA, *op. cit.*, p. 5.



della *Commedia*. Il numero è costituito da tre cifre 1, 3, 9, che rimandano alla unità sacra del 3 e del suo perfetto multiplo 9<sup>600</sup>.

Nell'intera *Commedia* non si trova alcun altro luogo in cui una serie di ben sette canti sia dotata di una disposizione architettonica così singolare, motivo per cui lo studioso ha dedotto che *la collocazione del 139 al centro deve senza dubbio rispondere a un deliberato proposito*<sup>601</sup>.

Non c'è da sorprendersi, dunque, che col canto XVII si spieghi lo schema del *Purgatorio* e la teoria dell'amore, che per Dante è fondamentale espressione di Dio, unità e trinità. Ed è notevole che l'accidia, ritenuta dal poeta carenza dell'amore, si collochi al centro dei 7 peccati capitali cioè allo spartiacque fra amore per il male e amore per il bene<sup>602</sup>.

---

<sup>600</sup> Cfr. CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *L'irriducibile...*, cit., pp. 451-462.

<sup>601</sup> *Ivi*, p. 456.

<sup>602</sup> CARMELO CICCIA, *op. cit.* pp. 18-19.

## Il regno uno e trino dell'aldilà

La cantica del *Purgatorio*, che è più stratificata di quella infernale, è divisa in parti ben delineate e differenziate; ciò contribuisce alla sua originalità. Il regno è tripartito in tre zone: l'antipurgatorio, il *Purgatorio* vero e proprio e il Paradiso terrestre. Sul piano strutturale, all'antipurgatorio corrispondono i canti dall'I al IX, al *Purgatorio* dal IX al XXVII, al Paradiso terrestre, dal XXVIII al XXXIII. Alle tre zone sono stati attribuiti da Dante tre custodi che a loro volta sono espressione anche della porzione di viaggio in quella parte del monte: Catone, l'angelo portiere e Matelda.

L'Antipurgatorio costituisce la parte inferiore della montagna su cui sorge il secondo regno. Dalla spiaggia fino alla porta d'ingresso ci si trova in questa zona antistante il *Purgatorio*. Dante vi giunge dopo la visione di Lucifero al centro della terra e l'attraversamento della *natural burella* nell'emisfero opposto per un *cammino ascoso*<sup>603</sup>, scavato da un *ruscelletto* che discende dall' Eden. Questo *ruscelletto* è molto probabilmente il fiume Letè, sulle cui acque Dante, come tutte le anime purganti, concluso il percorso nel regno, si purifica del tutto dai suoi peccati, lasciandovi la memoria di essi. I ricordi e le scorie residue del peccato scendono, perciò, nell'*Inferno* verso Lucifero. I due pellegrini riaffiorano in una spiaggia luminosissima. Tale è lo scenario del primo canto d'esordio che descrive la nuova situazione in cui si svolgerà la seconda parte dell'*itinearium*.

La spiaggia circonda la montagna, i cui costoni cadono a picco sul mare che la circonda. L'orlo della spiaggia è adorno di giunchi schietti sempre verdeggianti:

Questa isoletta intorno ad imo ad imo,  
là giù colà dove la batte l'onda,  
porta di giunchi sopra 'l molle limo:  
null' altra pianta che facesse fronda  
o indurasse, vi puote aver vita,  
però ch'a le percosse non seconda.  
Pg. I, 100-105

Catone avvisa della difficoltà della scalata dato che è necessario trovare il punto ove sia *più lieve salita* (Pg. I, 108). Un sentiero angusto è scavato sulle pareti della montagna, l'unico per cui è possibile scalarla che Dante descrive nel III canto come *un'alta ripa* (v. 71) e una *parete* (v. 99) che affianca una *calla* (Pg. IV, 22). Il sostantivo

---

<sup>603</sup> Cfr. *If.* XXXIV, 127-139.

*calla*, usato per descrivere il tortuoso sentiero per cui salgono per la prima balza della montagna, deriva probabilmente dal termine *callaia* che significa piuttosto, valico, passaggio stretto<sup>604</sup>. Il poeta paragona la tortuosità del percorso ai luoghi più ripidi del mondo terreno a lui noti come Sanleo, Noli, e le due montagne di Bismantova e Cacume, impervi e malagevoli da scalare, in cui si può, comunque, camminare a piedi, mentre nella montagna del *Purgatorio* *convien ch'om, voli* tanto la scalata è difficoltosa in questa prima parte della montagna<sup>605</sup>. Dante supererà l'ultima balza letteralmente in volo. Santa Lucia con le sembianze d'aquila lo afferra durante il sonno e lo trasloca direttamente dinanzi alla porta.

Il primo *cinghio* o balzo è raggiunto al VII canto, in cui il poeta descrive una sorta di valletta colorata dall'erba e dai fiori. A questo balzo ne segue un altro dove è collocata la porta di san Pietro tagliata nella roccia che introduce al vero e proprio regno della purgazione.

Questa sola prima parte della montagna è turbata dai fenomeni tellurici e atmosferici, il cui confine superiore giunge sino alla porta di San Pietro, come spiega Stazio ai due poeti pellegrini

Quei cominciò: «Cosa non è che senza  
ordine senta la religione  
de la montagna, o che sia fuor d'usanza.  
Libero è qui da ogni alterazione:  
di quel che 'l ciel da sé in sé riceve  
esser ci puote, e non d'altro, cagione.  
Per che non pioggia, non grandò, non neve,  
non rugiada, non brina più sù cade  
che la scaletta di tre gradi breve.

Pg. XXI, 40-48

La distinzione così marcata fra le due diverse zone della montagna, la parte che sta *più su* e quella al di sotto della *scaletta*, di *tre gradi*, sottintende anche una differenza spirituale; infatti, nell'Antipurgatorio, agiscono ancora i fenomeni atmosferici e, quindi l'influenza della terra, non su un piano esclusivamente fisico ma anche spirituale. Al di là della porta, invece, si entra in un altro mondo, letteralmente nella salvezza: oltrepassatala si è salvi. La fisica del tempo di Dante riteneva che l'aria compresa tra la terra e il cielo della luna si dividesse in tre fasce o regioni, e i vapori, causa dei fenomeni meteorologici, non potessero salire al di là della seconda fascia, cioè,

---

<sup>604</sup> Cfr. Pg. XXV, 7.

<sup>605</sup> *Ivi*, IV, 25-30.

oltre lo scalino ove siede l'angelo portiere (*Pg.* XXI, 52-54); la montagna s'innalza nella terza regione dell'aria che era, secondo Alberto Magno, priva di perturbazioni<sup>606</sup>. Matelda lo spiegherà più avanti quando i due pellegrini giungono al Paradiso Terrestre:

Ed elli a me: «Questa montagna è tale,  
che sempre al cominciar di sotto è grave;  
e quant' om più va sù, e men fa male.  
Però, quand' ella ti parrà soave  
tanto, che sù andar ti fia leggero  
com' a seconda giù andar per nave,  
allor sarai al fin d'esto sentiero;  
quivi di riposar l'affanno aspetta.  
Più non rispondo, e questo so per vero».  
*Pg.* IV, 88-95

Dante domanda (v. 85) quanto debbano salire poiché l'altezza del monte è tale che si innalza in cielo più di quanto si innalzi il suo sguardo; e Virgilio risponde che il monte è conformato in modo tale che iniziare a salire è sempre molto faticoso ma quanto più si giunge in alto tanto meno è difficile. L'ascesa del monte del *Purgatorio* è così importante da richiedere diversi canti di introduzione, tanti quanti sono quelli dedicati all'antipurgatorio; la fase iniziale è più difficile poiché le anime subiscono ancora il peso dei peccati e il ricordo della terra; mentre man mano che la salita progredisce verso la cima diviene più semplice poiché il peso dei peccati diminuisce fino a scomparire. Infatti, all'ingresso della porta l'angelo incide sulla fronte di Dante le sette P, simbolo dei peccati da espiare nelle sette cornici. Di cornice in cornice le P verranno cancellate dai ministri angelici dalla fronte di Dante, cosicché l'ascesa diverrà sempre più leggera. Anche dal punto di vista cronologico il percorso nell'Antipurgatorio è più lungo rispetto al cammino per le cornici del *Purgatorio*. Secondo Petrocchi, Dante scala l'Antipurgatorio in una giornata, trovandosi all'alba sulla spiaggia quando avviene l'incontro con Catone. Al sorgere del sole, egli troverà Casella fra le anime appena giunte nel regno; tra le sei e le sei e mezza del mattino scala la prima balza, entro il mezzogiorno la seconda quando giunge nella terza balza. Il resto della giornata visita la valletta dei principi dove poi passa la notte, in cui sogna la misteriosa aquila e si ritrova al risveglio dinanzi alla porta del *Purgatorio*<sup>607</sup>. Dante dà un certo rilievo alla pesantezza della salita nella prima parte.

---

<sup>606</sup> ALBERTO MAGNO, *Sent.* II, vi, 5.

<sup>607</sup> GIORGIO PETROCCHI, *Il Purgatorio di Dante*, RCS Libri, Milano 1998, pp. 69-71.

Noi salavam per entro 'l sasso rotto,  
 e d'ogne lato ne stringea lo stremo,  
 e piedi e man volea il suol di sotto.  
 Poi che noi fummo in su l'orlo suppremo  
 de l'alta ripa, a la scoperta piaggia,  
 «Maestro mio», diss' io, «che via faremo?».  
 Ed elli a me: «Nessun tuo passo caggia;  
 pur su al monte dietro a me acquista,  
 fin che n'appaia alcuna scorta saggia».  
 Pg. IV, 31-36

Nell'Antipurgatorio il poeta colloca le anime di coloro che tardarono a pentirsi sino all'ultimo istante della vita, attendendo di essere ammesse alla purificazione. L'Antipurgatorio è diviso in quattro ripiani: nel primo attendono, avanzando lentamente, le anime di coloro che sono morti in stato di scomunica, cioè di condanna da parte della Chiesa, ma che si pentirono, come s'è detto, al momento estremo della vita (incontro con Manfredi); in un secondo balzo, all'ombra di un masso, attendono le anime di coloro che furono pigri in vita e tardi a pentirsi (incontro con Belacqua); in un'ulteriore zona sono i peccatori di morte violenta (Jacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia de' Tolomei). Tra questa zona e la successiva avvien l'incontro con Sordello, che introduce i due poeti nella valletta fiorita, dove attendono i principi negligenti, i quali, in vita, non attesero alla missione politica a loro affidata dalla volontà divina. Il primo incontro che avviene è quello con Catone, guardiano dell'antipurgatorio. Gli spiriti che qui giungono si purificano sotto la sua *balia*. È un luogo di attesa della purificazione, come spiega l'amico Forese, *tratto m'ha de la costa ove s'aspetta* (v. 89), il quale grazie alle preghiere dell'amata moglie Nella lo ha superato più velocemente

Se prima fu la possa in te finita  
 di peccar più, che sovvenisse l'ora  
 del buon dolor ch'a Dio ne rimarita,  
 come se' tu qua sù venuto ancora?  
 Io ti credea trovar là giù di sotto,  
 dove tempo per tempo si ristora».  
 Ond' elli a me: «Sì tosto m'ha condotto  
 a ber lo dolce assenzo d'i martiri  
 la Nella mia con suo pianger dirotto.  
 Con suoi prieghi devoti e con sospiri  
 tratto m'ha de la costa ove s'aspetta,  
 e liberato m'ha de li altri giri.  
 Pg. XXIII, 78-90

Tale attesa non comporta alcun martirio, come nelle cornici della montagna, che ha lo scopo di raddrizzare, *salendo e rigirando la montagna / che drizza voi che 'l mondo fece torti* (Pg. XXXIII, 125-126); invece, l'antipurgatorio ha il ruolo di integrare

le carenze di queste anime sia sotto l'aspetto soprannaturale che sotto l'aspetto umano; carenze, naturalmente, che attengono alla negligenza del *Purgatorio*, e non all'assenza totale o dell'*Inferno*; e tale integrazione è necessaria affinché la purgazione futura non cada nel vuoto. I negligenti sono le anime che sostano nel *Purgatorio* poiché tardarono a pentirsi. Essi sono raccolti in quattro schiere la prima è sulla spiaggia e si muove lentamente, sono le anime degli scomunicati, che in punto di morte si rivolsero a Dio, le quali devono stare qui trenta volte il tempo che rimasero in stato di scomunica. Invece, sul primo ripiano, stanno seduti, in attitudine neghittosa, coloro che a causa della pigrizia trascurarono l'esercizio della virtù e rimandarono solo alla fine della vita *i buoni sospiri* (Pg. IV, 132). Sul secondo balzo del monte si muovono coloro che, morti di morte violenta, si pentirono negli ultimi istanti e perdonarono ai loro uccisori; nella valletta si trovano i principi che trascurarono i loro compiti, ma in fin di vita si pentirono. Pare che le ultime tre schiere debbano rimanere nell'antipurgatorio tanto tempo quanto vissero, e anche per coloro che siano morti in contumacia della Chiesa le preghiere dei vivi possono accorciarne la permanenza, *se orazione in prima non m'aita / che surga sù di cuor che in grazia viva*; (Pg. IV, 133-134). Certamente le anime di questa prima parte della montagna sono varie, perciò è difficile qualificarle unilateralmente. Si parla di spiriti negligenti. Quando san Tommaso si occupa della negligenza<sup>608</sup> si riferisce a una definizione di Isidoro: *negligens dicitur quasi negligens*. L'etimologia è probabilmente la seguente: *negligere o neglegere* sta per *neglegere* non cogliere, non scegliere. Il ritardo a pentirsi è considerato in maniera molto negativa. È un astenersi, non fare, che si identifica con un non essere, in ciò consiste il loro peccato. I negligenti sono coloro che mancarono, vennero meno, all'appello di prendere una posizione, (il loro è, in qualche modo un peccato di ragione e quindi di libertà, per non aver esercitato la libertà che qui, nel *Purgatorio*, si corregge e si riconquista. Il termine negligente ha unica occorrenza nel IV canto:

«O dolce signor mio», diss' io, «adocchia  
 colui che mostra sé più negligente  
 che se pigrizia fosse sua serocchia».  
 Pg. IV, 109-111

È Dante che si riferisce a Belacqua probabilmente anche in tono scherzoso. Mentre nel *Convivio* a proposito della negligenza Dante dice:

<sup>608</sup> TOMMASO, *Summa Theol.*, II, II 54: *Negligentia importat defectum debitae sollicitudinis*. (La negligenza dice la mancanza della debita sollecitudine).

Per che è da notare che pericolosissima negligenza è lasciare la mala opinione prendere piede; che così come l'erba moltiplica nel campo non cultato, e sormonta, e cuopre la spiga del frumento sì che, disparte agguardando, lo frumento non pare, e perdesi lo frutto finalmente; così la mala opinione ne la mente, non gastigata e corretta, sì cresce e moltiplica sì che le spighe de la ragione, cioè la vera opinione si nasconde e quasi sepulta si perde<sup>609</sup>.

Catone usa la parola negligenti per rimproverare anche Virgilio e Dante, quando si intrattengono a cantare con Casella:

'Amor che ne la mente mi ragiona'  
cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.  
Lo mio maestro e io e quella gente  
Ch'eran con lui parevan sì contenti,  
come a nessun toccasse altro la mente.  
Noi eravam tutti fissi e attenti  
a le sue note; ed ecco il veglio onesto  
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?  
qual negligenza, quale stare è questo?  
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio  
Ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».  
Come quando, cogliendo biado o loglio,  
li colombi adunati a la pastura,  
queti, senza mostrar l'usato orgoglio,  
se cosa appare ond' elli abbian paura,  
subitamente lasciano star l'esca,  
perch' assaliti son da maggior cura;  
così vid' io quella masnada fresca  
lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa,  
com' om che va, né sa dove riesca;  
né la nostra partita fu men tosta.

*Pg. II, 112-133*

Probabilmente, nell'idea di Dante, l'antipurgatorio dovette rispondere all'esigenza di una sorta di integrazione a codesta mancanza. Queste anime si presentano secondo due tipologie, con cui Dante raffigura sempre la molteplicità delle sfaccettature dell'animo umano difficile a catalogarsi: da una parte, vi sono le anime come Manfredi e Bonconte, fin troppo fattive, dedite all'azione e all'azione malvagia, gli scomunicati e i morti per forza. Anime per lungo tempo distanti dal vero Dio e fortemente ripiegate sul proprio egocentrismo e i propri beni terreni guadagnati proprio con il loro fervente attivismo. Da un'altra parte, vi è Belacqua e i principi della valletta, anime non propriamente irreligiose ma mancanti sotto il profilo umano dai valori assoluti.

---

<sup>609</sup> Cv. IV, vii, 3.

È necessario, però, per comprendere meglio, sapere che sul piano teologico vi è una distinzione fra *reatus poenae* e *reatus culpae*. Quest'ultimo si ripara con i *martiri* (Pg. IV, 128), mentre il *reatus culpae* necessita di azioni, di opere di carità, che si contrappongano alla colpa commessa. Per esempio, i negligenti acquisiscono e mettono in pratica il timor di Dio, che non ebbero in vita. Pare che, secondo i Padri della chiesa, il *reatus culpae* sia relativo ai peccati veniali (poiché un peccato mortale non ritrattato comporta l'*Inferno*) e poiché ritengono che debba estinguersi prima della purgazione, tale idea ci riconduce a una sorta di condizione precedente, simile all'antipurgatorio<sup>610</sup>. San Bonaventura afferma che la negazione del peccato debba avvenire per gradi successivi, quindi, sembrerebbe necessaria una situazione antecedente al *Purgatorio*.

Tommaso tratta l'argomento nelle *Sententiae* (XXI, 2, 1), ed anch'egli dell'opinione che occorra rinnegare il *reatus culpae* tramite qualche atto di carità per cui lascia intendere che vi sia una qualche attesa che precede la remissione della colpa, *quod [peccatum veniale] statim ibi [in Purgatorio] non remittatur... satis videtur probabile*<sup>611</sup>. Va tenuto presente che queste anime si pentirono all'estremo della vita e la colpa in virtù del pentimento risulta essere veniale. L'antipurgatorio ha, quindi, per Dante funzione di purgazione, ovvero, di liberazione dal *reatus poenae*, di eliminazione delle deformità morali sussistenti; un ruolo, quindi, di passaggio da una condizione di umanità, appena accennata, ad una senza riserve e adeguatamente disposta alla purificazione<sup>612</sup>. Un precursore dell'Antipurgatorio è da vedersi nel Tartaro dell'*Eneide*. Vi si trova un giudice, Radamanto, che costringe le anime alla confessione dei peccati che necessitano dell'espiazione, poiché queste anime non li confessarono né espiarono in vita, quindi, avendoli trascinati nell'aldilà, sono ora costretti a riparare il debito. L'idea che si tratti quasi certamente di una realtà differente rispetto alla vera e propria purgazione la suggeriscono le parole di Virgilio, prima nel VII canto, e poi nel IX

Ma se tu sai e puoi, alcuno indizio  
 dà noi per che venir possiam più tosto  
 là dove *purgatorio* ha dritto inizio».  
 Pg. VII, 37-39

<sup>610</sup> Cfr. BONAVENTURA, *Sent.* XXI, 2, 1.

<sup>611</sup> TOMMASO, *De malo* VII, 11.

<sup>612</sup> Cfr. SILVIO PASQUAZI, *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 115-117 e pp. 178 e ss.



*là dove purgatorio ha dritto inizio*, fa appunto pensare che ciò che viene prima non sia propriamente il *Purgatorio* ma sia un'anticamera. Similmente recita il canto IX, quando il poeta si trova davanti alla porte del *Purgatorio*

Tu se' omai al *purgatorio* giunto:  
vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;  
vedi l'entrata là 've par digiunto.  
Pg. IX, 49-51

Silvio Pasquazi ritiene che in questi luoghi, creati dal poeta, antistanti a ciascun regno, l'antinferno, l'antipurgatorio e i cieli più bassi nel *Paradiso*, Dante abbia voluto sottolineare quanto sia sempre necessario che l'uomo si prenda pienamente la responsabilità della sua persona umana, che consiste nell'esercizio della sua libertà.

Ora condizione necessaria affinché un uomo possa non irresponsabilmente volersi schiavo di piccoli beni e tormentarsi per essi; o affinché possa liberarsi di fatto da una consimile schiavitù dopo essersene liberato intenzionalmente; o, infine, affinché possa accogliere in sé la divina presenza e da questa essere esaltato, è che egli abbia raggiunto una reale maturità di persona umana. Ora la persona umana non può attuarsi né maturarsi se non attraverso il rapporto con 'l'altro': il quale altro, secondo il pensiero di Dante della *Commedia*, che uscito dalle molte selve ricomponesse Cielo e Terra in visione unitaria, è il mondo umano, ed è Dio. Dunque, un'anima beata, o purgante, o dannata, è tale in modo autentico se è autenticamente persona se ha realizzato un reale rapporto con il mondo umano e un reale rapporto con Dio. E dicendo 'rapporto con il mondo umano' e 'rapporto con Dio', non si esclude certo, il rapporto buono e onesto, ma altresì si comprende qualsiasi rapporto implicante l'esercizio delle umane facoltà<sup>613</sup>.

Pasquazi, sostiene che non vi sarebbe alcuna contraddizione nemmeno rispetto alle parole con cui Piccarda chiarisce a Dante che le anime dei primi cieli non sono meno beate, e che anche la loro beatitudine è piena, poiché i loro desideri sono commisurati alla volontà divina<sup>614</sup>. Quindi, non si discute di gradi inferiori di beatitudine, purgazione o dannazione, ma occorre distinguere in quanto Dante stesso distingue, nel senso che anche i peccati come i meriti non sono tutti uguali, e così, anche le anime, tanto più nell'aldilà, poiché ciò che è in gioco, è la libertà degli individui che hanno corrisposto più o meno al loro bene o più o meno al loro male. Pertanto, le anime del cielo della luna non sono meno beate delle anime dei cieli superiori, e le anime dell'antipurgatorio non sono meno purganti delle anime che hanno oltrepassato la porta, e così via. In queste fasi iniziali dei regni, Dante mette in rilievo semplicemente l'importanza dell'esercizio della ragione e della libertà. Anche se, forse, per il

---

<sup>613</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>614</sup> Cfr. *Pd.* III, 63.

*Purgatorio*, occorrerebbe fare degli ulteriori distinguo riguardo alla permanenza provvisoria dei purganti. Vi sono alcuni episodi significativi sui quali intendiamo soffermarci. Uno di questi è l'arrivo degli spiriti sulla spiaggia, raccontato nel II canto del *Purgatorio*. Le anime approdano nel regno condotte da un angelo che le preleva dalla foce del Tevere dove si radunano quelle anime che non sono destinate all'*Inferno*.

Le anime dei purganti sbarcano nella spiaggia, cantando un celebre salmo dell'*Esodo*:

'In exitu Israël de Aegypto'  
cantavan tutti insieme ad una voce  
con quanto di quel salmo è poscia scripto.  
Poi fece il segno lor di santa croce;  
ond' ei si gittar tutti in su la spiaggia:  
ed el sen giù, come venne, veloce.  
La turba che rimase lì, selvaggia  
parea del loco, rimirando intorno  
come colui che nove cose assaggia.  
Da tutte parti saettava il giorno  
lo sol, ch'avea con le saette conte  
di mezzo 'l ciel cacciato Capricorno,  
quando la nova gente alzò la fronte  
ver' noi, dicendo a noi: «Se voi sapete,  
mostratene la via di gire al monte».

Pg. II, 46-60

Esse non sono nella situazione dei dannati che là dove saranno stati destinati da Minosse lì sosteranno per sempre. I purganti sono anime in evoluzione e di passaggio nel regno. Il *Purgatorio* è, infatti, un regno che successivamente al Giudizio Universale non avrà più ragion d'essere, e in ogni caso anche prima dell'ultimo giudizio le anime che abbiano concluso il percorso di purificazione, passano nel giardino terrestre e da lì ascendono in *Paradiso*. È il caso specifico di Stazio che conclude la fase purgativa con Dante nel bagno nel fiume Letè. Egli stesso ricorda a Dante che ogni volta che un'anima conclude il percorso, la montagna dà una sorta di scrollo, a cui segue un coro di esultanza per l'avvenuta purificazione e l'ingresso, dell'anima in *Paradiso*.

\* \*

Oltre la spiaggia alla quale Dante e Virgilio approdano vi è l'antipurgatorio in cui si trovano tutte quelle anime non ancora degne di varcare la porta che fa accedere alla purificazione. Dopo la porta di ingresso al vero e proprio regno, la montagna è divisa in sette balze la cui circonferenza diminuisce man mano che si progredisce nella salita. Qui si purgano, come si è visto, i sette peccati capitali di orgoglio, invidia, ira, accidia,

avarizia, gola, lussuria. In cima alla montagna si trova l'Eden. La struttura della cantica è sempre dettata dal numero trinitario: vi sono nove canti che precedono l'ingresso nel vero e proprio *Purgatorio*. Il canto IX è un canto strutturale di passaggio dall'Antipurgatorio al *Purgatorio*, secondo una simmetria rispettata in tutte e tre le cantiche. Nel canto IX dell'*Inferno* si entra nella porta della Città di Dite, luogo dei peccati più gravi; così nel canto IX del *Paradiso* si passa dalla fascia dei primi tre cieli, dove ancora giunge l'ombra della Terra, ai cieli successivi. La purificazione avviene lungo 18 canti a cui andranno ad aggiungersi i 6 canti del Paradiso Terrestre. In cima si trova l'Eden che è sempre un luogo terreno, anzi esattamente il primo luogo terreno della creazione. La collocazione del giardino terrestre consente già di affermare che l'opposizione del secondo regno non è solo nei confronti della realtà infernale ma anche terrena. Il *Purgatorio* è un luogo dell'aldilà, concepito come un tempo supplementare in cui si possa restaurare la condizione creaturale. Il fatto stesso che le anime purganti facciano un percorso che le conduce all'Eden significa che esse restaurano il proprio modo di essere creature di Dio. La tradizione che precede Dante credeva che l'Eden fosse un luogo terreno che secondo le scritture si trovava *ad orientem*<sup>615</sup>. Ci credeva Agostino, quando confutava le posizioni di Filone e Origene, che tentavano di leggere tutto il racconto della *Genesi* in senso allegorico. Nel *De Genesi ad litteram*, egli non solo sostiene l'esistenza in senso fisico del giardino terrestre, al tempo della creazione, ma è ancora convinto della sua effettiva esistenza in qualche parte del mondo a lui contemporaneo. San Tommaso crede all'esistenza del giardino seppure in qualche luogo lontano dal mondo abitato e difficilissimo da raggiungere<sup>616</sup>. È probabile che anche Dante nel 1300 credesse all'esistenza dell'Eden come un luogo terreno; anche la relativa ubicazione nella *Commedia* segue le ipotesi dominanti presso la teologia del suo tempo<sup>617</sup>. In particolare, Dante pare perfettamente concordare con quest'ultima nel configurare il suo Eden in cima al *Purgatorio* e il più possibile distante dalle terre abitate, opposto a Gerusalemme, ritenuta il cuore e il centro del mondo. La posizione tra Gerusalemme e l'Eden non è tanto una contrapposizione. Essa è più relativa all'opposizione dei due emisferi, luoghi, l'uno, della comunione con Dio, l'altro, della

<sup>615</sup> Gn. II, 8: *Et plantavit Deus paradisum in Eden ad orientem et posuit ibi hominem quem finxit*. (Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato).

<sup>616</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I, q. 102, a. 1, ad 3; e ancora *Summa Theol.*, I, q. 102, a. 2, ad 3.

<sup>617</sup> Pietro Lombardo nel secondo libro delle sentenze riporta l'opinione che l'Eden si trovi ad oriente in un luogo lontano dalle terre ove vivono gli uomini in *alto situm*. Cfr. PIETRO LOMBARDO, *Liber II Sententiarum*, d. xvii, ed. Quaracchi, I 385; e anche Alberto Magno in fondo non si oppone a tale idea. Cfr. ALBERTO MAGNO, *Summa theol.*, II, tr. xiii. q. 79, in *Opera Omnia*, Borgnet, XXXIII, 112.

rottura di tale rapporto. L'Eden è, piuttosto, un luogo simmetrico sulla stessa perpendicolare a Gerusalemme. Su tale simmetria poggia il cuore dell'invenzione del secondo regno. Eden e Gerusalemme sono due luoghi in opposizione ma con un legame storico e geografico. La genesi dei due luoghi dipende da un dato storico: il peccato di Adamo, che ha rotto il rapporto creaturale con Dio, la cui conseguenza è stato l'abbandono del giardino e l'insediamento nell'emisfero opposto, di cui Gerusalemme è il centro. Così, sul piano storico si colloca l'evento della redenzione: Cristo, nuovo Adamo, riapre la via del rapporto con Dio, pagando il debito del tradimento attraverso la passione e la morte a Gerusalemme. Dante spiega questa visione del suo mondo nel canto VII del *Paradiso*:

Vostra natura, quando peccò tota  
 nel seme suo, da queste dignitadi,  
 come di paradiso, fu remota;  
 né ricovrar potiensì, se tu badi  
 ben sottilmente, per alcuna via,  
 senza passar per un di questi guadi:  
 o che Dio solo per sua cortesia  
 dimesso avesse, o che l'uom per sé isso  
 avesse sodisfatto a sua follia.

*Pd.* VII, 85-93

Secondo Charles Singleton, Dante si è certamente compiaciuto che la tradizione avesse creato una corrispondenza geografica e storica. Sebbene l'emisfero meridionale sia definito dal peccato e dalla morte, qui sorge un punto geografico, Gerusalemme, ove si è compiuto storicamente un evento che ha riaperto la strada verso l'Eden. E l'Eden è controbilanciato, nell'altra faccia della terra, da Gerusalemme, la città santa, ove si è consumato il sacrificio di Cristo che ha ricostituito l'uomo nuovo<sup>618</sup>. Riguardo a quest'ordine, cantato dalla poesia dantesca, Singleton è anche del parere che non si tratti soltanto di libertà poetica ma di un preciso fondamento esegetico, dal momento che anche Agostino interpreta il luogo della *Genesi*, in cui si dice che Adamo ed Eva furono cacciati *contra paradisum*, quale luogo *opposto* all'Eden<sup>619</sup>. Il nucleo dell'invenzione del poeta sta nella idea di un processo di purificazione dopo la morte che comporti un viaggio verso l'Eden. Qui Dante riincontra Beatrice, che si colloca nel cuore della sua conversione; nè bisogna dimenticare la processione allegorica che avviene alla presenza della donna, anch'essa rappresentazione e interpretazione storica offerta al poeta. Più in

<sup>618</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Viaggio...*, cit., pp. 291-297.

<sup>619</sup> TOMMASO, *De Human. Ie. Chr.*, opusc. 53.

generale, Singleton definisce l'*itinerarium* come un viaggio a Beatrice che riappare agli occhi del poeta solo dopo la scalata purgatoriale. Lo studioso giunge, infatti, alla conclusione che la donna sia *figura Christi* e che rappresenti quel secondo avvento di Cristo di cui San Bernardo di Chiaravalle parla nei *Sermones de Tempore* e che San Tommaso riprende nel *De Humanitate Jesu Christi*, riportando le parole che definiscono i tre avventi come *in carnem, in mentem* e *ad iudicium*<sup>620</sup>. In San Bernardo è anche avvento temporale in quanto concerne il passato, il presente e il futuro. In particolare, attraverso il confronto con Tommaso e Bernardo, Singleton dimostra che il secondo avvento di Cristo è identificabile con la Grazia santificante che investe l'anima del cristiano, il cui altro nome possibile è quello di *Sapientia*. E questi due nomi sono delle qualità che la *Commedia*, sul piano della conversione del poeta, assegna a Beatrice<sup>621</sup>. La lettura del prezioso saggio dell'americano, come già si è visto, è d'aiuto, dentro una logica del viaggio purgatoriale di Dante che si svolge come moto verso la meta del Paradiso terrestre in cui avviene l'incontro con la *donna della salute*. Rifacendosi, a sua volta, agli studi di Arturo Graf<sup>622</sup>, Bruno Nardi era del parere, che il poeta trovasse già una certa prossimità tra *Purgatorio* e Paradiso terrestre, nelle testimonianze e nei racconti di visioni. Nello stesso *Purgatorio di San Patrizio*, alla fine della visione dei supplizi, il soldato Owen si ritrova nel Paradiso Terrestre. La fantasia del poeta fu probabilmente anche incoraggiata dall'indeterminatezza che gli stessi padri conferirono all'ubicazione di questo luogo<sup>623</sup>.

Ma anche il Nardi ritiene che l'ubicazione in cima alla montagna del *Purgatorio* abbia essenzialmente per il poeta una motivazione morale, giustificata da una teologia della redenzione che univa in linea retta il vecchio Adamo con il nuovo Adamo, Gerusalemme con l'Eden.

Già nel porre la montagna dell'Eden agli antipodi di Gerusalemme, il Poeta fu indotto dal bisogno di simboleggiare l'opposizione morale che v'è tra la colpa antica e il Riscatto, tra l'uomo peccatore e l'uomo redentore, tra la pianta dispogliata per la disobbedienza d'Adamo, e l'amara pianta che rinverdiva sul Golgota in fronde e frutti di vita eterna, per l'obbedienza di Cristo alla volontà del Padre. Lo stesso concetto dell'opposizione fra la somma bontà e la prima malizia, lo conduceva a porre la suprema rivelazione di Dio nell'Empireo e ad incarcerare Lucifero nel centro

<sup>620</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Serm.*, PL, 183, 35.

<sup>621</sup> Cfr. CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Viaggio...*, cit., pp. 213-228.

<sup>622</sup> ARTURO GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, a cura di Clara Allasia e Walter Leliga, Bruno Mondadori, Milano 1892.

<sup>623</sup> BRUNO NARDI, *Il mito dell'Eden*, in *Saggi...*, cit., pp. 311-312. Nardi a proposito cita un passo del commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo, di San Bonaventura, *Sent.* IV, d. 20, p. 1, a, q. 6.

dell'universo al qual si traggono d'ogni parte i paesi. Un concetto analogo, ma non più d'opposizione, ispira anche il ravvicinamento ch'egli fa del *Purgatorio* all'Eden: come per la colpa l'uomo cadde di sua perfezione e fu cacciato di *Paradiso*, così, mediante l'espiazione, riacquista l'innocenza perduta e torna degno dell'antica sede. L'applicazione di questo concetto all'interpretazione allegorica della spada fiammeggiante della *Genesi*, doveva menare alla simbolica figurazione dantesca, la quale pone il *Purgatorio* nella montagna stessa del Paradiso Terrestre.<sup>624</sup>

Il brano della *Genesi*, che narra della cacciata di Adamo ed Eva, racconta che Dio pose il giardino *ad orientem* e specifica che a sua custodia furono messi i cherubini e la spada di fuoco<sup>625</sup>. Il ritorno alla condizione edenica è simboleggiato dalla spada del cherubino *flammeum gladium*, una spada infuocata che ha il ruolo del fuoco espiatorio di cui la tradizione esegetica parlava come di un secondo battesimo, il battesimo del fuoco che occorre oltrepassare per il ritorno all'Eden.

Dante esprime il suo concetto di Paradiso Terrestre nella *Monarchia*:

Dunque la ineffabile provvidenza due finalità da perseguire ha proposto all'uomo: la felicità in questa vita, che consiste nella esplicazione della propria virtù attiva ed è raffigurata nel paradiso terrestre; e la felicità nella vita eterna, riposta nel godimento della visione di Dio a cui la virtù intrinseca non può giungere se non è guidata dalla luce divina; e questa felicità è dato di riconoscere nel paradiso celeste<sup>626</sup>.

Il Paradiso terrestre rientra nel primo fine a cui la divina provvidenza ha destinato l'uomo. Esso rappresenta il primo grado di felicità che l'uomo può acquisire con le sue proprie virtù, di cui è vedova la terra abitata dall'uomo.

Il tema è ricorrente sin dagli inizi della cantica. Per esempio, le *quattro stelle* di *Pg. I, 23* sono sempre state interpretate, fin dalla critica più antica, come le quattro virtù cardinali di cui è rimasto privo, *vedovo*, l'emisfero settentrionale; e *la prima gente*, che godeva della loro contemplazione sono i primi due viventi, Adamo ed Eva, come spiegavano Pietro di Dante, il Buti e l'Anonimo fiorentino.

I' mi volsi a man destra, e puosi mente  
a l'altro polo, e vidi quattro stelle

---

<sup>624</sup> *Ivi*, pp. 313-314.

<sup>625</sup> *Gn. III, 24-24: Emisit eum Dominus Deus de paradiso Eden, ut operaretur humum, de qua sumptus est. 24 Eiecitque hominem et collocavit ad orientem paradisi Eden cherubim et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendam viam ligni vitae.* (Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita).

<sup>626</sup> *Mn. III, xv, 7: Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradysum celestem intelligi datur.*

non viste mai fuor ch'a la prima gente.  
Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:  
oh settentrional vedovo sito,  
poi che privato se' di mirar quelle!  
Pg. I, 22-27

Lo stato di vedovanza dell'emisfero settentrionale è uno stato di privazione, di mancanza di quelle quattro stelle. L'umanità, sebbene non ne abbia mai goduto, vive nel desiderio di quelle. È evidente che siamo sul piano dell'allegoria e che le quattro stelle siano simboli della perdita beatitudine edenica<sup>627</sup>. Lungo la cantica, il Paradiso Terrestre è sempre incluso nel tema della felicità perduta, a cui i mortali anelano, *Quel dolce pome che per tanti rami / cercando va la cura de' mortali*. Si pensi alle parole di Virgilio che lo indica a Dante come il luogo di quel frutto tanto desiderato. Il tema della felicità perduta è sempre accostato al mito dell'Eden e il *Purgatorio* diviene un'ascesa che si compie ritornati all'Eden.

\* \*

Nel suo saggio, *Dante espejo humano*, María Zambrano<sup>628</sup> scrive:

Ogni opera umana si rivela sempre, com'è ovvio, uno specchio in cui gli uomini possono guardarsi. L'immagine di sé che l'uomo cerca instancabilmente non si riduce alla sua sola figura, per la ragione, anch'essa ovvia, che l'uomo non arriva a darsi una figura, nemmeno sbazzata, se non in relazione a tutto ciò che lo circonda. Ed è sempre stata una peculiarità dell'uomo sentirsi in relazione: vale a dire effettivamente circondato dall'universo nella sua totalità, quale un mediatore tra tutte le cose esistenti. È esattamente questa l'idea dell'uomo che Dante professa in tu opera, in maniere diverse. Una tra le più belle è quella che riporta nella *Monarchia*,<sup>629</sup> attribuendola ad alcuni filosofi: l'idea che l'uomo sia come un orizzonte assimilato all'orizzonte perché media tra i due emisferi. Mediatore tra l'emisfero degli esseri naturali irrazionali e la ragione, tra la bestia e l'angelo, capace di attraversare, come illustra simbolicamente il suo poema straordinario, tutti gli stati dell'essere, dal centro dell'inferno fino all'ultimo cielo, proprio ai piedi del centro supremo, del trono della Santa Trinità. Quel che ci offre nella sua opera è, in effetti, la condizione umana in tutta la sua pienezza, nella piena attuazione delle sue possibilità: fin qui può abbassarsi l'uomo, fin lì può

---

<sup>627</sup> Cfr. CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Viaggio...*, cit., pp. 291-309.

<sup>628</sup> María Zambrano è una delle figure più originali del panorama filosofico del Novecento. Impegnata nel rinnovamento della vita politica e culturale del suo paese, partecipò alla guerra civile e, all'instaurarsi della dittatura franchista, prese la via di un lungo esilio. I due citati saggi sono stati pubblicati nel volume *Dante specchio umano*, a cura di Elena Laurenzi, Città Aperta, En 2007.

<sup>629</sup> *Mn.* III, xv, 3: *Ad huius autem intelligentiam sciendum quod homo solus in entibus tenet medium corruptibilium et incorruptibilium; propter quod recte a philosophis assimilatur orizonti, qui est medium duorum emisferiorum.* (Ad intendere questo, si vuole sapere che solo l'uomo, nell'ordine delle cose, tiene il mezzo tra le cose corruttibili e le non corruttibili; sicchè rettamente lo assomigliano i filosofi all'orizzonte, che è il mezzo de' due emisferi).

ascendere; fino a tali confini estremi dell'afflizione e della beatitudine e, semplicemente, sulla terra, dove l'uomo può espandere la sua potenza e il suo intelletto<sup>630</sup>.

L'idea che l'uomo sia un mediatore della creazione ma ancor più la suggestione che la studiosa riprende dalla *Monarchia*, che l'uomo sia come un *orizzonte*, *assimilato all'orizzonte- perché media tra i due emisferi*, è profondamente adeguata all'itinerario compiuto dal poeta nel passaggio dall'*Inferno* al *Purgatorio*. Tale mediazione nell'uomo non è neutra ma opera attraverso la scelta della libertà. La creatura può infatti scegliere se abbassarsi alla condizione della bestia o innalzarsi a quella dell'angelo, decide liberamente di operare quel capovolgimento che il poeta sotto la guida di Virgilio-ragione ha compiuto nel cuore della terra, dopo la visione del male supremo. Il *Purgatorio* dantesco ha come protagonista proprio questa tipologia d'uomo che sceglie di passare all'altro emisfero, che decide, *con fatica e con angoscia* (*If. XXXIV, 78*) di compiere quell'inversione-conversione. In conseguenza di ciò l'ordine del cosmo è determinato dalla nuova consapevolezza del pellegrino che ha attraversato l'*Inferno* e passato il centro della terra. Il cosmo, nel *Purgatorio*, è disposto oramai secondo un ordine in cui l'uomo è creatura e nel quale il suo desiderio di felicità consiste nel far ritorno al Creatore, proprio perché in ciò consiste la sua creaturalità

ma vostra vita senza mezzo spira  
la somma beninanza, e la innamora  
di sé sì che poi sempre la disira  
*Pd. VII, 142-144*

La suprema bontà di Dio informa direttamente l'uomo senza mediazioni all'atto della creazione e si fa amare a tal punto che l'anima dell'uomo liberamente desidera ritornare a Dio. Il *Purgatorio* è il regno centrale dell'aldilà dantesco, in esso si può facilmente riconoscere che il nucleo principale dell'ordine del cosmo è in funzione della salvezza dell'uomo. La montagna che conduce all'Eden è il frutto di una misericordia al di sopra di ogni giustizia che Dio riserva a coloro che abbiano minimamente esercitato la loro libertà attraverso un atto di contrizione, scegliendo o desiderando di ritornare a Lui. Perciò, il cuore stesso di questa montagna è la centralità dell'uomo. Nel regno si pongono in primissimo piano temi come la libertà e l'amore collocati al centro della cantica. Non bisogna però dimenticare i continui riferimenti che nel *Purgatorio* si fanno

---

<sup>630</sup> MARIA ZAMBRANO, *Dante specchio umano*, a cura di Elena Laurenzi, Città Aperta, En 2007, pp. 59-60.



a Cristo, uomo-Dio. È possibile, infatti, rilevare che il secondo regno sia un regno fondamentalmente cristiano, in quanto conformato alla *Persona* di Cristo. Sin dal primo canto si introduce il mistero della risurrezione: nel rito del giunco, simbolo dell'umiltà e dell'abbassamento di Cristo alla condizione umana; nel ramo che rigermoglia, segno della vita che rinasce e della vittoria sulla morte. Anche l'antipurgatorio, luogo che precede la vera e propria purificazione e accoglie coloro che si pentirono negli ultimi istanti di vita, non è altro che lo svolgersi di quella misericordia infinita del Dio annunciato da Cristo, che tratta con la stessa misura (cioè senza misura) i servi dell'ultima ora come nella parabola evangelica; le beatitudini proclamate di cornice in cornice, sono lo scandaloso *modus vivendi* proclamato da Gesù nel suo discorso della montagna; infine, quanto accade in cima alla montagna, l'ingresso nel giardino dell'Eden, la processione allegorica di tutta la storia della Chiesa e l'incontro con Beatrice che, il poeta rappresenta secondo attributi cristologici, sono tutte tracce per cui la cantica s'incentra sull'immedesimazione dei purganti e di Dante pellegrino in questo regno nella Persona di Gesù. Seguendo la logica di divisione delle cantiche, alcuni studiosi hanno congetturato che il *Purgatorio* possa essere la cantica della seconda Persona della Trinità, ma non sarebbe del tutto corretto dire che, conseguentemente, l'*Inferno* si fondi sulla Prima Persona della Trinità, il Padre, e il *Paradiso* sulla Terza, lo Spirito, poiché, sempre per ragioni teologiche, più che numerologiche, la Trinità che è usata dal poeta come modulo strutturale, non è semplicemente il susseguirsi dell'uno, del due e del tre, ma è in senso più proprio la loro compresenza, tanto che Dio è uno e trino, contemporaneamente Unità e Trinità. Perciò, in tutte tre cantiche è possibile rintracciare la compresenza delle Persone divine. Semmai, in questo secondo regno, fattori strutturali e morali concernenti l'ascesi, che le anime debbono effettuare per ritornare alla condizione originale in cui Adamo ed Eva furono creati, porta a concludere che il regno mostri tracce inequivocabili che portano a identificarlo con Cristo stesso e al mistero delle sue due nature umana e divina. Conducono a tale affermazione proprio la configurazione della montagna, che sorge sulla terra ma contemporaneamente è un luogo dell'aldilà. Perciò, vi sono elementi antitetici che coesistono, terra e cielo, tempo ed eterno, categorie che nella Persona del Risorto si risolvono in armonia al punto che la natura umana restaurata coesiste con quella divina.

Come si è già analizzato, la prima fase della conversione del viator è riacquisire la giusta prospettiva, distorta nel primo regno, rivolgendola verso il giusto orizzonte che è quello meridionale rispetto a Gerusalemme, dove sorge il secondo regno e nella cui

cima Dante colloca l'Eden, il luogo della creazione. Il primo regno, in cui numerosi sono gli episodi antitrinitari, è anche un regno sconfitto dalla discesa di Cristo agli inferi. L'*Inferno* riporta ancora numerose tracce dello sconvolgimento dovuto al passaggio del Redentore. Si pensi alla porta dell'*Inferno* ma anche alla porta della città di Dite, entrambe scardinate dal passaggio di Cristo liberatore delle anime dei giusti e vincitore della morte<sup>631</sup>. La prima fase del viaggio, essendo sulla scorta di Virgilio, riguarda i primi due regni, fino al momento dell'incontro con Beatrice nel giardino terrestre. Lungo questo percorso, avviene il passaggio in cui il vecchio Adamo, l'uomo della *selva oscura*, si pone nella prospettiva del nuovo Adamo, Cristo, che si ricompone in cima alla montagna nell'Eden, essendosi la natura umana restaurata in Cristo. Perciò, il dualismo della vita terrena, in lotta tra la condizione di peccato che separa l'uomo da Dio e allo stesso tempo la sua natura che tende alla ricerca di Dio nell'Eden ritorna all'originaria unità. È utile, a riguardo, tenere presente, in prospettiva, quanto ricorda John Guzzardo nei suoi studi numerologici su Dante, a proposito del numero *due*. Il numero due è un numero che si genera dalla divisione dell'uno, perciò è proprio della doppiezza, della divisione tipica del male, in quanto si origina dalla scissione. L'etimologia della parola demonio ne è esemplificativa, egli è colui che divide, il separatore. Dividendo l'unità originaria che è caratteristica proprio di Dio il due è quindi un numero negativo<sup>632</sup>. Ma Cristo, nella storia della salvezza, è la persona in cui la divisione si è ricucita. Il *Due* della Seconda Persona riappacifica la natura umana e divina. Il secondo regno è intermedio fra le tre cantiche, è il regno tra il tempo e l'eterno, in quella sorta di *già e non ancora* in cui consiste la concezione cristiana della vita terrena. Il *Purgatorio* è un regno dell'aldilà ma sorge sulla terra: l'isola su cui si innalza è nell'emisfero australe e il giardino che ne domina la montagna è appunto il giardino *terrestre*. Ma allo stesso tempo non vi si può giungere nella vita terrena. Si pensi alla

---

<sup>631</sup> Cfr. *If.* IV, 53-54; *If.* VIII, 124-126.

<sup>632</sup> Cfr. JOHN JOHN GUZZARDO, *Dante: Numerological Studies*, Peter Lang, New York-Bern – Frankfurt am Main-Paris, 1987, p. 123: *The number two is divergence from the one God, corruption, all that is transitory, multiplicity, division, breaking away from unity. The Scriptural basis for these connotations were primarily two. The first was Genesis 7, 2, where God commands Noah to let the unclean animals enter the ark in twos. The second, Genesis 1, 6-9, was also used because the second day of the Creation is the only day in which God did not say that he saw was good.* (Il numero due è opposizione all'unico Dio, corruzione, tutto ciò che è transitorio, molteplicità, divisione, separazione dall'unità. Le basi bibliche per queste connotazioni erano principalmente due: la prima era Genesi 7, 2, dove Dio comanda a Noè di lasciare che gli animali impuri entrino nell'arca in due. Era anche utilizzato il secondo riferimento, Genesi 1, 6-9, perché il secondo giorno della Creazione è l'unico nel quale Dio non disse che ciò che vide era cosa buona).

vicenda di Ulisse, al tentativo del poeta all'inizio del I canto e al medesimo riferimento nell'*incipit* del *Purgatorio*. Sul piano del tempo, la realtà del *Purgatorio* è, da una parte, quella dell'Eternità e dell'immortalità, da un'altra parte, quella del giorno e della notte e del procedere della purificazione che soltanto in presenza della luce del sole rendono questo luogo vicinissimo alla vita terrena. Sin dalla prima scena è presente un costante riferimento al mondo dei vivi, che ha una distorta visione dell'ordine, e il mondo dei purganti, la cui visione si può purificare grazie a quel capovolgimento necessario tra i due emisferi che riattiva la possibilità di rieducare la visione dentro la corretta prospettiva del mondo. Nella seconda terzina del prologo del *Purgatorio*, che descrive l'argomento della cantica, il *secondo regno* indica l'ordine del viaggio del poeta e il secondo gradino attraverso cui la Grazia guida Dante verso Dio.

e canterò di quel secondo regno  
dove l'umano spirito si purga  
e di salire al ciel diventa degno.  
Pg. I, 4-6

L'uomo vi si purifica e riacquista la dignità della salita al Cielo, dove, infine, si giunge attraverso il superamento dell'Eden. L'impatto con il nuovo ambiente è luminoso, *dolce color d'oriental zaffiro*. Dante disegna un mondo *sereno, puro*, in cui la sua vista riacquista il piacere, il gusto dei colori e delle forme, *a li occhi miei ricominciò diletto*. Il contrasto è forte con quanto visto e provato fino ad ora, *tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta / che m'avea contristati li occhi e 'l petto* (Pg. I, 17-18). Sono lontane le lugubri e macabre descrizioni delle visioni delle pene purgatoriali precedenti<sup>633</sup>. Si è affermato che Dante ha sottratto il *Purgatorio* al processo di infernalizzazione cui era stato sottoposto nei racconti precedenti di viaggi e di visioni nell'aldilà, ma ha anche dato un taglio alle meditazioni teologiche che si soffermavano sul genere delle pene e sull'intensità dei tormenti, dolorosi quanto quelli infernali. Agostino e Tommaso, per esempio, erano fra quelli che prevedevano una purificazione di gran lunga superiore a qualsiasi sofferenza provata nella vita terrena. Dante non nega i dolori e i tormenti, ma non è errato dire che il suo *Purgatorio* sia costruito su un supremo fondamento

---

<sup>633</sup> Cfr. ROMANO GUARDINI, *op. cit.*, pp. 266-267: *Il paesaggio esprime un sollievo senza limiti, una vastità e una purezza felici. [...] L'angoscioso pellegrino giunge ora all'aperto, e il paesaggio che gli si apre dinanzi agli occhi è spazio e luce, null'altro. Azzurro di cielo come gemma splendente e stelle. Pende su ogni cosa il potere dell'astro dell'amore, simbolo di quello spirito la cui mancanza ha fatto dell'Inferno appunto l'Inferno; e chi lo ha visto brillare carico di mistero nel cielo del sud, sa che qui vi è qualcosa di più d'una semplice allegoria.*

pedagogico: l'evoluzione della coscienza del pellegrino. Sul piano tematico, la novità è che la purificazione non è appena il saldo di un debito ma un mezzo al servizio del cambiamento di mentalità (*metànoia*), dell'acquisizione di un nuovo modo di vedere. In questo senso Dante sottrae il *Purgatorio* all'*infernalizzazione*, immaginando un regno dove le anime si *inverano*.

\* \*

Le parole che Virgilio rivolgerà a Catone contribuiscono a chiarificare in cosa consista la dignità, *e di salire al ciel diventa degno*, (Pg. I, 6) che qui si riacquista:

Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta  
Pg. I, 70-72

La presenza dell'Uticense ha un valore esemplare. Egli è la figura storica di una personalità vissuta *ante Christum*, rappresentativa di un dote necessaria perché si riacquisti la dignità, la libertà. Un passo della *Monarchia*, che a lui si riferisce, fa comprendere il valore della libertà per il poeta

Vengano ora quelle sacralissime vittime dei Decii, che per la pubblica salute posero le devote anime, come Livio non quanto è degno, ma quanto seppe e potè, va testificando con loro gloria. Ancora apparisca lo ineffabile sacrificio del severissimo uomo autore di libertà Marco Catone: de' quali l'uno, per la salute della patria, non temé la morte, l'altro, acciocché accendesse nel mondo l'amore della libertà, dichiarò di quanto prezzo la libertà fosse, quando egli volle piuttosto uscire di vita libero, che senza libertà vivere<sup>634</sup>.

Una vita priva della libertà è la negazione della vita umana, in quanto l'uomo esiste e vive come essere razionale a partire da questa prerogativa unica. Autori dell'antichità, quali Plutarco o Seneca, presentano Catone come un uomo onestissimo, incarnazione del saggio stoico, sì che il suo suicidio è giudicato da Dante come un esempio di forza morale, di disprezzo della morte<sup>635</sup>. Secondo Auerbach, l'Uticense è

---

<sup>634</sup> Mn. II, v, 15: *Accedunt nunc ille sacratissime victimae Deciorum, qui pro salute publica devotas animas posuerunt, ut Livius, non quantum est dignum, sed quantum potest glorificando renarrat; accedit et illud inenarrabile sacrificium severissimi vere libertatis tutoris Marci Catonis. Quorum alteri pro salute patrie mortis tenebras non horruerunt; alter, ut mundo libertatis amores accenderet, quanti libertas esset ostendit dum e vita liber decedere maluit quam sine libertate manere in illa.*

<sup>635</sup> Si confronti a proposito un passo di Agostino nel *De civitate Dei*:

per Dante, *figura Christi*<sup>636</sup>, guardiano della verità purgatoriale, il simbolo della vicenda storica della libertà dal peccato, la vera e propria schiavitù che svilisce la natura umana.

La libertà è un concetto chiave del secondo regno. *Libertà va cercando*, dice Virgilio, per rappresentare la meta del viaggio che Dante si accinge a compiere nel *Purgatorio*. Non a caso, il centro della cantica coincide con la spiegazione dottrinale della libertà o del libero arbitrio, che è al principio del conseguimento della libertà.

Il centro si individua a partire dal canto XVI. Concordemente a San Tommaso, rifiutando il determinismo astrale, Dante afferma che la libertà della volontà è un fatto spirituale dell'uomo, svincolato da qualsiasi dipendenza o influenza, eccetto quella divina. Il discorso prende le mosse dalla frase di presentazione di Marco Lombardo che dice *del mondo seppi, e quel valore amai / al quale ha or ciascun disteso l'arco* (Pg. XVI, 47-48). Marco fu un uomo esperto delle regole del mondo e amò la virtù morale, che il mondo presente sembra aver dimenticato. Dante, allora, gli chiede quale sia la causa della malvagità in cui l'umanità è decaduta e se essa sia da attribuire alle influenze astrali, o invece, alla responsabilità dell'uomo.

L'anima reagisce con un sospiro intenso, che mostra la sua personale sofferenza per la decadenza e la cecità del mondo.

Alto sospir, che duolo strinse in «uhi!»,  
mise fuor prima; e poi cominciò: «Frate,  
lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui.  
Voi che vivete ogne cagion recate  
pur suso al cielo, pur come se tutto  
movesse seco di necessitate.  
Se così fosse, in voi fora distrutto  
libero arbitrio, e non fora giustizia  
per ben letizia, e per male aver lutto.  
Pg. XVI, 64-72

Il procedimento della dimostrazione è *per absurdum*: nel caso in cui le azioni degli uomini fossero determinate dalle influenze celesti non vi sarebbe per essi possibilità di scelta fra il bene e il male, e di conseguenza, non esisterebbe alcun criterio secondo cui imputare una colpa o assegnare un merito. Se così fosse verrebbe meno qualsiasi idea di giustizia o ingiustizia, qualsiasi etica; ne deriverebbe la totale insensatezza sia del diritto che della politica e lo stesso ordine dell'eternità ne sarebbe stravolto. Sono palesi le conseguenze che subirebbe l'ordine escatologico dantesco. La divisione dei tre regni *Inferno, Purgatorio, Paradiso* è, infatti, configurata sulle opzioni

---

<sup>636</sup> ERICH AUERBACH, *op. cit.*, pp. 218-220.

del libero arbitrio. Laddove, cioè, si ipotizzasse che le azioni dell'uomo fossero decise dal movimento dei cieli, anche l'ordine escatologico della *Divina Commedia* verrebbe meno, visto che essa stessa è concepita a immagine e somiglianza della legge naturale, inscritta da Dio nel cuore dell'uomo.

Ma Marco Lombardo concede che se anche gli astri dessero la spinta iniziale alle azioni dell'uomo, questi manterrebbe pur sempre la facoltà di scegliere tra il bene e il male, grazie alla sua libera volontà. In un primo momento, infatti, si può fare fatica ad opporsi alle tendenze cattive ma la libertà di un uomo sorretta e nutrita da una buona educazione ha sempre la meglio, una volta che egli sia divenuto capace di aderire al bene.

Lo cielo i vostri movimenti inizia;  
non dico tutti, ma, posto ch'ì 'l dica,  
lume v'è dato a bene e a malizia,  
e libero voler; che, se fatica  
ne le prime battaglie col ciel dura,  
poi vince tutto, se ben si notrica.  
A maggior forza e a miglior natura  
liberi soggiacete; e quella cria  
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.  
Pg. XVI, 73-81

La *maggior forza* e la *miglior natura* da cui l'uomo dipende è Dio, che pur essendone il Creatore dell'uomo lo lascia libero. *Liberi soggiacete*, significa che l'anima dell'uomo è soggetta ad una natura più grande e superiore agli stessi cieli. Nel v. 81, Dante dice che ogni atto umano è libero e responsabile, *La mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura*. La mente è, infatti, la parte più nobile dell'anima, che comprende intelligenza e volontà, come anche si afferma in un passo del *Convivio*, *Onde si puote omai vedere che è mente: che è quella fine e preziosissima parte de l'anima che è deitate. E questo è il luogo dove dico che Amore mi ragiona de la mia donna*<sup>637</sup>. In alcuni brani del canto VII del *Paradiso*, trattando della necessità dell'incarnazione di Cristo per la redenzione del peccato di Adamo, il poeta chiarisce qual è la differenza sostanziale tra l'uomo e il resto della creazione. L'anima è creata direttamente da Dio *senza mezzo*, così come i cieli e gli angeli, mentre le altre creature dipendono da cause seconde. Ciò che è creato, *senza mezzo*, è dotato di libertà, *libero è tutto*, ed è eterno

---

<sup>637</sup> Cv. III, II, 19.

Ciò che da essa senza mezzo piove.  
libero è tutto, perché non soggiace  
a la virtute de le cose nove.  
*Pd. VII, 70-72*

Più avanti ancora, si dice che il primo frutto della creazione diretta dell'uomo *senza mezzo* è quel vincolo naturale tra uomo e Dio, che Dante paragona all'innamoramento. Esso trova espressione nel desiderio che spinge l'anima come un'innamorata tende verso l'amato:

ma vostra vita senza mezzo spira  
la somma beninanza, e la innamora  
di sé sì che poi sempre la disira.  
*Pd. VII, 142-144*

Il percorso purgatoriale va compreso nella sua struttura a partire da queste concezioni. Ma è utile, al fine di comprenderne il nucleo centrale, allargarne l'orizzonte filosofico e teologico.

Si è detto che l'uomo sia decaduto dalla condizione creaturale a causa del peccato originale ma malgrado il peccato di Adamo lo stato della creazione resta il medesimo: l'uomo è connaturalmente dotato di un *appetitus naturalis*, di un'inclinazione che lo porta a tendere verso il Creatore, *e la innamora di sé / sì che poi sempre la disira*, che gli suggerisce un movimento proprio tramite il quale conseguire il bene e la felicità<sup>638</sup>. Questo dinamismo è presente ovunque in natura ma solo nell'uomo è consapevole del fine, essendo in lui governato dal libero arbitrio. Nel prologo alla terza cantica, il medesimo concetto è riproposto dalla sublime esposizione dottrinale di Beatrice. La similitudine di Dio arciere che scocca dal suo arco divino le creature come frecce, imprimendo loro un movimento volto a colpire il bersaglio adeguato a ciascuna, chiarisce che ogni ente creato si realizza e giunge alla sua perfezione se persegue il fine prestabilito. La donna disegna l'ordine cosmico delle *cose tutte quante* che obbediscono alla legge divina tendendo ciascuna alla meta a cui è stata destinata dalla Provvidenza:

---

<sup>638</sup> San Tommaso dimostra che solo l'uomo è dotato del libero arbitrio in quanto può liberamente esercitare un controllo sulle proprie azioni. Egli solo essere causa del proprio movimento, ma anche determinare attraverso la ragione i fini delle azioni che compie. Dimostra ciò osservando le diverse forme di movimento presenti in natura. Stabilita la differenza tra corpi immobili e viventi dotati di automovimento analizza le distinzioni tra creature dotate di movimento autonomo come i vegetali, gli animali e l'uomo dimostra che solo l'uomo può controllare il fine delle sue azioni. Cfr. TOMMASO, *De ver.*, q. 23, a. 3.

onde si muovono a diversi porti  
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna  
con istinto a lei dato che la porti.  
Pd. I, 112-114

Più avanti, ai vv. 118-120, Beatrice definisce le creature *sanza mezzo* come dotate di *intelletto e amore*. La libertà si identifica nell'uso pieno della ragione che contraddistingue la natura propria dell'uomo. Anche San Tommaso, nella *Summa contra gentiles*, afferma che gli esseri dotati di intelligenza vivono in modo più perfetto, in quanto sono in grado di proporzionare il fine e i mezzi e ordinare le proprie azioni. L'uomo è in grado di elaborare la finalità del proprio agire e conseguentemente di controllarlo e deciderne modi e tempi. La volontà, poi, è la spinta ad agire per giungere in modo consapevole al proprio fine<sup>639</sup>. Tommaso dice che, *operari sequitur esse*. L'uomo è, infatti, in grado di intendere le ragioni del proprio essere ma anche di agire in modo conforme ad esso poiché la legge morale naturale si basa su un'essenza ontologica e segue l'ordine posto da Dio nella natura. Ciò è garante dell'inclinazione naturale dell'uomo e della direzione delle sue azioni orientate da una gerarchia di idee universali di bene, di giusto, che non sono imposte dalla natura ma proprie della sua natura. Egli sceglie e giudica a partire da questi criteri ma per averli interiorizzati ed essendo inclinato per natura, egli può scegliere di compiere il male e allontanarsi dal fine della perfezione verso il quale è pure destinato. Il libero arbitrio appartiene, infatti, alla struttura ontologica dell'uomo. La stessa formula è seguita da Dante:

così da questo corso si diparte  
talor la creatura, c'ha podere  
di piegar, così pinta, in altra parte;  
e sì come veder si può cadere  
foco di nube, sì l'impeto primo  
l'atterra torto da falso piacere.  
Pd. I, 130-135

L'uomo è responsabile del male che compie. Sempre San Tommaso nel *De Malo*, dice che l'uomo ha la capacità, insita in lui per natura, di essere padrone e responsabile

---

<sup>639</sup> TOMMASO, *Summa c. gent.*, II, 47, n. 3: *Prima autem in rebus creatis sunt substantiae intellectuales, ut supra ostensum est. Hae igitur substantiae se agunt ad operandum. Hoc autem est proprium voluntatis, per quam substantia aliqua est domina sui actus, utpote in ipsa existens agere et non agere. Substantiae igitur intellectuales creatae habent voluntatem.* (Tra gli esseri creati primeggiano le sostanze intelligenti, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Dunque tali sostanze applicano se stesse alla loro operazione. Ma questo è proprio della volontà, con la quale un essere è padrone del proprio atto, acquistando la facoltà di agire e non agire).



delle proprie azioni; in lui volontà e ragione, a differenza che nell'animale, agiscono contemporaneamente, cooperano. Un'altra caratteristica è che l'intelletto umano non conosce solo oggetti limitati ma ha in sé la possibilità di volgersi alla totalità della realtà, rendendo la volontà aperta verso tutte le cose e non limitata ai singoli oggetti percepiti. La libertà dipende dall'apertura che ha l'uomo nei confronti dell'intera realtà<sup>640</sup>. A questo punto appaiono chiare le parole di Marco Lombardo che descrive affettuosamente l'anima dell'uomo:

Esce di mano a lui che la vagheggia  
 prima che sia, a guisa di fanciulla  
 che piangendo e ridendo pargoleggia,  
 l'anima semplicetta che sa nulla,  
 salvo che, mossa da lieto fattore,  
 volentier torna a ciò che la trastulla.  
 Di picciol bene in pria sente sapore;  
 quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,  
 se guida o fren non torce suo amore.  
 Pg. XVI, 85-93

La libertà è messa in relazione col desiderio di felicità: l'anima è concepita come tensione alla felicità, *pargoleggia*, agisce spontaneamente secondo la semplicità e l'innocenza di una bambina nella sua aspirazione alla felicità. Viene allora spontaneo richiamare il passo del *Convivio* in cui il poeta descrive la natura umana che emerge sin dai primi anni di vita come desiderio ora di *un pomo* ora di un *augellino*, ora del *bel vestimento*, fino ai desideri più grandi e profondi in cui l'uomo si illude di trovare la felicità<sup>641</sup>. Come, d'altronde, non richiamare i versi del *Purgatorio* stesso, in cui il poeta si fa rimproverare dalla donna amata, che disapprova la sua condotta perversa per l'inganno dei falsi piaceri a cui il poeta ha concesso il suo affetto<sup>642</sup>. Il nesso fra libertà, felicità e amore è per il poeta un nodo strettissimo e rappresenta l'evoluzione della sua *conversio*<sup>643</sup>. L'anima dell'uomo, creata per la felicità, aderisce volentieri e ritorna a ciò che le procura piacere. Spesso accade che *un picciol bene* ingannevole le desti l'illusione del bene infinito e vi corra dietro, con deludenti conseguenze, *se guida o fren non torce suo amore*, a meno che una guida e un freno non le faccia cambiare direzione. Di conseguenza, il discorso prosegue con la spiegazione che le leggi e le autorità di uno

<sup>640</sup> TOMMASO, *De malo*, q. 6.

<sup>641</sup> *Cv.* IV, XII, 14-19.

<sup>642</sup> Cfr. *Pg.* XXX, 130-132 *e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera.*

<sup>643</sup> *Ivi*, XXVII, 139-142 *Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio.*

stato esistono come freno affinché gli uomini possano essere guidati al bene. La responsabilità del peccato sta per Tommaso nel fatto che il bene è conforme all'inclinazione naturale dell'uomo, ma non è necessitato né regolato da una relazione causale; esso si costituisce come una conformazione verso un fine che l'uomo deve valutare in ogni decisione particolare. La scelta del bene non è semplicemente intuita, ma è dedotta dalla ragione che poi esercita il proprio libero arbitrio. In questo senso si comprende perché per San Tommaso, il fine naturale dell'uomo è di agire razionalmente, perché il bene perseguito è conseguito dalla coerenza dell'atto razionale. L'inclinazione al male può comparire nella coscienza dell'uomo quando l'uomo applica i principi generali ai singoli casi reali. Dopo l'operazione razionale interviene la coscienza che esprime, attraverso il libero arbitrio, la decisione conclusiva compiendo o meno una determinata azione e generando, così, la possibilità del peccato<sup>644</sup>. L'uomo ha la responsabilità di giudicare attraverso il libero arbitrio e può, per un errore di valutazione sul fine ultimo delle sue azioni, allontanarsi dalla via della perfezione e del bene esercitando in modo colpevole il libero arbitrio. Secondo San Tommaso:

il dannato, è colui che stabilisce per sé attraverso la volontà, il fine per cui agisce. Per ciò questa volontà rimane fissa al proprio bene non riuscendo a tendere verso il sommo bene, che è il fine ultimo<sup>645</sup>.

Con ciò stesso, la dannazione presuppone un errore di giudizio, in quanto si valuta come fine ultima ciò in cui il fine ultimo della vita non può consistere e soprattutto si nega una meta finale a cui l'uomo è destinato e alla quale dovrebbe tendere. La natura umana, *per se stessa*, per sua responsabilità, meritò la cacciata dal giardino dell'Eden, scrive Dante:

Or drizza il viso a quel ch'or si ragiona:  
questa natura al suo fattore unita,  
qual fu creata, fu sincera e buona;  
ma per sé stessa pur fu ella sbandita  
di paradiso, però che si torse  
da via di verità e da sua vita.

*Pd.* VII, 34-39

---

<sup>644</sup> TOMMASO, *De malo*, q. 3, a. 1.

<sup>645</sup> *Ibidem*.

Il peccato dipende da una opzione errata del libero arbitrio e ha come conseguenza paradossale, di privare l'uomo della libertà, togliendogli il privilegio della somiglianza divina, *e falla dissimile al sommo bene*, (v. 80).

Solo il peccato è quel che la disfranca  
e falla dissimile al sommo bene,  
per che del lume suo poco s'imbianca;  
e in sua dignità mai non rivene,  
se non riempie, dove colpa vòta,  
contra mal diletta con giuste pene.  
*Pd. VII, 79-84*

Ritorna la parola *dignità*, che Dante richiama in principio della cantica per illustrare lo scopo del pellegrinaggio nel *Purgatorio*. Le anime nel *Purgatorio* riacquistano la dignità perduta col peccato che non sono in grado di riparare, se prima non colmino quel vuoto o quella distanza provocata dalla colpa. Ma vi è un impedimento oggettivo: nessuna creatura umana è in grado di risollevarsi dal peccato né tanto meno di coprire l'infinita distanza tra sé e Dio

Non potea l'uomo ne' termini suoi  
mai sodisfar, per non potere ir giuso  
con umiltate obediendo poi,  
quanto disobediendo intese ir suso;  
e questa è la cagion per che l'uom fue  
da poter sodisfar per sé dischiuso.  
*Pd. VII, 97-102*

L'uomo non poteva, a causa dei suoi limiti (*ne' termini suoi / mai sodisfar*), riparare alla sua colpa, poiché era incapace di umiliarsi e poi obbedire a Dio, quanto, avendogli disobbedito con il peccato aveva avuto la presunzione di innalzarsi fino a Lui. L'orgoglio immotivato e smisurato dell'umanità, spintasi a credere di poter diventare come Dio, presumere di potere *ir suso*, non avrebbe mai potuto compensare con nessuna umiliazione un atto di superbia a tal punto smisurato.

Il poeta congiunge la riflessione filosofica circa il problema del male e della condizione mortale dell'uomo con quella teologica, per cui l'incarnazione del Verbo divino risponde precisamente a tale problema umano e, se pure, è incomprendibile alla *ratio* umana, è da essa in qualche modo atteso. *A Dio convenia con le vie sue / riparar l'omo a sua intera vita* (*Pd. VII, 103-104*), significa che l'intervento divino restituisce all'uomo la sua nobiltà originaria, la condizione di privilegio in cui Dio l'aveva posta

sin dalla creazione di immortalità, libertà e conformità alla natura divina, come Beatrice ha spiegato ai vv.67-84 del medesimo canto. Alla divina bontà, quindi, piacque risollevar l'uomo dal peccato attraverso il sacrificio di Sé con la passione, morte e resurrezione.

Dunque a Dio convenia con le vie sue  
riparar l'omo a sua intera vita,  
dico con l'una, o ver con amendue.  
Ma perché l'ovra tanto è più gradita  
da l'operante, quanto più appresenta  
de la bontà del core ond' ell' è uscita,  
la divina bontà che 'l mondo imprenta,  
di proceder per tutte le sue vie,  
a rilevarvi suso, fu contenta.  
*Pd. VII, 103-111*

La spiegazione di Beatrice prosegue esponendo con commozione e fervore il magnifico dono di se stesso che Dio fece all'uomo con l'incarnazione e la passione di Cristo.

Né tra l'ultima notte e 'l primo die  
sì alto o sì magnifico processo,  
o per l'una o per l'altra, fu o fie:  
ché più largo fu Dio a dar sé stesso  
per far l'uom sufficiente a rilevarsi,  
che s'elli avesse sol da sé dimesso;  
e tutti li altri modi erano scarsi  
a la giustizia, se 'l Figliuol di Dio  
non fosse umiliato ad incarnarsi.  
*Pd. VII, 112-120*

Incarnazione e redenzione sono i due fattori portanti della salvezza; proprio per questo, essi informano in particolar modo il secondo regno che è la porta di accesso stabilita dalla grazia, affinché le anime riparino alle loro mancanze; perciò nel *Purgatorio* trovano più larga espressione proprio gli effetti che la Resurrezione ha portato nella storia: la restaurazione della libertà e, quindi, dell'amore del vecchio Adamo<sup>646</sup>. Occorre ancora soffermarsi sulla natura dell'*itinerarium* della seconda cantica. Il *Purgatorio* è un'ascesa verso la libertà, congiunta all'altro grande cardine della cantica che è l'amore. È risaputo che il secondo regno è la cantica dell'amore: sia come grande tema del *dolce stil novo*, sia della vicenda storica del poeta, (nel giardino

---

<sup>646</sup> Cfr. *Pg. I*, 113-135; *Pg. III*, 33-39; *Pg. X*, 34-36; *Pg. XII*, 29; *Pg. XV*, 85-93; *Pg. XVI*, 19; *Pg. XX*, 19-24; *Pg. XX*, I 3-4; *Pg. XXVII*, 2; *Pg. XXVII*, 58; *Pg. XXIX*, 51; *Pg. XXIX*, 106 e ss.; *Pg. XXXI*, 89; *Pg. XXXI*, 109; *Pg. XXXII*, 37-45; *Pg. XXXII*, 73-74; *Pg. XXXIII*, 10-12.

terrestre egli incontra la donna amata), sia come valore da lui nobilmente conseguito in cima al *Purgatorio*. Se il vero soggetto su cui si fonda il *Purgatorio* è l'uomo, sia pure non l'uomo così come lo conosciamo ma il Nuovo Adamo che trova espressione compiuta nel mistero della Persona di Cristo, l'aspirazione delle anime purganti è quella di uniformarsi alla vita di Cristo e giungere alla beatitudine.

Il centro della cantica<sup>647</sup> si dipana nella spiegazione dottrinale del libero arbitrio al XVI, all'amore, al XVII, e nell'approfondimento dell'amore come radice di ogni scelta, nel XVIII.

«Né creator né creatura mai»,  
cominciò el, «figliuol, fu senza amore,  
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.  
Pg. XVII, 91-93

Durante una delle soste della scalata, Virgilio trova lo spunto per illustrare al poeta l'ordine del *Purgatorio*. L'amore, egli dice, è l'energia che informa di sé tutto il creato, a partire dal Creatore che si definisce secondo la formula che Dio è amore. In base alla distinzione di San Tommaso, nella *Summa Theologiae*, esistono due tipologie di amore, uno proprio di tutti gli esseri viventi che non coinvolge la ragione, e quindi senza responsabilità individuale; l'altro, proprio dell'essere umano, *ex animo*, scelto razionalmente<sup>648</sup>. L'amore implica dunque una scelta:

Lo naturale è sempre senza errore,  
ma l'altro puote errar per malo obietto  
o per troppo o per poco di vigore.  
Mentre ch'elli è nel primo ben diretto,  
e ne' secondi sé stesso misura,  
esser non può cagion di mal diletto;  
ma quando al mal si torce, o con più cura  
o con men che non dee corre nel bene,  
contra 'l fattore adovra sua fattura.  
Quinci comprender puoi ch'esser conviene  
amor sementa in voi d'ogne virtute  
e d'ogne operazion che merta pene  
Pg. XVII, 94-106

L'amore istintivo, in potenza, è sempre naturalmente giusto; ma quello che implica la libertà di scelta o in atto, proprio dell'uomo, può sbagliare l'oggetto cui rivolge la *vis affectiva*, o per eccessiva o per scarsa *vis*. Se l'amore verso Dio è sempre

---

<sup>647</sup> Cfr. CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *L'irriducibile...*, cit., pp. 451-463.

<sup>648</sup> TOMMASO, *Summa Theol.*, I, q. LX, a. 1-3.

bene indirizzato, ma può mancare di adeguata intensità, l'amore verso i beni terreni non è, tuttavia, di per sé errato. Dante dice, infatti, *se stesso misura*.

Con ciò stesso il poeta non afferma che l'amore nei confronti dei beni secondi debba essere moderato, anche perché non riterrebbe perfezionabile l'amore tiepido, *per poco di vigore*, ma piuttosto richiama l'importanza della ragione, e quindi della libertà di scegliere quale oggetto amare proporzionalmente allo scopo verso cui l'oggetto amato rimanda, affinché non si trasformino gli oggetti secondi nella meta e, quindi, in idoli ma, piuttosto, li si ami come segni di un amore più grande. Di conseguenza, l'amore è radice di ogni azione, di ogni virtù o di ogni atto che meriti, al contrario, punizione. Per questo motivo in *Paradiso* vi è perfetta armonia tra libertà e adesione affettiva

qual ti negasse il vin de la sua fiala  
per la tua sete, in libertà non fora  
se non com' acqua ch'al mar non si cala.  
*Pd. X, 88-90*

Occorre ancora soffermarsi sul problema del libero arbitrio che non è altro che espressione dell'energia affettiva. Conclusa la purgazione, infatti, Virgilio proclama, *libero dritto e sano è tuo arbitrio*, ovvero compiuto. La capacità di Dante di scegliere il bene è stata risanata, in cima al *Purgatorio* non vi è più distanza tra i suoi desideri e le sue scelte. Il libero arbitrio si riattiva, dunque, in un percorso di correzione di tre tipologie errate d'amore. Il dubbio che Dante esprime a Virgilio, nel XVIII del *Purgatorio*, in seguito la spiegazione del maestro riguarda l'insorgere dell'amore nell'anima, attratta dall'esterno verso oggetti che le suscitano piacere, e giudicherà ciechi coloro che ritengono ogni amore di per sé positivo<sup>649</sup>. Il nuovo dubbio espresso da Dante è pertinente al concetto di libertà e conseguentemente di merito e demerito. Il poeta si chiede che merito vi è nell'amare se l'amore è suscitato naturalmente dagli oggetti esterni all'anima. La risposta di Virgilio illumina la relazione tra libero arbitrio e amore che si basa sulle risposte razionali che l'uomo può comprendere; il resto sarà spiegato a Dante da Beatrice, *lumen fidei*. La risposta di Virgilio si affida, di nuovo, essenzialmente alla concezione tomistica, per cui l'uomo è naturalmente portato verso il Bene ma deve anche sceglierlo, acquistando il merito o il demerito alla *virtù che consiglia*:

---

<sup>649</sup> Cfr. *Pg.* XVIII, 34-39.

Or perché a questa ogn' altra si raccoglie,  
innata v'è la virtù che consiglia,  
e de l'assenso de' tener la soglia.  
Quest' è 'l principio là onde si piglia  
ragion di meritare in voi, secondo  
che buoni e rei amori accoglie e viglia.

Pg. XVIII, 61-66

Si comprendono, dunque, meglio, anche le parole di Virgilio nel XXVII del *Purgatorio*. Nel momento in cui egli proclama al poeta che, *libero, dritto e sano è tuo arbitrio*, sta anche affermando che Dante è finalmente capace di amare il bene. Il v. 142 in cui è come se lo coronasse di un alloro morale, afferma la sua umanità ricostituita.

\* \*

Numerose sono le occasioni, lungo il percorso nei tre regni, in cui Dante e Virgilio hanno modo di parlare del viaggio. Tali luoghi del testo risultano di estrema importanza per comprendere meglio come Dante concepisca il viaggio e i tre regni. Nell'*Inferno* sono presenti 13 passi significativi in cui o Virgilio o Dante, nel dialogo tra loro e con i dannati, giustificano la loro andata nel luogo eterno.

Nell'*Inferno* il primo passo significativo è relativo alla discesa di Beatrice nel Limbo, narrata nel canto II. Mentre Virgilio racconta al pellegrino l'antefatto che lo ha condotto fino alla selva per salvarlo, e invitarlo a intraprendere il viaggio alternativo, riferisce anche il dialogo con Beatrice. La donna riporta a Virgilio il momento preciso in cui Dante, ostacolato dalla terza fiera, si rivolge indietro e rinuncia alla scalata del monte, offrendo dei chiarimenti sull'origine della condizione di smarrimento di Dante, da cui e per cui ha inizio l'itinerario.

l'amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che vòlt' è per paura;  
e temo che non sia già sì smarrito,  
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito

If. II, 61-66

La ripresa dei termini, *cammin* e *smarrito*, del primo canto, estende il concetto di smarrimento non solo alla stasi della selva ma anche al momento successivo, in cui Dante tenta di venirvi fuori e non ci riesce. La diritta via smarrita non è solo relativa alla disposizione al bene individuale del poeta ma all'aver perduto una guida, un'autorità

riconosciuta da seguire, che lo riconduca alla luce, essendo la sua volontà insufficiente al raggiungimento della luce. L'alternativa proposta da Virgilio è proprio di fargli da guida, *Ond' io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida* (*If.* I, 112-113), e Dante deve seguire. *Io sarò primo, e tu sarai secondo* (*If.* I, 15), gli dice Virgilio all'inizio della discesa, prima di giungere nel Limbo; ma le stesse parole sono ripetute dal narratore alla conclusione del viaggio infernale, *salimmo sù, el primo e io secondo* (*If.* XXXIV, 135) a dimostrazione che il viaggio nell'imbuto dell'*Inferno* è reso possibile solo seguendo una guida che la volontà divina ha eletto. Il viaggio nel primo regno incontra diverse difficoltà, non ultime quelle dei custodi infernali ai quali Virgilio deve spesso ricordare che la loro visita nel regno è stabilita da Dio. Nel canto III Virgilio dice a Catone

E 'l duca lui: «Caron, non ti crucciare  
vuolsi così colà dove si puote  
ciò che si vuole, e più non dimandare  
*If.* III, 94-96

Rimprovera Minosse:

E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?  
Non impedir lo suo fatale andare:  
vuolsi così colà dove si puote  
ciò che si vuole, e più non dimandare»  
*If.* V, 21-24

Ammansisce con prontezza il demone Pluto guardiano del IV cerchio che minaccia Dante:

Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia,  
e disse: «Taci, maladetto lupo!  
consuma dentro te con la tua rabbia.  
Non è senza cagion l'andare al cupo:  
vuolsi ne l'alto, là dove Michele  
fé la vendetta del superbo strupo».  
*If.* VII, 7-12

E quando Flegiàs grida contro Dante, credendolo un'anima dannata, viene autorevolmente rimproverato da Virgilio:

«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a vòto»,  
disse lo mio signore, «a questa volta:  
più non ci avrai che sol passando il loto».  
*If.* VIII, 19-21



Successivamente, uno stuolo di demoni circonda le mura della città di Dite e scagliandosi contro Dante, che ha *ardito* entrare per la *folle* strada, apostrofa Virgilio con sarcasmo: «*Vien tu solo, e quei sen vada / che sì ardito intrò per questo regno. / Sol si ritorni per la folle strada* (If. VIII, 89-91). Anche in questa occasione, Virgilio ricorda a Dante che il viaggio non può essere impedito, *'l nostro passo / non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato*. (If. VIII, 104-105). L'episodio è decisivo dell'intero percorso. Infatti, l'ingresso a Dite avviene nel canto successivo, il IX, e il canto nono di ogni cantica stabilisce l'entrata nel cuore di ciascuno dei tre regni. Qui è il messo celeste che rivolge direttamente ai demoni parole di rimprovero

Perché recalcitate a quella voglia  
a cui non puote il fin mai esser mozzo,  
e che più volte v'ha cresciuta doglia?  
*If. IX, 94-96*

Quando nella quinta bolgia i feroci diavoli puntano gli uncini contro i due pellegrini, Virgilio spiega a Malacoda, capo dei demoni

«Credi tu, Malacoda, qui vedermi  
esser venuto», disse 'l mio maestro,  
«sicuro già da tutti vostri schermi,  
senza voler divino e fato destro?  
Lascian' andar, ché nel cielo è voluto  
Ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro».  
*If. XXI, 79-84*

Sono tutte occasioni in cui si ribadisce che è Dio a volere il viaggio (*vuolsi così colà dove si puote, vuolsi ne l'alto, quella voglia / a cui non puote il fin mai esser mozzo, voler divino*). E ancora una volta è da notare che il primo regno è denominato *cammino silvestro* (v. 84) a richiamo di *If. II, 142*.

Ma, indubbiamente, uno dei momenti chiave per la comprensione della natura dell'*itinerarium* dantesco è l'incontro con Cavalcante dei Cavalcanti. Dante, è appena entrato nella città di Dite, e si trova nel VI girone infernale, tra i sepolcri infuocati degli eretici. L'eresia è la prima colpa punita a Dite. Non è il peccato più abietto, ma é quello che sta alla base di tutti, poiché consiste nel non abbandonarsi alla fede ma nell'affidarsi superbamente alla propria intelligenza come criterio ultimo. Dante dialoga, però, con due anime, Farinata e Cavalcanti, padre dell'amico Guido. È proprio Cavalcante che interroga Dante:

piangendo disse: «Se per questo cieco  
carcere vai per altezza d'ingegno,  
mio figlio ov' è? e perché non è teco?».  
*If. X, 58-60*

Cavalcante si domanda (e qui si dimostra la cecità del dannato) perché mai il figlio Guido non sia al fianco di Dante, se il suo viaggio è dovuto all'intelligenza poetica e filosofica. La risposta di Dante, chiama in causa la sua fede e mette in dubbio quella dell'eresia dell'amico Guido:

E io a lui: «Da me stesso non vegno:  
colui ch'attende là, per qui mi mena  
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».  
*If. X, 61-63*

*Da me stesso non vegno*, è uno dei versi rappresentativi dell'*altro viaggio*. Dante non viaggia nell'aldilà per sua volontà o iniziativa, non è solo, egli segue la volontà divina, a cui ha acconsentito liberamente, seguendo una guida. Ciò significa rinunciare al proprio orgoglio intellettuale e *Colui ch'attende là* è Virgilio, mentre il *cui* del v. 62 è oramai riferito dalla maggioranza della critica a Beatrice. Beatrice rappresenta la teologia, e Virgilio conduce Dante, attraverso l'*Inferno* e il *Purgatorio*, proprio a lei. Il disdegno di Guido è, in questo senso, nei confronti di Beatrice in quanto figura del divino. Guido disdegnò di rivolgere la propria intelligenza verso Dio, verso la realtà trascendente<sup>650</sup>. La risposta di Dante appare così decisa proprio perché egli intende mostrare il cambiamento avvenuto in lui. Anche ai tempi dello *stil novo* e del *Convivio* fu affascinato da una concezione laica della vita, che escludeva la grazia divina dalle conquiste intellettuali degli uomini. Cavalcante, invece, mostra di essere ancora di quell'idea: per questo è dannato; egli crede che la possibilità di compiere il viaggio nell'*Inferno* da vivo, data a Dante, sia dovuta alle sue capacità, alle conquiste intellettuali e terrene. Cavalcante è cieco come il carcere dell'*Inferno* in cui è rinchiuso. L'altro passo è relativo all'intervento in cui Virgilio risponde al centauro Chirone, il quale si è accorto che Dante non è un'anima. La guida risponde con prontezza, sottolineando che solo a Dante, (*soletto* v. 85) è stato concesso di compiere il viaggio, viaggio necessario, non di piacere, tant'è che egli deve guidarlo nell'*Inferno*, *mostrar li*

---

<sup>650</sup> Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, cit., p. 147: *E la Beatrice di cui si tratta è non la viva, ma la morta, glorificata e portatrice di soprasenso*. Cfr. anche PAOLO CHERCHI, *Da me stesso non vegno* *If. X, 61*. «Rassegna europea di letteratura italiana» XVIII(2001), pp. 103-106.

*mi convien la valle buia.* Virgilio adotterà la stessa argomentazione dinanzi a Catone, in Pg. I, 62-63, e non lì era altra via / che questa per la quale i' mi son messo.

rispuose: «Ben è vivo, e sì soletto  
mostrar li mi convien la valle buia;  
necessità 'l ci 'nduce, e non diletto  
Tal si partì da cantare alleluia  
che mi commise quest' officio novo:  
non è ladron, né io anima fuia.  
Ma per quella virtù per cu' io movo  
li passi miei per sì selvaggia strada,  
danne un de' tuoi, a cui noi siamo a provo,  
e che ne mostri là dove si guada,  
e che porti costui in su la groppa,  
ché non è spirto che per l'aere vada».  
If. XII, 85-96

L'insistenza del mandato divino di Virgilio è marcata dal costrutto latino *convien* (è necessario) seguito dalla soggettiva, *mostrar li la valle buia*, ma soprattutto l'antitesi tra necessità e diletto danno rilievo all'inderogabilità della volontà divina. Al v. 88 (*Tal si partì*) Virgilio si riferisce a Beatrice che gli ha ordinato di guidare Dante (*mi commise quest' officio novo* v. 89).

In questi versi si menziona, quindi, il viaggio nella *valle buia* nell'*Inferno* e si afferma la volontà divina che lo ha deciso, tramite Beatrice, e la virtù è la volontà celeste è inequivocabilmente riaffermata, nella terzina successiva, *ma per quella virtù per cu' io movo*. Vi si intravede anche il terzo regno in cui si indovina Beatrice che canta, come ogni beato, l'alleluia, nella contemplazione di Dio, in contrapposizione alla *selvaggia strada* dell'*Inferno*. L'aggettivo richiama naturalmente la *selva* (If. I, 5). E come la virtù divina tramite Beatrice ordina a Virgilio di guidare il poeta, così ora è Virgilio a ordinare a Chirone di lasciare uno dei suoi Centauri affinché mostri ai due pellegrini il punto dove il fiume guada e trasporti sulla groppa Dante che, non essendo uno spirito, non può volare, sulle parti impervie del cammino.

Nel canto XVI dove Dante racconta l'incontro con Brunetto Latini, suo maestro e amico. Alle due domande di Ser Brunetto: «*Qual fortuna o destino / anzi l'ultimo dì qua giù ti mena? e chi è questi che mostra 'l cammino?*» (If. XV, 46-48), la risposta di Dante è:

Là sù di sopra, in la vita serena»,  
rispuos' io lui, «mi smarri' in una valle,  
avanti che l'età mia fosse piena.  
Pur ier mattina le volsi le spalle:

questi m'apparve, tornand' ïo in quella,  
e reducemi a ca per questo calle.

*If. XV, 49-54*

La risposta alla prima domanda viene svolta nella terzina iniziale che praticamente parafrasa i primi versi della *Commedia*, ma l'intero resoconto riprende alla lettera quanto è capitato nel I canto. *Là su di sopra e in la vita serena*, è la vita terrena; le due espressioni per contrasto marcano ulteriormente la condizione dell'*Inferno*, buia, chiusa e soffocante attraverso un'idea ricorrente nella psicologia dei dannati, che vedono nella vita terrena la felicità massima che possano ricordare. Nella seconda terzina, invece, è citato Virgilio, *questi m'apparve* (v. 53), il quale rappresenta la vera novità che si è introdotta nel destino altrimenti inevitabile di Dante. *Le volsi le spalle* allude al tentativo fallito di scalare il colle a cui segue la rinuncia ed il ritorno alla selva. Il termine *valle* rafforza il significato di selva relativo a una condizione di vita segnata dal male e dal peccato, ovvero, lo smarrimento della diritta via. Il viaggio è sintetizzato nel v. 54 *e reducemi a ca per questo calle*, per cui l'*itinerarium* previsto attraverso l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* non è altro che un ritornare a casa, alla patria celeste. La visione di Dio è, infatti, per il cristiano un ritornare a casa all'appartenenza originaria a Dio<sup>651</sup>. *Per questo calle* richiama *If. I, 114* quando Virgilio dice al poeta *e trarrotti di qui per loco eterno* ma anche al *che mena dritto altrui per ogne calle* (v. 18), in cui il poeta si riferiva al sole come la luce che illumina il cammino di ogni uomo. Si tratta, quindi, ancora, della metafora del cammino, o della strada della vita. L'avvio del viaggio è precisato nelle sue coordinate cronologiche. Probabilmente l'incontro con Virgilio nel *gran deserto* avviene l'8 aprile del 1300 (canto I): la sera stessa essi entrano nell'*Inferno* (canto II), l'alba del 9 aprile i due pellegrini passano dal VI al VII cerchio (canti XI), in cui a questo punto del viaggio si trovano. Nel canto XVI, Dante dà ancora spiegazione del suo viaggio, durante la conversazione con i tre sodomiti fiorentini, Guido Guerra, Iacopo Rusticucci, Tegghiaio Aldobrandi.

Lascio lo fele e vo per dolci pomi  
promessi a me per lo verace duca;  
ma 'nfino al centro pria convien ch'i' tomi».  
*If. XVI, 61-63*

---

<sup>651</sup> Cfr. *Cv. IV, xxviii, 7: Rendesi dunque a Dio la nobile anima in questa etade, e attende lo fine di questa vita con molto desiderio e uscir le pare de l'albergo e ritornare ne la propria mansione, uscir le pare di cammino e tornare in cittade, uscir le pare di mare e tornare a porto. O miseri e vili che con le vele alte correte a questo porto, e là ove dovereste riposare, per lo impeto del vento rompete, e perdetate voi medesimi là dove tanto camminato avete!*

L'immagine, *Lascio lo fele*, che implica l'esperienza del male nell'*Inferno*, indica anche lo scopo della visita a questo regno che consiste nell'abbandonare il male. *Fele*, (fiele) sta letteralmente per 'amarezza', in netta contrapposizione con *i dolci pomi*. *Amara* è, infatti, la condizione dell'*Inferno* ma anche la selva è amara e per contrasto *dolce* sarà il successivo percorso del *Purgatorio*. L'aggettivo è infatti caratterizzante il secondo regno sin dall'*incipit*, *dolce color d'oriental zaffiro* (Pg. I, 13)<sup>652</sup>. E si può affermare che tale amarezza sia l'esito della consapevolezza del male. *Tant'è amara che poco più è morte* (*If.* I, 7) sono le parole che pronuncia il pellegrino che ha fatto ritorno e che ora scrive le verità che ha fissato nella sua memoria. Ma al verso successivo egli già si riferisce al bene che, oltre allo smarrimento nella *selva*, ha generato la grazia che si è mossa verso di lui. Mentre *lo fele* va abbandonato, *i dolci pomi* sono il bene a cui si deve tendere.

La risposta dei tre sodomiti è compresa della capacità che Dante ha dimostrato di saper rispondere puntualmente alla loro richiesta; perciò essi si augurano che, a conclusione del viaggio, fuori *d'esti luoghi bui* (v. 82), quando tornerà a *riveder le belle stelle* (v. 83) intendendo sulla terra, Dante si ricordi di loro. Nell'VIII cerchio, tra i falsari, è Virgilio a rispondere ai dannati e a presentarsi sé come guida di Dante nell'*Inferno*.

E 'l duca disse: «I' son un che discendo  
con questo vivo giù di balzo in balzo,  
e di mostrar lo 'nferno a lui intendo.  
*If.* XXIX, 94-96

Nell'ultimo canto dell'*Inferno* Virgilio pronuncia poche parole circa la conclusione del viaggio nell'*Inferno*. Dopo aver indicato Dite (Lucifero) e aver informato il pellegrino che i tre che vengono maciullati nella sua bocca sono Bruto Cassio e Giuda egli interrompe di colpo il discorso, a metà esatta del canto, e semplicemente in due versi dice, *ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto*» (*If.* XXXIV; 68-69). La notte che risorge è quella sulla terra; si tratta, infatti, della notte del sabato santo<sup>653</sup>. La discesa infernale si è conclusa dopo 24 ore esatte e Virgilio a commento della visione dei dannati dice soltanto, *tutto avem veduto*.

<sup>652</sup> Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione*, in Dante Alighieri, cit., vol. II, p. iv.

<sup>653</sup> Il viaggio ha inizio all'*Inferno* ha inizio al tramonto: *Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno: toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro* (*If.* I, 1-3).

L'*Inferno* risulta da queste parole come una realtà di cui prendere atto, che è necessario vedere per abbandonarla. Tant'è che qualche verso più avanti mentre discendono sul corpo di Lucifero Virgilio dice ancora a Dante, *conviensi dipartir da tanto male*» (*If.* XXXIV, 84). La visione del male ha l'unico scopo di prenderne le distanze. Con Lucifero né Dante né Virgilio intessono alcun discorso, che sarebbe sprecato. Il canto XXXIV, infatti, è un canto silenzioso in cui Dante guarda e ascolta Virgilio, ma non dialoga né con i tre supremi traditori, tanto meno con Lucifero. Era accaduto allo stesso modo con gli ignavi, primo incontro dell'*Inferno*. Anche qui, nel punto più lontano da Dio e al centro esatto del mondo terreno, Dante *guarda e passa*. Risale poi nell'altro emisfero, per un *cammino ascoso* (v. 133), nascosto, nel quale, nell'intimo del cuore avviene il distacco dal male e l'inizio dell'ascesa al bene.

In *Purgatorio* in apertura della cantica, la scena è quella della spiaggia, dove i pellegrini sono risaliti. I primi 30 versi sono introduttivi alla seconda cantica, e in particolare, nei primi 12 vi è la consueta invocazione alle Muse in cui il poeta introduce il nuovo argomento, cui segue la descrizione del nuovo ambiente, del paesaggio e dei sentimenti nuovi che esso risuscita nel pellegrino. Al v. 31 si introduce il primo incontro di questo regno con Catone il quale, rivolge domande incalzanti: «*Chi siete voi che contro al cieco fiume / fuggita avete la pregione eterna?*» (vv. 40-41). «*Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, / uscendo fuor de la profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna?*» (vv. 43-45). «*Son le leggi d'abisso così rotte? / o è mutato in ciel novo consiglio, / che, dannati, venite a le mie grotte?*» (vv. 46-48). Chi siete? Chi vi guida? Cosa sta capitando? Poiché il loro arrivo nell'isola del *Purgatorio* è totalmente al di fuori dell'ordine stabilito. Virgilio risponde sistematicamente alle tre domande, pronunciando, ai vv. 52-84, come il Sermonetti ha osservato, il suo discorso più lungo nell'intero poema<sup>654</sup>.

Poscia rispuose lui: «Da me non venni:  
donna scese del ciel, per li cui prieghi  
de la mia compagnia costui sovvenni.  
Pg. I, 52-54

Il v. 52 è un richiamo immediato alle stesse parole di risposta di Dante a Cavalcante, *da me stesso non vegno* (*If.* X, 61). Si afferma l'insufficienza della ragione

---

<sup>654</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di Vittorio Sermonetti con la supervisione di Gianfranco Contini, vol. II, *Purgatorio*, I, 52-84, Rizzoli, Milano 1990, p. 6.

a giungere alla meta che ora è raffigurata dalla montagna del *Purgatorio*. E Virgilio racconta i fatti così come precedentemente li ha riferiti a Dante e ai dannati

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.  
Pg. I, 46-48

È descritta la condizione in cui Dante si trovava nella selva, al limite della morte, a causa della *sua follia* (v. 47). Già Dante aveva temuto che il viaggio da intraprendere fosse *folle* (*If.* II, 10-36). Il richiamo che, ancora una volta, il termine *follia* contiene al *folle volo* di Ulisse di *If.* XXVII, 125, ma anche di *Pd.* XXVII, 82-83, in cui si fa riferimento al *varco folle d'Ulisse*, dà una chiave interpretativa del passo. Inoltre, nella maggior parte dei casi, *follia*, nella *Commedia*, è il tentativo di andare oltre il lecito, il non tener conto del limite della ragione, per presunzione ed esagerata fiducia in se stessi. L'aggettivo *folle* e il sostantivo *follia*, indicano ciò che è insensato e stolto. *Folle* è la mente cieca, offuscata dall'ira folle (*If.* XII, 49), o dal folle amore (*Pd.* VIII, 2), propria di coloro che *la ragione sottomettono al talento* (*If.* V, 39). Il Bosco scrive che *follia* è deviazione temeraria dalle leggi volute da Dio, o di una norma morale umana<sup>655</sup>. Ma *follia* è anche il peccato di Adamo: *l'uomo per sé isso / avesse soddisfatto a sua follia* (*Pd.* VII, 92-93). Nelle Sacre Scritture il peccato delle origini si intende come superbia di presumersi come Dio e concepirsi in maniera autonoma da Lui<sup>656</sup>. E, in effetti, è suggestivo riscontrare che anche nel libro della Genesi gli attributi con cui si descrive il male, qui rappresentato dalla figura del serpente, siano gli stessi di Ulisse: *cattivo consigliere* e la *più astuta* fra le bestie<sup>657</sup>. La stessa formulazione dei due pellegrini, nelle rispettive risposte, prima a Cavalcante e ora a Catone, permette di dire che la follia di cui si accusa ora Dante è stata quella di condividere le convinzioni aristoteliche radicali di Guido Cavalcanti e di aver creduto di aver raggiunto nella vita terrena, per mezzo della sola ragione, la verità. Natalino Sapegno parafrasa *ma per la sua follia le fu*

---

<sup>655</sup> UMBERTO BOSCO, *Dante vicino*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1966, p. 379.

<sup>656</sup> XAVIER LEON DUFOUR, s. v. *peccato*, cit., pp. 877-979.

<sup>657</sup> *Gn.* 3, 1.

*sì presso* (v. 47) con *a causa dei suoi peccati*, giustificando questa interpretazione anche con *Pd. VII, 93* dove *folia* è il peccato originale<sup>658</sup>.

Prosegue Virgilio rivolto a Catone:

Si 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 balia.

Pg. I, 61-66

Ancora un volta, nella prima terzina, si afferma le necessità del viaggio, *non li era altra via*, e se ne esplicitano le tappe. La prima si è appena conclusa, *mostrata ho lui tutta la gente ria*, e la seconda sta per iniziare *e ora intendo mostrar quelli spirti / che purgan sé sotto la tua balia*.

Virgilio usa *via* per indicare tutto il viaggio, trattandosi di un unico percorso, poiché il viaggio ha un significato nella sua interezza e nelle tre tappe di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, che rappresentano i tre passaggi della conversione che Dante deve compiere. Successivamente, nella seconda terzina, la quale sottolinea prima parte del viaggio, *mostrata ho lui tutta la gente ria*. La seconda parte del viaggio, invece, sta per cominciare, proprio a questo punto del poema, e consiste nel *mostrar quelli spirti / che purgan sé sotto la tua balia*.

Com'io l'ho tratto, saria lungo a dirti;  
de l'alto scende virtù che m'aiuta  
conducerlo a vederti e a udirti.  
Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta.

Pg. I, 67-72

Virgilio non si sofferma sul racconto delle vicende e dei pericoli affrontati lungo la visita dell'*Inferno*, ma le sue parole si concentrano sulla grazia che sostiene il viaggio e che lo guida, *virtù che m'aiuta condurlo*.

La definizione e le parole con cui l'itinerario nei regni è descritto e concepito, ci dicono che Dante raggiunge la salvezza nel momento in cui incontra Virgilio. Se è la grazia che lo salva e la grazia lo raggiunge nella selva, egli è già salvo. Fin dalla selva

---

<sup>658</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, vol. II, Pg. I, 47, a cura di Natalino Sapegno, Firenze 1968, p. 23.



egli è salvo, prima di varcare la porta dell'*Inferno* ed entrare nell'aldilà. Ma perché il viaggio nei tre regni? Se egli non lo fa per merito e se, inoltre, nemmeno ne acquisisce, cosa accade effettivamente in questo pellegrinaggio? Egli è chiamato a vedere, a conoscere, a prendere coscienza e a comprendere. Ma per comprendere deve compiere un cammino, un cammino di conoscenza. *Libertà va cercando*, è in verità il motivo per cui Dante scala la montagna del *Purgatorio*, deve ritrovare la sua libertà, ricostituendosi nell'itinerario. Nel II canto del *Purgatorio*, le anime dei purganti, appena sbarcate nella spiaggia, chiedono ai due pellegrini indicazioni per scalare la montagna e Virgilio spiega che sia lui che Dante sono inesperti quanto loro, *noi siam peregrin come voi siete* (Pg. II, 63)

E Virgilio rispuose: «Voi credete  
forse che siamo esperti d'esto loco;  
ma noi siam peregrin come voi siete.  
Dianzi venimmo, innanzi a voi un poco,  
per altra via, che fu sì aspra e forte,  
che lo salire omai ne parrà gioco».  
Pg. II, 61-66

Con il v. 65, *per altra via*, si intende, indubbiamente, la discesa infernale, che nell'itinerario di Dante precede la scalata del *Purgatorio*. Si osservi, inoltre, che gli aggettivi *aspra e forte* sono i medesimi che in *If. I* qualificano la *selva*<sup>659</sup>. Non bisogna dimenticare che l'*altra via*, percorsa da Dante, è concessa da Dio a un vivente affinché si salvi, mentre le anime qui giunte sono passate attraverso la morte. È proprio Dante a spiegarlo all'amico Casella accennando alla sua sicura dannazione se Dio non lo avesse graziato: egli compie un viaggio per la sua salvezza ma deve prima ritornare alla vita terrena, *per tornar altra volta / là dov' io son, fo io questo viaggio*» (Pg. II, 91-92).

Allo stesso modo, nell'VIII canto, la risposta a Nino Visconti rimarca che la visita del *Purgatorio* è passata prima per i *luoghi tristi* dell'*Inferno* (v. 58), affinché Dante salvi la sua prima vita, così da poter conquistare dopo la morte anche quella eterna.

«Oh!», diss' io lui, «per entro i luoghi tristi  
venni stamane, e sono in prima vita,  
ancor che l'altra, sì andando, acquisti».  
Pg. VIII, 58-60

---

<sup>659</sup> *If. I, 5: esta selva selvaggia e aspra e forte.*

Nell'antipurgatorio, Sordello da Goito, concittadino di Virgilio, si intrattiene con i due pellegrini e non può che chiedere a Virgilio come mai egli si trovi in *Purgatorio* e come vi sia arrivato. Virgilio, dunque, lo informa del viaggio che sta compiendo nell'aldilà.

Per tutt' i cerchi del dolente regno»,  
rispuose lui, «son io di qua venuto;  
virtù del ciel mi mosse, e con lei vegno.  
Non per far, ma per non fare ho perduto  
a veder l'alto Sol che tu disiri  
e che fu tardi per me conosciuto.

Pg. VII, 22-27

Normalmente i commentatori osservano che la sua risposta è al singolare, *son io*, dice al v. 23 e *mi mosse* al v. 24, perciò egli sembra escludere Dante dal racconto. Alcuni critici sostengono che tale esclusione da parte di Virgilio tenda a far convergere tutta l'attenzione su di sé, motivo per cui non dice che Dante è vivo<sup>660</sup>. Quanto per noi è importante osservare è che anche in questo luogo del testo egli dice che il suo cammino ha attraversato tutti i gironi dell'*Inferno* e ancora una volta ripete che è stato voluto dalla grazia, *virtù del ciel mi mosse*. Solo nella seconda parte (ai vv. 37-39), quando termina di spiegare perché si trovi nel Limbo e quale sia la condizione delle anime che lo abitano, riprende a usare il plurale, includendo anche Dante. Quasi a rimarcare che la sua vicenda personale è altra cosa rispetto al viaggio di Dante, in cui egli espleta un compito affidatogli da Dio, come sottolinea l'espressione in clausola, *e con lei vegno* (v. 24). Vi sono occasioni in cui Virgilio fa delle anticipazioni sul cammino. Per esempio, in *Pg.* VI, egli ricorda a Dante che in cima alla montagna vi è Beatrice ad attenderlo. In questo canto Dante gli pone un dubbio teologico su quanto si dice nell'*Eneide* circa i suffragi per i defunti. Nell'opera, Virgilio, infatti, scrive che non è possibile mutare il giudizio divino con le preghiere e i sacrifici in loro favore, mentre i purganti ogni qual volta si accorgano che Dante è vivo, fanno richieste di suffragi presso i vivi. Ma la guida non può rispondere pienamente a un tale dubbio teologico: nell'*Eneide* egli scrisse che le preghiere non potevano cambiare il giudizio divino poiché si riferiva ad anime che non sono in grazia di Dio, ma è opportuno che Dante chieda spiegazioni più precise a Beatrice quando la rivedrà in cima al *Purgatorio*:

---

<sup>660</sup> Cfr. MARGHERITA FRANKEL, *La similitudine della zara (Purg. VI, 1-12) e il rapporto fra Dante e Virgilio nell'Antipurgatorio*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 113-143.

Non so se 'ntendi: io dico di Beatrice;  
tu la vedrai di sopra, in su la vetta  
di questo monte, ridere e felice».  
Pg. VI, 46-48

L'ingresso effettivo nel *Purgatorio* è un momento determinante del viaggio e la porta d'ingresso è fatalmente raggiunta nel canto IX. Vi si trova l'angelo portiere, seduto sul gradino più alto, che si rivolge a Dante con queste parole:

«Dite costinci: che volete voi?»,  
cominciò elli a dire, «ov' è la scorta?  
Guardate che 'l venir sù non vi nòi».  
Pg. IX, 85-87

Le sue sono domande rituali, anche perché l'intelligenza angelica sa direttamente da Dio chi siano e cosa vogliano Dante e Virgilio. L'avvertimento del v. 87 è relativo alla difficoltà dell'espiazione che richiede il pentimento profondo, senza il quale non è possibile alcuna purificazione. La porta e il suo custode rappresentano, rispettivamente, il sacramento della confessione e il sacerdote che lo amministra. Ogni particolare risponde a un preciso significato e la porta rappresenta la penitenza che può essere varcata solo attraverso la confessione dinanzi al sacerdote.

L'Angelo non parla perché può concedere l'assoluzione solo se è il penitente a richiederla. La spada che egli tiene in mano significa che il ministro divino ha la facoltà di esercitare la giustizia di Dio durante la confessione, di assolvere o condannare il penitente.

«Donna del ciel, di queste cose accorta»,  
rispuose 'l mio maestro a lui, «pur dianzi  
ne disse: ``Andate là: quivi è la porta"».  
Pg. IX, 88-90

E Virgilio risponde prontamente che è appunto la grazia ad averli condotti dinanzi alla porta, tramite la *donna dal Ciel* santa Lucia.

Ai fini dell'indagine sulla concezione del viaggio dantesco è significativa anche la risposta che Dante dà a Marco Lombardo. La risposta è canonica, Dante lo informa di essere vivo, che sta scalando la montagna e che proviene dall'*Inferno*, *l'infernale ambascia* (v. 39).

Allora incominciò: «Con quella fascia  
che la morte dissolve men vo suso,  
e venni qui per l'infemale ambascia.  
E se Dio m'ha in sua grazia rinchiuso,  
tanto che vuol ch'i' veggia la sua corte  
per modo tutto fuor del moderno uso  
Pg. XVI, 37-42

In questo caso, si menziona anche la visione del terzo regno che Dio vuole che Dante veda.

In Pg. XXI, i pellegrini, si è visto, incontrano Stazio. Al poeta latino Virgilio augura di giungere presto alla pace del beato concilio (il *Paradiso*) dove egli non potrà giungere. La sua affermazione suscita le domande di Stazio, *se voi siete ombre che Dio sù non degni, / chi v'ha per la sua scala tanto scorte?*» (Pg. XXI, 19-21); Virgilio gli risponde:

E 'l dottor mio: «Se tu riguardi a' segni  
che questi porta e che l'angel profila,  
ben vedrai che coi buon convien ch'e' regni.  
Ma perché lei che dì e notte fila  
non li avea tratta ancora la conocchia  
che Cloto impone a ciascuno e compila,  
l'anima sua, ch'è tua e mia serocchia,  
venendo sù, non potea venir sola,  
però ch'al nostro modo non adocchia.  
Ond' io fui tratto fuor de l'ampia gola  
d'inferno per mostrarli, e mosterrolli  
oltre, quanto 'l potrà menar mia scola.  
Pg. XXI, 22-33

Dante non è un dannato ma condivide il regno dei buoni, *coi buon convien ch'e' regni* (v. 24) come testimoniano i segni (le sette P) incisi sulla sua fronte dall'angelo portiere. Ma essendo vivo ha la necessità di essere guidato nell'aldilà; non è possibile, infatti, ai vivi percepire le realtà oltremondane, così che a tale scopo Virgilio è stato tratto dall'*ampia gola* (del Limbo) per mostrargli l'*Inferno* e il *Purgatorio* fino a che il suo insegnamento potrà guidarlo. In Pg. XXIII, nella cornice VI della montagna, Dante incontra l'amico Forese. Il colloquio è intenso e commovente:

Per ch'io a lui: «Se tu riduci a mente  
qual fosti meco, e qual io teco fui,  
ancor fia grave il memorar presente.  
Di quella vita mi volse costui  
che mi va innanzi, l'altr' ier, quando tonda  
vi si mostrò la suora di colui»,  
e 'l sol mostrai; «costui per la profonda  
notte menato m'ha d'i veri morti

con questa vera carne che 'l seconda.  
 Indi m'han tratto sù li suoi conforti,  
 salendo e *rigirando la montagna*  
 che drizza voi che 'l mondo fece torti  
 Tanto dice di farmi sua compagna  
 che io sarò là dove fia Beatrice;  
 quivi convien che senza lui rimagna.  
 Virgilio è questi che così mi dice»,  
 e addita'lo; «e quest' altro è quell' ombra  
 per cui scosse dianzi ogni pendice  
 lo vostro regno, che da sé lo sgombra».  
 Pg. XXIII, 115-133

Come capita sempre di fronte a spiriti particolarmente legati alla vita del poeta, come in questo caso, è Dante a rispondere. Innanzitutto, egli rammenta all'amico la sua vita propensa al peccato, il cosiddetto *traviamento*, periodo che Dante nella terzina successiva fa coincidere con la *selva oscura*, aggiungendo che Virgilio lo ha strappato da quella vita, *di quella vita mi volse costui* (v. 118). Egli lo ha guidato per l'*Inferno* (*profonda notte d'i veri morti*), e con i suoi insegnamenti lo ha poi condotto in *Purgatorio*, la montagna che raddrizza riportando nella giusta direzione. A Forese Dante fa il nome di Virgilio e poi di Beatrice, che normalmente sono nominati con perifrasi. In ciò vi è certamente il segno dell'amicizia fra i due. Forese da amico sa bene che importanza abbiano quei due nomi nella vita di Dante, nomi certamente presenti nelle loro conversazioni. È poi molto probabile che Forese abbia conosciuto Beatrice, per cui Dante gli si rivolge confidenzialmente proprio come si fa tra amici; oltre al fatto che il nome della donna si introduce in un canto dove Forese ha appena nominato la sua donna Nella, riabilitata nella *Commedia* in confronto alla *tenzone*. Nel *sacrato poema*, Nella diventa uno dei modelli più alti e commoventi dell'amore ininterrotto che lega i vivi con i loro morti, attraverso il quale Dante afferma che la forza dell'amore e delle preghiere hanno un potere divino, da giovare alla salvezza dei defunti. Nella, dice Forese, *col suo pianger dritto e*

Con suoi prieghi devoti e con sospiri  
 tratto m'ha de la costa ove s'aspetta,  
 e liberato m'ha de li altri giri.  
 Pg. XXIII, 88-90

Nella cornice VII, Dante incontra gli spiriti purganti dei lussuriosi. La loro espiazione avviene nel fuoco. Essi camminano lungo una parete infuocata che poi attraversano. Il contrappasso è evidente: nella vita bruciarono per la passione dei sensi,

ora la loro pena è bruciare. Come di consueto, anche le anime di quest'ultima cornice si stupiscono che Dante sia vivo e ne chiedono spiegazione.

Io, che due volte avea visto lor grato,  
incominciai: «O anime sicure  
d'aver, quando che sia, di pace stato,  
non son rimase acerbe né mature  
le membra mie di là, ma son qui meco  
col sangue suo e con le sue giunture.  
Quinci sù vo per non esser più cieco;  
donna è di sopra che m'acquista grazia,  
per che 'l mortal per vostro mondo reco.  
Pg. XXVI, 52-60

Il percorso purgatoriale è definito, *quinci sù vo per non esser più cieco*, un andare vero l'alto per non esser più accecato dal peccato. Lassù in alto c'è Beatrice che lo aspetta, è grazie a lei che Dante attraversa l'aldilà con il suo corpo mortale<sup>661</sup>. L'ultimo passo che getta una luce su tutto il senso del percorso, in *Purgatorio*, riguarda il congedo di Virgilio. Oltrepassato il muro di fuoco vi è una scala scavata nella roccia che conduce al Paradiso terrestre; Dante e Virgilio alle prime luci dell'alba finiranno di scalarla. Giunti alla fine, Virgilio annuncia l'arrivo al paradiso terrestre con queste parole:

«Quel dolce pome che per tanti rami  
cercando va la cura de' mortali,  
oggi porrà in pace le tue fami».  
Pg. XXVII, 115-117

Il *dolce pome* è la felicità terrena che gli uomini inseguono durante la vita senza mai trovarla<sup>662</sup>. In *If. XVI*, 61, Dante aveva definito con queste parole lo scopo del suo viaggio in *Purgatorio*<sup>663</sup>.

---

<sup>661</sup> Alcuni ritengono che Dante si riferisca a Maria i riferendosi a *If. II*, 94-96.

<sup>662</sup> Cfr. *Mn. III*, xv, 7: *Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradysum celestem intelligi datur.* (Dunque la ineffabile provvidenza due finalità da perseguire ha proposto all'uomo: la felicità in questa vita, che consiste nella esplicazione della propria virtù attiva ed è raffigurata nel Paradiso terrestre; e la felicità nella vita eterna, riposta nel godimento della visione di Dio a cui la virtù intrinseca non può giungere se non è guidata dalla luce divina; e questa felicità è dato di riconoscere nel paradiso celeste).

<sup>663</sup> Cfr. *Rime*, CIV, 94.

Giunti in cima alla scala, Virgilio annuncia la sua dipartita. Il passo è importante, non solo perché vi si menzionano i due regni, in cui Virgilio ha guidato Dante, ma perché illumina, col percorso di Dante, il ruolo di Virgilio nell'*itinerarium*. Queste sono le ultime parole che la guida rivolge a Dante:

e disse: «Il temporal foco e l'eterno  
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte  
dov' io per me più oltre non discerno.  
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;  
lo tuo piacere omai prendi per duce;  
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.  
Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;  
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli  
che qui la terra sol da sé produce.  
Mentre che vegnan lieti li occhi belli  
che, lagrimando, a te venir mi fenno,  
seder ti puoi e puoi andar tra elli.  
Non aspettar mio dir più né mio cenno;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno:  
per ch'io te sovra te corono e mitrio».

Pg. XXVII, 127-142

*Il temporal foco* è il *Purgatorio* mentre quello *eterno* è l'*Inferno*. La pena infernale è infatti eterna mentre quella del *Purgatorio* è temporanea e funzionale all'ascesa al cielo. Egli usa il verbo vedere perché la visita dei regni consiste proprio nel prendere visione di questi luoghi, in una comprensione razionale di questi due mondi, così vicini alla condizione della vita terrena. Si ricordi che il verbo 'vedere' in Dante significa sempre conoscere. Virgilio è guida fino al punto in cui la luce della ragione può guidare l'uomo; l'ingresso nell'Eden stabilisce appunto questa soglia, la ragione non può più nulla. L'Eden è il luogo del compimento di tutte le aspirazioni naturali dell'uomo, luogo dell'umanità primigenia, da cui i genitori dell'umanità decadde, perdendo per sempre tale abitazione. Dante tratta il tema anche nella *Monarchia* dove distingue tra due felicità, a cui l'uomo è destinato e alle quali giunge per vie diverse:

A queste due felicità si deve arrivare, come a sbocchi diversi, per vie diverse: la prima si raggiunge grazie agli insegnamenti della filosofia; purché li seguiamo operando secondo le virtù morali e intellettuali; la seconda attraverso dettami di ordine spirituale che trascendono la ragione umana, purché li seguiamo operando secondo le virtù teologali, fede, speranza e carità<sup>664</sup>.

---

<sup>664</sup> *Mn. III, xv, 8. Ad has quidem beatitudines, velut ad diversas conclusiones, per diversa media venire oportet. Nam ad primam per phylosophica documenta venimus, dummodo illa sequamur secundum virtutes morales et intellectuales operando; ad secundam vero per documenta spiritualia que*

Virgilio ha la facoltà di incoronare Dante come libero da sé, nel senso di padrone, oramai, dopo il percorso purgatoriale, della propria libertà. La libertà è il bene che si riconquista nel monte come era stato preannunciato nella spiaggia a Catone, *libertà va cercando*, e Dante, ora, dopo la scalata delle cornici della montagna, è divenuto libero di scegliere il bene e amarlo, *lo tuo piacere omai prendi per duce* (v. 131). Il discorso di Virgilio si sofferma ben poco sui propri meriti, anzi, egli confessa, *più oltre non discerno* (v. 129). Dà molto più spazio al traguardo raggiunto da Dante, la sua liberazione. Gli indica *il sole, le erbette, gli arbuscelli* (vv. 133-134) e annuncia la futura guida di Beatrice con parole che ricordano la sua discesa nel Limbo, descritta in *If. II, li occhi belli / che, lagrimando, a te venir mi fenno* (v. 136-137). La fase iniziale del viaggio, guidato da Virgilio, è incorniciata da questo momento finale e allo stesso tempo egli subordina il suo compito a quello della donna beata che glielo aveva conferito. Beatrice infatti, ha inviato Virgilio perché riconduca Dante a lei in *Paradiso*.

\* \*

Uno dei passi più illuminanti della nostra indagine è in *Pg. XXX*. Questo canto è ritenuto il centro non numerico ma ideale del poema. La Chiavacci Leonardi nel suo commento osserva che Dante:

pone a questo punto del viaggio il varco, tra i due mondi, le due dimensioni proprie dell'uomo figurate dalle due guide, Virgilio e Beatrice. Dante non ha stabilito lo stacco fondamentale del suo viaggio all'uscita dell'*Inferno*, tra dannati e salvati, là dove si compie il passaggio dal mondo dei morti a quello dei vivi, come ci si potrebbe aspettare; ma qua sulla cima della montagna, quando già si è giunti al mondo edenico, nella perfetta serenità dell'umano compimento, della originaria innocenza di Adamo. E la ragione è che qui si giunge al limite della sostanziale differenza, che è quella tra l'umano, sia pure perfetto, e il divino, tra lo storico e l'eterno. *Inferno* e *Purgatorio* appartengono ambedue al mondo dell'uomo, alla sua storia, al suo tempo come la stessa simile conformazione e collocazione, come soprattutto i loro abitanti ci dicono (chi negherà l'umanità ai personaggi dell'*Inferno* dantesco?); ma il *Paradiso* non appartiene al tempo umano<sup>665</sup>.

Giunti nel *Paradiso Terrestre*, di colpo, così come si era manifestata misteriosamente, vien meno la presenza di Virgilio, a cui subentra Beatrice. La paterna guida dell'antico poeta latino si dilegua senza nemmeno una parola di commiato. La

---

*humanam rationem transcendunt, dummodo illa sequamur secundum virtutes theologicas operando, fidem spem scilicet et karitatem.*

<sup>665</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. II, *Pg. XXX*, p. 875.



commozione di Dante orfano del suo *maestro* è sottolineata dalla triplice ripetizione del nome di Virgilio in una terzina.

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
di sé, Virgilio dolcissimo padre,  
Virgilio a cui per mia salute die'mi;  
Pg. XXX, 49-51

I versi sono enfatizzati secondo una progressione di sentimenti, dalla scoperta dell'assenza della guida al riconoscimento della sua paternità e del debito di salvezza contratto nei suoi confronti che culmina in un pianto, più amaro di qualsiasi esperienza di perdita e di lutto.

La comparsa di Beatrice si inserisce all'interno di una processione allegorica la cui descrizione si svolge per buona parte nel canto precedente. È una lunga, solenne, variopinta processione al cui centro è un carro trionfale trainato da un grifone. La processione in chiave allegorica non è altro che la processione della Chiesa secondo il suo messaggio originario. A un certo punto, il corteo si ferma e uno dei ventiquattro anziani che lo precedono (simbolo dei libri dell'antico testamento) si volta e canta ad alta voce per tre volte un salmo: *Veni sponsa, de Libano*, a cui segue il canto degli angeli che si schierano in alto gridando, *Benedictus qui venis* e *Manibus o date lilia plenis*. I canti sono tre, e rappresentano, il primo, l'Antico Testamento, il secondo, il Nuovo Testamento mentre il terzo è un verso dell'*Eneide* pronunciato da Anchise, durante la discesa del figlio Enea nell'Elisio, poco prima che compaia l'ombra di Marcello, nipote di Augusto. I tre canti precedono e avvertono che sta accadendo qualcosa di molto importante; si tratta, infatti, del ritorno di Beatrice. L'avvento di Beatrice è uno dei passi più celebri del poema, oltre che il momento in cui si tocca il cuore del viaggio, tanto che Jorge Luis Borges, sviluppando un'idea che già fu dell'Ozanam, afferma che Dante avrebbe composto tutta la *Commedia* in funzione di questo episodio.

Ozanam pensa che l'apoteosi di Beatrice fu il tema primitivo della *Commedia*. Un famoso passo della *Vita Nuova* (io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna) giustifica o permette questa congettura. Io andrei più lontano. Io sospetto che Dante edificò il miglior libro che la letteratura abbia mai prodotto per interpolarvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice<sup>666</sup>.

---

<sup>666</sup> JORGE LUIS BORGES, *Saggi danteschi*, in *Tutte le opere*, 2 voll. Mondadori, Milano 1985, II, pp. 1301-1304. Cfr. ANTOINE-FREDERIC OZANAM, *Dante e la philosophie catholique*, Jacques Lecoffre et Cie, Paris 1845, trad. it. *La filosofia di Dante*, Il Solco, Città di Castello 1923, pp. 72 e 310.

Anche Thomas Stearns Eliot è dell'opinione che il canto sia centrale nel poema e ne riconosce il legame imprescindibile con il libello giovanile, al punto da dichiarare che la *Vita Nuova* vada letta dopo i canti purgatori ali, di cui è, sia premessa che promessa, come la chiusura dell'opera giovanile fa presagire<sup>667</sup>:

E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna: cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus<sup>668</sup>.

Solo rintracciando nella *Vita Nuova* la trama che percorre i canti XXIX XXX e XXXI del *Purgatorio* è possibile cogliere anche il tema salvifico-cristologico che coinvolge la figura di Beatrice. Infatti, il *Benedictus* è un'invocazione messianica che addirittura accosta l'apparire della donna all'ingresso di Gesù Cristo a Gerusalemme<sup>669</sup>.

Beatrice compare a oriente come sole nascente *dentro una nuvola di fiori* (Pg. XXX, 28), che gli angeli lanciano verso il cielo; e la sua apparizione descritta così dettagliatamente è associata dai critici alla seconda venuta di Cristo.

sovra candido vel cinta d'uliva  
donna m'apparve, sotto verde manto  
vestita di color di fiamma viva  
Pg. XXX, 31-33

La raffigurazione è pressoché la stessa, proposta nella *Vita Nuova*, quando la donna compare in sogno a Dante accompagnata dagli angeli con le stesse vesti: il velo bianco, il manto verde e il vestito sanguigno. I tre colori indicano le tre virtù teologali, la fede, la speranza e la carità, già rappresentate nella processione sotto forma di donne danzanti<sup>670</sup>. Nel momento in cui Dante si rende conto della presenza della donna si accorge dell'assenza di Virgilio. *Essa è il nuovo Virgilio, la nuova coscienza, cioè la nuova umanità di Dante*. La prima parola che Beatrice pronuncia è, Dante. Il nome del poeta che risuona d'improvviso nel poema è un *hapax legomenon*. Dante del resto ritiene che *non si concede per li retorici alcuno di sé medesimo senza necessaria*

---

<sup>667</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *op. cit.*, p. 44.

<sup>668</sup> Vn. XLII, 3.

<sup>669</sup> Mt. 21, 9; Mc. 11, 10; Lc. 19, 38.

<sup>670</sup> Vn. II, 4: *Apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia.*

*cagione parlare*<sup>671</sup>, secondo la dottrina esposta nel *Convivio* a cui il poeta stesso alluderà pochi versi avanti. Si tratta della prima ed unica volta che il nome dell'autore-protagonista viene 'registrato' *di necessità*, a detta del poeta. L'incontro avviene dieci anni dopo la morte della giovane, ma il nome di Dante è, in realtà, la prima parola pronunciata da Beatrice nell'intero *corpus* dantesco (nella *Vita nuova*, infatti, si parla spesso del saluto di Beatrice, ma non risulta alcun colloquio tra i due). Perciò, l'importanza del nome di Dante in questi versi, e a questo punto del viaggio, appare in tutta la sua pregnanza. Il nome, ricorda Dante stesso, nella *Vita Nova* è anche espressione diretta dell'oggetto, *nomina sunt consequentia rerum*<sup>672</sup>, e in questo momento chiave, in cui il poeta è giunto all'Eden e ritrova Beatrice, il suo nome, pronunciato dalla donna amata, diventa legame immediato tra la coscienza di Dante quella di Beatrice. Già l'*Ottimo* commentava:

Convenne che la Donna il chiamasse per nome, per due cagioni: l'una, perché certa fosse la persona intra tante alla quale dirizzava il suo sermone; l'altra, però che come più addolcisce nello umano parlare il nomare la persona per lo proprio nome, in ciò che più d'affezione si mostra, così più pugne il repressivo quando la persona ripresa dalla riprendente è nomata<sup>673</sup>.

Il nome è espressione particolarmente viva e intima nel rapporto tra due persone coinvolte, anche nel caso in cui esso risuoni quale segno di rimprovero, quale è nel nostro caso.

«Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non piangere ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada».  
Pg. XXX, 55-57

Le prime parole pronunziate da Beatrice mutano di schianto il tema del canto: conviene che le lacrime di Dante siano versate per motivazioni ben più serie che la scomparsa del pur amato Virgilio. È, infatti, necessario che egli prenda coscienza dei propri peccati. Ma è significativo che il primo verso (v. 55) contenga sia il nome di Dante che quello di Virgilio. La perdita di Virgilio è avvertita dal poeta come irreparabile, più della morte naturale, forse proprio perché egli sa di essere destinato,

<sup>671</sup> Cv. I, II, 3.

<sup>672</sup> Vn. XIII, 4: *L'altro era questo: lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi sèguitino le nominate cose, sì come è scritto: Nomina sunt consequentia rerum.*

<sup>673</sup> *Ottimo commento, ad loc.*

dopo la morte a un regno diverso da quello di Virgilio dove non incontrerà mai più la *dolce guida*. Eppure, Beatrice appare inflessibile e quel dolore per lei non è ancora degno di pianto a fronte del peso del suo peccato. Essendo il pianto l'espressione più naturale del dolore umano; ora occorre che Dante prenda coscienza del motivo reale del dolore. L'*altra spada* è, infatti, la ragione adeguata del cordoglio ed è da questo punto in poi il tema del canto. Le parole della donna compaiono da subito severe e di rimprovero:

Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.  
Come degnasti d'accedere al monte?  
non sapei tu che qui è l'uom felice?». *Pg. XXX, 73-75*

Tutto il discorso della donna mira al pentimento di Dante, sofferto e preannunciato dalle lacrime di lui.

Dopo la richiesta di essere riconosciuta, Beatrice pone a Dante due domande: la prima su come mai egli si sia degnato di scalare il monte del *Purgatorio*; l'altra, rafforzativa della prima, introduce il motivo dell'indegnità del poeta: non sapevi forse che qui sull'Eden l'uomo è felice? Il verbo *degnasti* ha avuto un'interpretazione controversa. Molti, dietro un'ipotesi di Cristoforo Landino, vi hanno letto un tono ironico nel senso di 'Com'è che ti sei degnato di salire il monte?'<sup>674</sup> Da un lato, degnare (come il provenzale *denhar*) ha spesso, nell'italiano antico, il significato di "esser capace, ritenersi degno"<sup>675</sup>, accezione in Dante non frequente. Ma, dato il tono della donna, è più probabile che il senso sia di rimprovero (in questo caso, si tratterebbe dunque d'un *hapax*) 'come ti sei ritenuto degno di salire il monte?'<sup>676</sup>

Il senso delle parole assume un significato scritturale e, quindi, più comprensibile nel contesto, se lo si accosta al *Salmo 23* in cui il salmista dice: *Chi salirà il monte del Signore? O chi starà nel luogo santo? Chi ha mani innocenti e cuore puro*<sup>677</sup>. Nonostante la divergenza delle interpretazioni, è vero che in questo passo l'atteggiamento di Beatrice appare contraddittorio, rispetto, per esempio, a *If. II*. In

---

<sup>674</sup> La spiegazione in senso ironico risale al Landino. Mentre il senso di rimprovero era già sostenuto dal Buti e in seguito dal Lombardi che si rifaceva al Vocabolario della Crusca.

<sup>675</sup> Cfr. ADOLFO GASPARY, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, ed. Forni, Livorno 1882, pp. 289-290.

<sup>676</sup> Così già Buti e molti moderni.

<sup>677</sup> *Sal.* 23, 3-4. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. II, *Pg.* XXX, 74, p. 892.

quella circostanza, era stato Dante a ritenersi indegno, al punto da ritenere *folle l'altro viaggio*, mentre il viaggio di Enea o di Paolo non gli appariva indegno. In quell'occasione, Virgilio lo aveva accusato di viltà e per persuaderlo aveva raccontato la discesa nel Limbo proprio di Beatrice, discesa fin lì per soccorrere l'amico smarrito<sup>678</sup>; anzi, proprio l'antefatto celeste è motivo sufficiente, a detta di Virgilio, per degnarsi d'accedere al monte.

Dunque: che è? perché, perché restai,  
perché tanta viltà nel core allette,  
perché ardire e franchezza non hai,  
poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?».

*If.* II, 121-126

Com'è, dunque, che adesso Beatrice lo rimprovera per aver osato scalare la montagna su cui è situato il Paradiso Terrestre? La seconda domanda, insiste, infatti, sulla caratteristica peculiare dell'Eden, di essere il luogo dove *l'uom è felice*.

A meno che il rimprovero della donna non si riferisca a quel primo tentativo di scalare il colle che compare nella prima scena del poema, impedito dalle fiere<sup>679</sup>.

In effetti, Dante giunge allo stessa meta per un'altra via, ossia per l'unica via, dato che nessuno mai più, dopo la cacciata di Adamo ed Eva, è giunto nel *vedovo sito*, in cui si trova l'Eden: luogo naturale di abitazione dei primi uomini, *luogo eletto / a l'umana natura per suo nido*<sup>680</sup>, ma anche simbolo della felicità terrena<sup>681</sup>. L'Eden è il luogo della felicità, a cui possono accedere solo gli innocenti. Ma, dopo gli antichi progenitori, nessun uomo in carne ed ossa ha più avuto la possibilità e il diritto di gustarne le meraviglie. Il primo motivo per il quale l'uomo non può più abitare, in carne ed ossa, nell'Eden è naturalmente il peccato originale commesso da Adamo ed Eva, e da costoro trasmesso all'intera umanità loro discendente, quindi anche a Dante. La Passione e la Resurrezione di Cristo ha cancellato la colpa del peccato originale attraverso il battesimo. ma il rito battesimale, toglie la colpa, non le conseguenze della colpa, ovvero i peccati attuali e la morte<sup>682</sup>.

Al fine di inquadrare meglio il senso del rimprovero di Beatrice all'interno dell'*itinerarium* del pellegrino è necessario ripercorrere come si sia svolto il percorso di

---

<sup>678</sup> Cfr. *If.* II, 58-72.

<sup>679</sup> *Ivi*, I, 28-54.

<sup>680</sup> Cfr. *Pg.* XXVIII, 77-78.

<sup>681</sup> Tale valore del Paradiso Terrestre mi pare evidenziato anche dal naufragio del folle volo d'Ulisse.

<sup>682</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I<sup>a</sup> II<sup>ae</sup> q. LXXXII, a. 2, ad 1; q. LXXXV, a. 5.

Dante fino all'Eden. Egli è disceso lungo i cerchi dell'*Inferno* e, giunto al centro della terra, dopo la visione di Lucifero e dopo essersi capovolto, è risalito sull'isoletta del *Purgatorio* dove ha iniziato la scalata per tutte le cornici del monte. Ha conosciuto, dunque, tutta la gradazione delle conseguenze del peccato originale, e nel *Purgatorio* ha inoltre espiato, le proprie colpe. Ma si può affermare che egli abbia espiato le proprie colpe oltre alla colpa del peccato originale? I peccati personali, il *traviamento* di cui Beatrice ora lo accusa è stato forse espiato? C'è da osservare che le parole della donna stabiliscono un contrasto tra il concetto della felicità dell'uomo, coincidente con l'Eden, e l'indegnità di Dante. Non è possibile accedere a quella felicità, se non ci si purifica dal male e, quindi, se non ci si confessa. Ma per la confessione del peccato occorre il riconoscimento del proprio male. Occorre salire quei tre gradini che stanno dinanzi all'ingresso del *Purgatorio*.

\* \*

Nel canto IX, la porta del regno purgatoriale era preceduta da tre gradini che secondo la teologia scolastica, rappresentano, i tre momenti della confessione: *contritio cordis* (la contrizione interiore), *confessio oris* (la confessione orale), la *satisfactio operis* (la penitenza attiva)<sup>683</sup>.

Là ne venimmo; e lo scaglion primaio  
bianco marmo era sì pulito e terso,  
ch'io mi specchiai in esso qual io paio.  
Era il secondo tinto più che perso,  
d'una petrina ruvida e arsiccia,  
crepata per lo lungo e per traverso.  
Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,  
porfido mi pareo, sì fiammeggiante  
come sangue che fuor di vena spiccia

Pg. IX, 94-102

La Chiavacci Leonardi suggerisce di non essere eccessivamente rigidi nell'applicazione dell'autorevole spiegazione teologica ma di attenersi più semplicemente al testo. Nella superficie liscia, ben levigata e nitida del primo gradino bianco, al punto che il pellegrino ci si può specchiare, può leggersi l'esame di coscienza; il secondo gradino, scuro, di pietra non levigata, riarsa e spaccata in lungo e di traverso, con delle fenditure a forma di croce, è la contrizione del cuore. Il terzo, di porfido di un intenso colore rosso fiammeggiante, è l'ardente carità. Ma se Dante ha già salito quei tre

---

<sup>683</sup> TOMMASO, *Summa Theol.*, III, q. 90 a. 2.

gradini, perché ora Beatrice gli richiede la confessione dei peccati? O forse le tre tappe rappresentano il percorso nei due regni dell'*Inferno* e del *Purgatorio*? È possibile che la *contritio cordis* corrisponda all'*Inferno*, in cui si prende consapevolezza del male fino alle sue estreme conseguenze? All'ammonimento di Beatrice segue la vergogna e l'angoscia di Dante che si scioglie in pianto.

La descrizione è di intenso *pathos*, in particolare per l'intervento delle creature angeliche a favore di Dante. Quando la donna conclude la prima parte del suo discorso e tace, gli angeli rispondono al posto di Dante alla domanda di Beatrice (*come degnasti* v. 73) con il *Salmo 30*: *In te Domine 'speravi'*, ma il loro canto non va oltre il verso *pedes meos*<sup>684</sup>, alludendo, evidentemente, alla misericordia che ogni anima consapevole del peccato attende da Dio. Dinanzi a questa scena Dante si commuove per la compassione che le creature angeliche gli manifestano e fa l'esperienza della contrizione. L'angoscia che per tanto tempo aveva raggelato il suo animo si scioglie

ma poi che 'ntesi ne le dolci tempore  
lor compatire a me, par che se detto  
avesser: `Donna, perché sì lo stempere?,  
lo gel che m'era intorno al cor ristretto,  
spirito e acqua fessi, e con angoscia  
de la bocca e de li occhi uscì del petto.  
Pg. XXX, 94-99

Eppure Beatrice rimane ferma nel suo atteggiamento, che, in questa parte del viaggio, rappresenta l'immutabilità della sapienza divina, la quale vuol che in Dante *colpa e duol* siano *d'una misura* (v. 108).

I versi seguenti sono la rivelazione di quanto Dante ha anticipato in conversazioni precedenti, l'una, nell'*Inferno*, con Brunetto, e l'altra, nel *Purgatorio*, con Forese. In

---

<sup>684</sup> *Sal. 30, 2-9: In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum;/ in iustitia tua salva me. / Inclina ad me aurem tuam, velociter libera me. / Esto mihi in lapidem fortissimum, / et in domum munitam ut salves me. / Quia petra mea et munitio mea tu es, / et propter nomen tuum dux meus eris et enutries me. / Educes me de rete quod absconderunt mihi, / quia tu fortitudo mea es. / In manu tua commendabo spiritum meum, / redemisti me, Domine, Deus veritatis. / Odisti custodientes vanitates frustra, / ego autem in Domino confisus sum. / Exultabo et laetabor in misericordia tua, / quia vidisti adlitionem meam, / cognovisti tribulationes animae meae; / et non conclusisti me in manibus inimici, / posuisti in latitudine pedes meos. (In Te, Signore, mi sono rifugiato, mai sarò deluso; per la tua giustizia salvami. Porgi a me l'orecchio, vieni presto a liberarmi. Sii per me la rupe che mi accoglie, la cinta di riparo che mi salva. Tu sei la mia roccia e il mio baluardo, per il tuo nome dirigi i miei passi. Scioglimi dal laccio che mi hanno teso, perché sei Tu la mia difesa. Mi affido alle tue mani; Tu mi riscatti, Signore, Dio fedele. Tu detesti chi serve idoli falsi, ma io ho fede nel Signore. Esulterò di gioia per la tua grazia, perché hai guardato alla mia miseria, hai conosciuto le mie angosce, non mi hai consegnato nelle mani del nemico, hai guidato al largo i miei passi).*

entrambe egli aveva fatto allusioni esplicite al traviamiento (*selva oscura*), ma ora è Beatrice a svelargli la radice del suo peccato, ripercorrendo i fatti salienti della sua vicenda terrena, sin dalla sua *vita nova* (*questi fu tal ne la sua vita nova / virtüalmente Pg. XXX, 115-116*) a partire, anzitutto, dal dono di tutte le facoltà naturali di cui la grazia divina lo aveva dotato. Ma quanto un terreno è più ricco e vigoroso tanto più produce frutti cattivi, se vi si mette cattivo seme, e non lo si coltiva

Ma tanto più maligno e più silvestro  
si fa 'l terren col mal seme e non cólto,  
quant' elli ha più di buon vigor terrestre.  
Alcun tempo il sostenni col mio volto:  
mostrando li occhi giovanetti a lui,  
meco il menava in dritta parte vòlto.  
Sì tosto come in su la soglia fui  
di mia seconda etade e mutai vita,  
questi si tolse a me, e diessi altrui.  
Quando di carne a spirito era salita,  
e bellezza e virtù cresciuta m'era,  
fu' io a lui men cara e men gradita;  
e volse i passi suoi per via non vera,  
imagini di ben seguendo false,  
che nulla promession rendono intera.  
Né l'impetrare ispirazion mi valse,  
con le quali e in sogno e altrimenti  
lo rivocai: sì poco a lui ne calse!  
Tanto giù cadde, che tutti argomenti  
a la salute sua eran già corti,  
fuor che mostrarli le perdute genti.  
Per questo visitai l'uscio d'i morti,  
e a colui che l'ha qua sù condotto,  
li prieghi miei, piangendo, furon porti.  
Alto fato di Dio sarebbe rotto,  
se Letè si passasse e tal vivanda  
fosse gustata senza alcuno scotto  
di pentimento che lagrime spanda».  
*Pg. XXX, 127-145*

Esaminando i fatti più significativi della vita di Dante, sul piano del suo rapporto con Dio, Beatrice gli ricorda come pur nella sua breve vita terrena ella, nella sua bellezza gli sia stata guida, *meco il menava in dritta parte vòlto* (v. 123), e come, alla sua morte Dante si sia concesso invece ad altri amori, *diessi altrui* (v. 126), alludendo in tal modo alla *donna gentile* della *Vita Nova*. Attorno a questa figura si è molto discusso spesso riducendo la *donna gentile* e la stessa Beatrice a mere allegorie; la donna gentile in particolare, rappresenterebbe il traviamiento intellettuale e morale che allontanò Dante da Beatrice e quindi, dalla via del bene e da Dio<sup>685</sup>. Al contrario, in seguito alla morte,

---

<sup>685</sup> Cfr. *Vn.* XXV.



Beatrice si rivestì della superiore bellezza spirituale, *e bellezza e virtù cresciuta m'era*, che, tuttavia, fu *men cara e men gradita* a Dante, se ne ha determinato lo smarrimento per false immagini o idoli di bene. L'idolo non mantiene la promessa della felicità ma è un'immagine di essa, *che nulla promession rendono intera* (v. 132). E la sequela di false immagini vuol dire che l'errore o il traviamiento dantesco vanno individuati implica anche l'errore di valutazione intellettuale. Oscurato dai suoi idoli, Dante non fu nemmeno in grado di cogliere i tentativi con cui Beatrice lo richiamò a sé e quindi al bene. L'accusa di Beatrice ripercorre la vicenda narrata nella *Vita Nuova*<sup>686</sup>, in cui si dice che da morta, ella apparve a Dante in sogno e in visioni celesti, ma invano, essendo egli oramai divenuto sordo a qualsiasi richiamo.

In questo passo è dato cogliere numerosi rimandi veterotestamentari al pericolo dell'idolo, dall'episodio del vitello d'oro, durante la fuga del popolo di Israele dall'Egitto,<sup>687</sup> a quello in cui Elia sfida i sacerdoti di Baal<sup>688</sup>, quando il popolo inseguendo falsi idoli, tradì l'Alleanza con Jahvé. E poiché, presto o tardi, l'idolo si rivela incapace di soddisfare il desiderio dell'uomo, il salmo 113 risulta di particolare interesse visto che, come l'idolatra, il poeta è divenuto sordo a un'intelligenza più profonda della vita.

Gli idoli delle genti sono argento e oro, opera delle mani dell'uomo. Hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, hanno orecchi e non odono, hanno narici e non odorano. Hanno mani e non palpano, hanno piedi e non camminano; dalla gola non emettono suoni. Sia come loro chi li fabbrica e chiunque in essi confida<sup>689</sup>.

La tipologia di traviamiento secondo cui Beatrice definisce la colpa di Dante è improntata, infatti, al modello biblico dell'idolatria, che consiste nell'attribuire un valore divino (il compimento della vita umana, la felicità senza limiti, la verità assoluta, la bellezza, l'amore) a qualcosa di semplicemente umano, opera delle sole mani dell'uomo. Come dice Beatrice, l'inganno degli idoli sta proprio nella promessa che

---

<sup>686</sup> *Ivi*, XXXIX, 1: *Contra questo avversario de la ragione si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Vn. XLII, 1-2: Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. e Cv. II, vii, 6.*

<sup>687</sup> *Es.* 32.

<sup>688</sup> *I Re* 18, 20-40.

<sup>689</sup> *Sal.* 113, 12-16.

suscitano nel cuore e che disattendono, per loro natura, *che nulla promession rendono intera* (v. 132). Dante aveva spiegato questa tendenza dell'anima dell'uomo a cadere nell'idolatria, dato il suo insaziabile desiderio di felicità, proprio verso il centro del *Purgatorio* (Pg. XVI)

Esce di mano a lui che la vagheggia  
prima che sia, a guisa di fanciulla  
che piangendo e ridendo pargoleggia,  
l'anima semplicetta che sa nulla,  
salvo che, mossa da lieto fattore,  
volontier torna a ciò che la trastulla.  
Di picciol bene in pria sente sapore;  
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,  
se guida o fren non torce suo amore.  
*If. XVI, 85-93*

Ma, in quell'occasione, il poeta aveva anche spiegato che l'inganno è inevitabile, laddove l'uomo sia privo di una guida o di *fren* che lo indirizzi o corregga, quando devii dalla via diritta. E questo non è stato affatto il caso di Dante. Anzi, l'accusa di Beatrice poggia proprio sul dato che nella vita non solo egli fu dotato di virtù naturali ma ebbe la grazia dell'incontro con lei, che dapprima viva e poi ancor più, passata ad altra vita, si prodigò in richiami e tentativi di soccorso, fino alla grazia inaudita dell'*altro viaggio*.

E, infatti, nei versi successivi la donna esprime chiaramente cosa sia la *selva* in cui Dante dice di essersi ritrovato nel I canto del poema.

Tanto giù cadde, che tutti argomenti  
a la salute sua eran già corti,  
fuor che mostrarli le perdute genti.  
*Pg. XXX, 136-138*

Sta in questi la radice del percorso dantesco nell'aldilà. Il viaggio è l'unica alternativa, e qui si dice precisamente che l'unica via di salvezza era mostrare a Dante l'*Inferno*, *le perdute genti*: Beatrice si reca, infatti, nell'*Inferno* affinché Virgilio accompagni Dante lungo il viaggio nei primi due regni. Le parole fanno comprendere meglio che il viaggio in tre regni è un percorso di conversione. Ora, prima di Dante, sono state scritte altre *visiones* dell'aldilà o percorsi ascetici dell'anima nel suo cammino di riavvicinamento a Dio. In particolare nel suo *Itinerarium mentis*, san Bonaventura stabilisce che il percorso di conoscenza per giungere a Dio è triplice occorrendo tre tappe, ovvero tre luci, ad illuminare il corso della giornata, e queste corrispondono esattamente alle ore che Dante indica al lettore, quando inizia il viaggio

nell'*Inferno*, nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*. Il viaggio nella cavità infernale inizia al cader della notte (*If.* II, 1-3); all'alba inizia l'ascesa del monte del *Purgatorio* (*Pg.* I), a mezzogiorno l'ascesa nei cieli (*Pd.* I):

Queste tre tappe costituiscono il viaggio di tre giorni nella solitudine le tre luci che ci illuminano nel corso di una sola giornata di cui la prima è simile a quella del tramonto, la seconda quella del mattino la terza a quella del mezzogiorno. Esse rispecchiano anche i tre modi in cui le cose esistono, nella materia nell'intelligenza creata e nell'arte eterna, in riferimento ai quali fu detto sia fatto, fece, e fu fatto e ancora rispecchia nei tre ordini di sostanza, corporea spirituale divina, presenti in Cristo che è la scala per la nostra ascesa<sup>690</sup>.

Attraversati i due regni e, finalmente approdato all'Eden, occorre che Dante espia la sua colpa, mostrando di averne preso consapevolezza, attraverso l'accusa del peccato e il dolor per esso. Se Dante avesse raggiunto Beatrice senza spiare le proprie colpe, ed essersi sinceramente pentito, passando attraverso l'*Inferno* e il *Purgatorio*, il suo viaggio avrebbe violato la legge divina, *Alto fato di Dio sarebbe rotto* (*Pg.* XXX, 142).

Alto fato di Dio sarebbe rotto,  
se Letè si passasse e tal vivanda  
fosse gustata senza alcuno scotto  
di pentimento che lagrime spanda».  
*Pg.* XXX, 142-145

Questi due passaggi sono necessari ai fini della purificazione. Lo *scotto* (v. 144) è letteralmente il pagamento, e specifica che non è possibile gustare *tal vivanda* senza il pentimento che giunga fino alle lacrime, seppure non è chiaro se quel che Beatrice chiama *vivanda* siano le acque del Letè o dell'Eunoé oppure il *pan de li angeli* di (*Pd.* II, 11). L'accusa di Beatrice non può essere disgiunta dalla confessione di Dante, proprio perché le parole della donna mirano alla confessione o al riconoscimento della verità da parte dell'accusato: *dì, dì se questo è vero: a tanta accusa / tua confession conviene esser congiunta*». (*Pg.* XXXI, 5-6).

Beatrice chiede puntualmente che Dante riconosca e poi parli; tant'è che dopo il cenno al *sì* di Dante ella lo incalza più diretta:

Ond' ella a me: «Per entro i mie' disiri,  
che ti menavano ad amar lo bene

---

<sup>690</sup> BONAVENTURA, *Itin. in ment.*, I, 3: *Haec est igitur via trum dierum in solitudine; haec est triplex illuminatio unius diei, et prima est sicut vespera, seconda sicut mane, termia sicut merities; haec respicit triplicem rerum existentiam, secundum quam dictum est: fiat, fecit, et factum est; haec etiam respicit triplicem substantiam in Christo, qui est scala nostra, scilicet corporalem, spiritualem et divinam.*

di là dal qual non è a che s'aspiri,  
quai fossi attraversati o quai catene  
trovasti, per che del passare innanzi  
dovessiti così spogliar la spene?  
E quali agevolezze o quali avanzi  
ne la fronte de li altri si mostraro,  
per che dovessi lor passeggiare anzi?».

Pg. XXXI, 22-30

Lo smarrimento della *diritta via* è qui descritto come impedimento al cammino, *quai fossi attraversati o quai catene*, fossi trasversali rispetto alla direzione della strada e catene che la chiudono, interrompendone il percorso. Risulta in tal modo ripresa la metafora del cammino: quali allettamenti o distrazioni hanno cioè attratto Dante da indurlo ad abbandonare il giusto cammino? Ed è a questo punto che Dante trova un filo di voce per confessare tra le lacrime:

Dopo la tratta d'un sospiro amaro,  
a pena ebbi la voce che rispuose,  
e le labbra a fatica la formaro  
Piangendo dissi: «Le presenti cose  
col falso lor piacer volser miei passi,  
tosto che 'l vostro viso si nascose».

Pg. XXXI, 34-36

È ripreso, inoltre, il tema dell'idolo. Gli impedimenti e i falsi allettamenti hanno fatto volgere a Dante i passi indietro, facendogli abbandonare la strada al bene, ingannandolo, *col falso lor piacer*, non appena Beatrice morì. Il poeta non fa che ripetere le parole con cui la donna lo ha accusato poco prima, *volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false*. Beatrice si rivela pertanto anche come colei che lo aiuta a esprimere il giudizio sulla sua vicenda personale.

Ma, alla confessione segue inesorabile, tuttavia, la sentenza della donna. Se Dante non rivelasse o addirittura negasse la sua colpa, questa non sarebbe certo meno nota a Dio! Ma quando la confessione viene direttamente dal colpevole il tribunale celeste diviene più mite. Così ora, Beatrice dopo l'accusa, porge al poeta la risposta alternativa ai falsi lo hanno traviato.

Tuttavia, perché mo vergogna porte  
del tuo errore, e perché altra volta,  
udendo le serene, sie più forte,  
pon giù il seme del piangere e ascolta:  
sì udirai come in contraria parte  
mover dovieti mia carne sepolta.

Pg. XXX, 43-48

\* \*

La spia linguistica dei falsi piaceri delle *serene*, sembra alludere a un traviamiento di natura non solo amorosa. Dante lo usa anche in *Pg.* XIX, riguardo alla *femmina balba*, quale allegoria, per l'appunto, del peccato come seduzione esercitata dai beni terreni, o dalle loro ingannevoli lusinghe<sup>691</sup>. Questa figura di donna, balbuziente, storpia, monca e pallida, appare in sogno a Dante nella IV cornice del regno, l'ultima parte della montagna, per cui Virgilio spiegherà che si tratta dell'antica strega giusto punita nelle tre ultime cornici del *Purgatorio*. Victoria Kirham sottolinea che già nell'epiteto *femmina* è implicita la contrapposizione alla *donna gentile*.<sup>692</sup> La prima caratteristica di questa *femmina* è l'incapacità di esprimersi, poi di vedere bene, quindi di camminare e, in generale, di agire, date le menomazioni degli arti.

mi venne in sogno una femmina balba,  
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,  
con le man monche, e di colore scialba.  
*Pg.* XIX, 7-9

Lo stravolgimento di tutte le caratteristiche del corpo è il segno dello stravolgimento a cui l'incontinenza e i piaceri carnali conducono l'uomo. Dato che si è dinanzi ad una figura allegorica, non si può dimenticare che la *donna gentile*, nel *Convivio*, impersona la filosofia aristotelica, che tanto aveva affascinato intellettualmente Dante, dopo la stesura della *Vita Nuova*.

E imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva immaginare in atto alcuno, se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea volgere da quella<sup>693</sup>.

In particolare, per l'analogia con la sirena, ai vv. 19-24, che col suo canto incanta i marinai e li distoglie dal viaggio, fa sì che i due episodi costituiscano l'uno la rivisitazione dell'altro, per amore smodato o *con troppo di vigore*. Di contro, il passo del *Convivio* sulla *donna gentile* prosegue

E là dove dice: Chi veder vuol la salute, faccia che li occhi d'esta donna miri, li occhi di questa donna sono le sue dimostrazioni le quali, dritte ne li occhi de lo

---

<sup>691</sup> *Pg.* XVI, 91-93 e *Pg.* XVII, 133-137.

<sup>692</sup> VICTORIA KIRHAM, *Quanto in femmina foco d'amor dura!*, «Lecture classensi», vol. XVIII, Longo, Ravenna 1989, pp. 248-249.

<sup>693</sup> *Cv.* II, XII, 6.

'ntelletto, innamorano l'anima, liberata da le con[tra]dizioni. O dolcissimi e ineffabili sembianti, e rubatori subitani de la mente umana, che ne le mostrazioni de li occhi de la Filosofia apparite, quando essa con li suoi drudi ragiona! Veramente in voi è la salute, per la quale si fa beato chi vi guarda, e salvo da la morte de la ignoranza e da li vizii<sup>694</sup>.

La tradizione vuole, d'altronde, che Dante abbandoni la stesura del *Convivio* per una grave crisi intellettuale. Ritornato alla fede egli si accorge dell'incompatibilità con l'idea di filosofia maturata in precedenza e adottata come ultima scienza della verità<sup>695</sup>.

L'ultimo canto del *Purgatorio* contempla, infatti, ancora un ulteriore rimprovero di Beatrice, riguardo alle *sirene* dell'amore non idealizzato e dell'aristotelismo radicale, l'avverrorismo, *quella scuola c'hai seguitata*, le cui idee allontanarono Dante dalla fede:

«Perché conoschi», disse, «quella scuola  
c'hai seguitata, e veggi sua dottrina  
come può seguitar la mia parola;  
e veggi vostra via da la divina  
distar cotanto, quanto si discorda  
da terra il ciel che più alto festina».

Pg. XXXIII, 85-90

La distanza tra la scienza umana della filosofia e la scienza divina è paragonata a quella tra cielo e terra, secondo le parole di Isaia<sup>696</sup>. I commenti a questo episodio, che si dispiega entro i canti XXX e XXXI, osservano che esso è incorniciato dall'analogia fra Beatrice e Cristo. A tal proposito, Charles Singleton parla di *avvento* di Beatrice, sottolineando la presenza di immagini ed espressioni che ricordano l'avvento di Gesù Cristo:

Quando Beatrice compare sulla vetta del *Purgatorio* in quella imponente e splendida processione che è il suo *trionfo*, l'accompagnano segni ed indizi infallibili, a proclamare che la sua venuta deve essere considerata un Avvento. Ciò è evidente proprio mentre la processione appare a poco a poco, rivelandosi come figura della venuta del Verbo di Dio nella storia. Il lettore è stato predisposto ad attendere l'apparizione di Beatrice, ma prima che ella venga, grida, invocazioni e altri segni ancora sembrano annunciare invece un avvento di Cristo; l'attesa si carica di ambiguità per una deliberata strategia poetica<sup>697</sup>.

---

<sup>694</sup> *Ivi*, xv, 4.

<sup>695</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, cit., vol. II, Pg. XIX, 7-24, p. 331.

<sup>696</sup> *Is.* 55, 9: *Quanto il cielo sovrasta la terra tanto le mie vie sovrastano le vostre vie, i miei pensieri sovrastano i vostri pensieri.*

<sup>697</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Viaggio...*, cit., p. 213.

Allo stesso tempo, il critico americano si rende conto che Beatrice non rappresenta figuramente Cristo, essendo questi, oltretutto, già individuabile nel Grifone. Egli ricorre perciò all'analogia:

In tutto questo, non v'è naturalmente la benché minima affermazione che, sia pure solo in figura, Beatrice rappresenti Cristo. Anzi, ciò è del tutto escluso dal fatto che nella processione Cristo è rappresentato dal Grifone. Tanto meno viene proposta, si capisce, qualsiasi specie di equivalenza, come se Beatrice potesse in qualche modo essere Cristo. Qui opera tutt'altro principio: un principio che un poeta medievale aveva motivo di ritenere meno esposto a fraintendimenti di quanto sia risultato in realtà il principio di analogia<sup>698</sup>.

Si ritiene opportuno non lasciar cadere le intuizioni proposte da Charles Singleton e da Francesco Mazzoni. Accanto ai rispettivi simboli del Grifone e del carro, relativi alla *parusia* di Cristo e al trionfo della Chiesa, l'avvento di Beatrice è inequivocabilmente costruito su elementi ed espressioni scritturali.

A riguardo, Mazzoni ha suggerito l'influenza dei *Sermones supra Cantica Canticorum* e il *De diligendo Deo* di Bernardo di Chiaravalle, mentre Singleton cita i *Sermones de tempore*, sempre di Bernardo. Sono opere in cui è riscontrabile la visione medievale di lettura tipologica, consona anche alla poesia profetico-apocalittica del Dante della fine del *Purgatorio*. Nei *Sermones super Adventum* l'intuizione di Bernardo ripropone il triplice avvento di Cristo, ad esempio di come gli avvenimenti storici possano essere escatologicamente intesi, quali eventi di salvezza che si ripropongono anche nella vita personale. Anche per Bernardo l'avvento di Cristo è triplice, *Triplex enim eius adventum novimus; ad homines, in homines, contra homines*<sup>699</sup>: il primo è storicamente già avvenuto nell'Incarnazione di Dio in Gesù di Nazareth; il terzo è rappresentato dall'ultima venuta di Cristo Giudice il Giorno del Giudizio; il secondo, intermedio, è l'avvento di Gesù nel presente, su cui Bernardo insiste particolarmente nel quinto *Sermone*:

Abbiamo appena detto a coloro che spogliarono se stessi delle ricchezze per trovare riposo nella vita ecclesiastica che due sono i significati dell'avvento, ma non abbiamo specificato in quale ordine: infatti vi è un terzo avvento in mezzo ad essi; in quello trovano pace con grande gioia coloro che lo conoscono. Quei due infatti sono evidenti, ma questo no. In principio fu visto per le strade un uomo, che dimorò insieme agli altri uomini, quando, come lui stesso testimonia, *hanno visto e mi hanno odiato* (Gv XV, 24). In seguito poi *Ogni uomo vedrà la carne apportatrice di salvezza del Nostro*

---

<sup>698</sup> *Ibidem*.

<sup>699</sup> BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Serm. III super Advent.*, PL CLXXXIII, 45: Noi abbiamo appreso che il suo avvento è triplice: verso gli uomini, negli uomini, dinnanzi agli uomini.

Dio (Lc III, 6); e volgeranno lo sguardo a colui che hanno trafitto (Gv XIX, 37). È nascosto nel mezzo, nel quale solo gli eletti in se stessi lo vedranno e le loro anime saranno salve. Nel primo avvento egli venne nella debolezza della carne, in questo intermedio viene nella potenza dello Spirito, nell'ultimo verrà nella maestà della gloria. Poiché *il Signore degli eserciti è il re della gloria* (Salmo XXIII, 10). E allo stesso modo altrove il profeta dice lo stesso: *per contemplare la tua potenza e la tua gloria* (Salmo LXII, 3). Questa venuta intermedia è la via attraverso la quale giungiamo dalla prima all'ultima: nella prima venuta Cristo fu nostra redenzione, nell'ultima si manifesterà come nostra vita, in questa è nostro riposo e nostra consolazione. Ma perché ad alcuno non sembrano forse cose inventate quelle che stiamo dicendo di questa venuta intermedia, ascoltate ciò che dice Gesù stesso: *Se uno mi ama conserverà la mia parola e il Padre mio lo amerà e noi verremo a lui.* (Gv XIV, 23)<sup>700</sup>.

Il brano consente di configurare l'avvento di Beatrice in analogia con il triplice avvento di Cristo, di cui Singleton aveva già illustrato, negli *Elementi di struttura della Divina Commedia*, l'avvento storico e quello escatologico in relazione a quello di Beatrice nel Paradiso Terrestre:

L'intenzione del poeta si fa più chiaramente percepibile quando la processione sfilava sotto i nostri occhi. Infatti, mentre questa si avvanza, noi udiamo frasi, grida e invocazioni che di quell'intenzione fanno incontestabilmente parte<sup>701</sup>.

L'*Osanna* che precede la processione, il volgersi profetico dei 'libri' dell'*Antico Testamento*, il canto *Benedictus qui venit* (al maschile, come se si attendesse Cristo), l'immagine del sole nascente: tutto sembrerebbe indicare l'avvento di Cristo. Eppure, scrive Singleton, *a venire non è Cristo è Beatrice, che viene come Cristo*<sup>702</sup>. E come il Cristo venturo, il Cristo della *parusia*, vista la similitudine tratta dall'immagine della resurrezione della carne, al suono di tromba del Giorno del Giudizio, *Qui Beatrice viene come verrà Cristo nella sua ultima venuta: in una nube di gloria, alla fine del tempo e al centro del tempo a giudicare*<sup>703</sup>.

In *Viaggio a Beatrice*, Singleton completa, in tal modo, la somiglianza tra Cristo e Beatrice; studiando l'avvento *in mentem*, si rende conto che tale avvento avviene una volta completata la preparazione spirituale, di conversione dell'uomo, reso così capace ad accogliere la venuta di Cristo:

Beatrice viene come venne Cristo; di ciò vi sono segni infallibili. Beatrice viene come verrà Cristo in gloria, a giudicare; anche qui è indubitabilmente chiara l'intenzione del poeta che l'avvento di lei riveli tale somiglianza. E ora che sappiamo che l'Avvento è *triplex*, dobbiamo cercarne ancora un terzo [...]. Ma questo Suo

---

<sup>700</sup> *Ivi*, *Sermo V super Adventum*, PL CLXXXIII, 50-51.

<sup>701</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Elementi...*, cit., p. 75.

<sup>702</sup> *Ibidem*.

<sup>703</sup> *Ivi*, p. 78.



secondo avvento è *in mentem*, occultus et investigabilis [...]. I tre avventi di S. Bernardo sono distinguibili, innanzi tutto, in base al tempo: nel passato il primo, nel futuro il terzo, nel presente quello intermedio, che, però, diversamente dagli altri, ha luogo non una sola volta ma molte; e se si deve insistere sul fatto che il suo tempo è il presente, deve trattarsi allora di quel tempo presente che è sempre presente in quanto continua a ripetersi come presente. Quando ha luogo questo secondo avvento? S. Bernardo rispondeva: tutte le volte che l'anima di un cristiano v'è preparata; quando, cioè, in un'anima prevale la giustizia<sup>704</sup>.

In particolare, lo studioso americano ritiene che l'analogia tra l'avvento intermedio di Cristo e quello di Beatrice sia data dal fatto che lei scende come Sapienza, Grazia e Luce, definizioni, secondo Bernardo e Tommaso, della venuta attuale di Cristo<sup>705</sup>. La figura di Beatrice manifesta in effetti i tratti della Sapienza, della Grazia e della Luce, ma è sempre utile ricordare quanto sia parziale ravvisare in pochi fattori, tralasciandone altri, riferimenti precisi all'avvenimento intermedio di Cristo. L'avvento intermedio consiste certamente, per esempio, nella grazia santificante; ma la grazia oltre il singolo, e a maggior ragione, vivifica la Chiesa, nella quale si realizza la concezione ecclesiologica del corpo mistico di Cristo, di ascendenza paolina<sup>706</sup>. Ma si pensi anche alla similitudine della vite e dei tralci<sup>707</sup>, per cui l'avvento di Cristo risulta massimamente presente nella Chiesa particolare e universale. Inoltre, nella prospettiva di Bernardo, da cui Singleton trae spunto, l'avvento di Cristo avviene soprattutto nell'accoglienza della Parola, quale effetto dell'azione dello Spirito.

Come sostiene peraltro anche Corrado Bologna, già la Beatrice stilnovistica

incarna il Salvatore, con identificazione non certo blasfema, ma perfettamente in linea con il metodo costruttivo stilnovistico (descritto da Bonagiunta Orbicciani come traier canson per forza di Scrittura v. 14) la beata *Beatrix*<sup>708</sup>.

Vi sono, dunque, diversi fattori che consentono di interpretare la figura di Beatrice, tenendo conto, senza esclusioni né radicalizzazioni, di tutti i fattori presentati

---

<sup>704</sup> *Ivi*, pp. 222-223.

<sup>705</sup> *Ivi*, p. 226. A dimostrazione del fatto che il secondo avvento di Cristo si manifesti come Grazia, Singleton rimanda a TOMMASO, *De Human. Ie. Chr.*, a. 3 e 24; come Sapienza, sempre a TOMMASO, *De Human. Ie. Chr.*, a. 24, e a BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Servo III super Adventum*, PL CLXXXIII, 45; come Luce, a *De Human. Ie. Chr.*, a. 3.

<sup>706</sup> Cfr. *I Cor.* 12, 12-27. Cfr. anche *Mt.* 18, 20. *Ubi enim sunt duo vel tres congregati in nomine meo, ibi sum in medio eorum*

<sup>707</sup> *Gv.* 15, 4-5.

<sup>708</sup> CORRADO BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Purgatorio XXX-XXXI*, in *Esperimenti Danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di Benedetta Quadrio, Marietti, Genova-Milano 2010, p. 9. Bologna cita il verso di Bonagiunta Orbicciani, tratto da *Voi che avete mutato la maniera*, edito fra le tenzoni di Guinizzelli in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960, II, p. 481.

da Dante. Beatrice è la stessa Bice che era in vita, solo che ora è una beata, e ciò è dimostrato dalla ripresa costante di moduli tratti dalla *Vita nuova*. Ella, appare attesa come Cristo, nel suo triplice avvento, giacché convergono su di lei gli sguardi dei *seniori*; somiglia al sole nascente, convenzionale simbolo di Cristo, e viene per giudicare, come nell'ultimo giorno; infine, fa le veci della Chiesa terrena, militante, come risulta sia dall'invocazione alla *Sponsa* del *Cantico dei Cantici*, sia dal fatto che confesserà e assolverà il pellegrino penitente.

Il percorso purgatoriale si conclude dopo che Dante si è immerso nelle acque del Letè che cancella i peccati e il loro ricordo. Subito dopo, Matelda, che ha accompagnato il poeta nell'immersione nel Letè, consegna Dante a quattro donne che gli danzano intorno:

Indi mi tolse, e bagnato m'offerse  
dentro a la danza de le quattro belle;  
e ciascuna del braccio mi coperse.  
«Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle;  
pria che Beatrice discendesse al mondo,  
fummo ordinate a lei per sue ancelle.  
Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo  
lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi  
le tre di là, che miran più profondo».  
Così cantando cominciaro; e poi  
al petto del grifon seco menarmi,  
ove Beatrice stava volta a noi.  
Disser: «Fa che le viste non risparmi;  
posto t'avem dinanzi a li smeraldi  
ond' Amor già ti trasse le sue armi».

*Pg.* XXXI, 103-117

Le quattro donne che danzano attorno a Dante dicono di essere quattro ninfe *qui* nell'Eden ma nel cielo sono quattro stelle; si definiscono, inoltre, come quattro ancelle di Beatrice ordinate a lei prima della sua discesa e aggiungono che saranno loro a condurre il poeta dinanzi agli occhi della sua donna. Le parole sono evidentemente allegoriche. Cosa significa che queste quattro donne che attendono Dante dopo la sua immersione nel Letè sono ancelle di Beatrice e soprattutto cosa si intende per discesa di Beatrice? Singleton ha collegato questi versi alla descrizione delle quattro stelle che compaiono a Dante, giunto sulla spiaggia del *Purgatorio*, dopo il viaggio infernale: il poeta dice che nessun uomo vide mai, tranne i primi uomini, quelle stelle e aggiunge, con un'esclamazione, che l'emisfero settentrionale del mondo è vedovo, nessuno vi abita poichè ricorda agli uomini di avere subito una grave perdita. Ma analizziamo i versi di *Pg.* I:

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

Pg. I, 22-27

*La prima gente* che sola vide queste stelle sono Adamo ed Eva. Abitando l'Eden, collocato dalle scritture ad oriente, essi videro queste stelle, finchè non ne furono cacciati. In seguito nessuno abitò più questa parte della terra né tanto meno poté vedere le quattro stelle, poiché l'emisfero settentrionale non può godere della loro vista. Più avanti si dice che Catone ha il volto illuminato dalle quattro stelle, al punto che Dante vede il suo volto come se avesse il sole davanti e in questa occasione le stelle sono denominate *le quattro luci sante* (v. 37)<sup>709</sup>.

La critica normalmente ritiene che le quattro stelle rappresentino allegoricamente le quattro virtù cardinali: prudenza, giustizia, temperanza e forza; virtù che i primi uomini dovettero possedere prima del peccato originale e che inevitabilmente perdettero quando furono cacciati dall'Eden. La loro perdita è connessa al peccato e quindi alla condizione terrena degli uomini. Se Dante le vede su nel cielo quando giunge nel secondo regno, le raggiunge poi in cima alla montagna dopo il percorso di purgazione. Esse appaiono all'inizio come una meta da raggiungere e gli sono offerte in cima all'Eden dopo il battesimo nel Letè quale premio riconquistato. Singleton ne deduce che le quattro stelle altro non siano che la restituzione della pienezza di quelle facoltà naturali che Adamo ed Eva perdettero con la caduta nel peccato e che Dante riacquista durante la prima fase del percorso nei tre regni. Esse hanno, quindi, un'attinenza con la natura umana, con il *lumen naturalis*, dice il Singleton, cioè con il nucleo più profondo della natura dell'uomo, che è stato deturpato dal male e a causa del quale l'uomo ha una strana propensione al peccato e all'infelicità. La riacquisizione del *lumen naturalis* è proprio lo scopo del percorso nei primi due regni e la figura di Virgilio rappresenta, nella lettura di Singleton, il *lumen naturalis*<sup>710</sup>. E non solo: le quattro stelle-ninfe che si dicono ordinate e ancelle di Beatrice, e allegoricamente identificate nelle virtù cardinali, conferiscono certamente un valore allegorico alla rappresentazione cristologica della

---

<sup>709</sup> Pg. I, 37-39: *Li raggi de le quattro luci sante / fregiavan sì la sua faccia di lume, / ch'i' 'l vedea come 'l sol fosse davante.*

<sup>710</sup> CHARLES SOUTHWARD SINGLETON, *Viaggio...*, cit., pp. 311-357.

donna in questi canti. Anche Catone ha il volto illuminato dalle *quattro luci*, il suo volto appare come un sole e, infatti, per il medioevo, egli è *figura Christi*; Dante stesso, nel *Convivio*, lo paragona a Dio<sup>711</sup>. Catone, rappresenta l'uomo che tutta la tradizione del poeta ritiene il modello di virtù per eccellenza, la figura positiva del mondo classico, capace di un gesto estremo per amore della libertà: passi relativi alle vicende di Catone e alla sua lotta con Cesare dei *Farsalia* di Lucano, furono interpretati nel Medioevo in chiave cristologica, in particolare la figura di Catone e il suo ultimo sacrificio erano considerati prefigurazione della passione di Cristo. Le quattro donne consegnano letteralmente Dante agli occhi di Beatrice e affermano che egli potrà comprendere cosa gli occhi della donna riflettano solo grazie ad altre tre donne danzanti, le tre virtù teologali, di fede, speranza, carità, le quali sono in grado di vedere più in profondità delle virtù cardinali, *che miran più profondo*, v. 111. Gli occhi della donna sono gli smeraldi attraverso cui Amore scagliò le sue frecce nel cuore del poeta, *li smeraldi / ond' Amor già ti trasse le sue armi* (vv. 116-117). Ora, attraverso quegli stessi occhi avverrà un fenomeno tipico del *Paradiso* dantesco: Dante vi vede riflesse le realtà divine, a cominciare, in questo caso, dal Grifone, la cui doppia natura si manifesta negli occhi di Beatrice. Ma l'energia che permette la visione delle due nature di Cristo nelle sembianze del Grifone è conferita a Dante dalle tre virtù teologali, doni soprannaturali, propri della fede. Più che mai Beatrice, in questi versi, è cristologicamente innalzata al punto che i suoi occhi sono specchio di Cristo. In seguito nei versi che seguono alla visione, prendono la parola proprio le tre virtù teologali:

Mentre che piena di stupore e lieta  
 L'anima mia gustava di quel cibo  
 che, saziando di sé, di sé asseta,  
 sé dimostrando di più alto tribo  
 ne li atti, l'altre tre si fero avanti,  
 danzando al loro angelico caribo.  
 «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi»,  
 era la sua canzone, «al tuo fedele  
 che, per vederti, ha mossi passi tanti!  
 Pg. XXXI, 127-135

Danzando alla loro musica angelica le tre donne si rivolgono a Beatrice invitandola a rivolgere gli occhi verso Dante il quale ha compiuto un lungo viaggio per giungere a rivederla, *per vederti, ha mossi passi tanti*. Le autorevoli parole che il poeta

<sup>711</sup> Cv. IV, xxviii, 15: *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 significare Iddio, che Catone? Certo nullo.*

fa pronunciare, addirittura, alle virtù teologali, doni soprannaturali ma anche strumenti di una nuova forma di conoscenza del mondo, propria solo della fede, di quel *lumen fidei*, a cui Beatrice fa accedere Dante, ci dicono che lo scopo del viaggio fin qui compiuto è racchiuso in Beatrice, anzi è lei stessa. Perciò, a ragione, si può ritenere che quanto accade nel Paradiso terrestre sia il centro ideale del viaggio, *il varco, tra i due mondi*, come già ha ricordato Chiavacci Leonardi,. Qui Dante giunge alla sostanziale differenza tra l'umano e il divino, ma prima di accedervi deve riconquistare l'umano, prima di passare all'eterno deve riconquistare la storia e il tempo. Non è casuale infatti, come fa notare Corrado Bologna, che nella canzone della *Vita Nuova Donna Pietosa di novella etade*, fa seguito alla visione della morte di Beatrice, si ritrovi una serie di lemmi, soprattutto in sede di rima, che sono parole chiave con cui Dante descrive sin dall'*incipit* il suo smarrimento.

Donna pietosa, e di novella etate,  
 adorna assai di gentilezze umane,  
 che era là 'v'io chiamava spesso *Morte*,  
 veggendo li occhi miei pien di pietate,  
 e ascoltando le parole vane,  
 si mosse con *paura* a pianger *forte*;  
 vv.1-6

Mentr'io pensava la mia frale *vita*,  
 e vedea 'l suo durar com'è leggero,  
 piànsemi Amor nel core, ove dimora;  
 per che l'anima mia fu sì *smarrita*,  
 che sospirando dicea nel pensiero:  
 ben converrà che la mia donna mora!<sup>712</sup>  
 vv. 29-34

Questa poesia giovanile fa uso della stessa serie di rimanti *morte / forte vita / smarrita* in un punto del libello in cui, a detta di Bologna, Dante proclama la necessità della morte di Beatrice e di un suo ritorno affinché egli possa un giorno rivederla nella sua gloria in cielo<sup>713</sup>. L'*incipit* della *Commedia* riprende le stesse parole chiave accennando ad un filo ininterrotto con cui Dante accomuna le due opere e che i canti XXX e XXXI del *Purgatorio* compiono adempiendone la promessa fatta nella conclusione della *Vita Nuova*. Le tre donne dicono che il pellegrino ha fatto il viaggio per rivedere Beatrice. Il Mazzoni aveva parlato di questo XXXI canto *non tanto come un cruciale punto di arrivo o di non meno cruciale punto di passaggio, ma di un punto*

<sup>712</sup> Cfr. *Vn.* XXIII, 17-22.

<sup>713</sup> CORRADO BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 297-299. Lo studioso scrive che Dante si rifà a un tema presente sia in Jacopone da Todi che nella poesia *Donna me prega* di Cavalcanti.

*di partenza*<sup>714</sup>. E in effetti il viaggio inizia da Beatrice: quando, in seguito alla sua morte, Dante si smarrisce, è lei che scende piangente fino all'*Inferno* e invia Virgilio a soccorrerlo. È lei che lo aspetta inoltre nel Paradiso Terrestre ed è lei che lo guida per tutto il regno celeste.

Qui sarai tu poco tempo silvano;  
e sarai meco senza fine cive  
di quella Roma onde Cristo è romano.  
Pg. XXXII, 100-102

La selva in cui sarà *silvano* è il Paradiso terrestre, dove Dante starà poco tempo, mentre sarà cittadino per tutta l'eternità del *Paradiso*. Dopo la dura accusa, Beatrice, ora lo dichiara degno dell'eternità.

La purificazione si conclude con l'immersione nell'altro fiume che scorre nel Paradiso terrestre, l'Eunoé, che fa riacquistare la memoria del bene compiuto.

Io ritornai da la santissima onda  
rifatto sì come piante *novelle*  
*rinovellate* di *novella* fronda,

puro e disposto a salire a le stelle.  
Pg. XXXIII, 142-145

Come il giunco che è rigermogliato nel primo canto, è Dante a nascere di nuovo e dunque a pervenire ad una seconda Vita Nuova. Le *miglior acque* (Pg. I, 1) che ha percorso nel secondo regno, dopo aver abbandonato *mar sì crudele* (Pg. I, 3) il viaggio nel primo regno, lo hanno condotto fino alla *santissima onda* (Pg. XXXIII, 142) che gli restituisce la memoria del bene compiuto. Non solo il poeta conclude il percorso purgatoriale, puro, ma anche lieto e con il cuore pieno del bene, che è all'uomo più connaturale del male.

Mentre dall'*Inferno* egli era uscito fuori a riveder le stelle, dal *Purgatorio* egli è disposto a salire e raggiungerle e alla fine del *Paradiso* sarà connaturato alla loro stessa realtà.

\* \*

L'incontro con Cacciaguida è uno dei passi più importanti della terza cantica riguardo al viaggio che Dante compie; esso completa la serie di accenni profetici che

---

<sup>714</sup> FRANCESCO MAZZONI, *Il canto XXXI del Purgatorio*, in *Lectura Dantis scaligera*, Le Monnier, Firenze 1965, p. 8.

hanno accompagnato il percorso del pellegrino. Questa volta l'avo Cacciaguida gli predirà senza mezze parole l'esilio.

E quel che più ti graverà le spalle,  
sarà la compagnia malvagia e scempia  
con la qual tu cadrai in questa valle;  
*Pd. XVII, 61-63*

È certamente di rilievo che Cacciaguida chiami *valle* la circostanza nella quale Dante cadde verso il basso sintetizzabile nello smarrimento della selva. Ma più interessanti sono le parole che Dante rivolge all'avo raccontando il percorso da lui stesso compiuto, fino a quel momento

Giù per lo mondo senza fine amaro,  
e per lo monte del cui bel cacume  
li occhi de la mia donna mi levaro,  
e poscia per lo ciel, di lume in lume,  
ho io appreso quel che s'io ridico,  
a molti fia sapor di forte agrume;  
e s'io al vero son timido amico,  
temo di perder viver tra coloro  
che questo tempo chiameranno antico».  
*Pd. XVII, 112-120*

*Giù per lo mondo senza fine amaro* (v. 110) è l'*Inferno*; *lo monte del cui bel cacume / li occhi de la mia donna mi levaro*, è il *Purgatorio*, *per lo ciel, di lume in lume* è il *Paradiso*.

Sono dunque presenti tutti e tre i regni. Ancora una volta, il primo regno è definito amaro, di un'amarrezza crescente, *senza fine*, mentre il *Purgatorio* è il bel monte dalla cui altezza Beatrice lo ha poi elevato, di cielo in cielo, nel *Paradiso*. Si aggiunge ora lo scopo del viaggio che consiste nel compito divino di cui Dante è stato incaricato: la visione dell'aldilà gli è stata concessa perché attraverso la sua poesia egli comunichi a tutti gli uomini le verità rivelategli. È un compito infelice e difficile poiché la verità, come egli dice, è fortemente sgradita.

Però ti son mostrate in queste rote,  
nel monte e ne la valle dolorosa  
pur l'anime che son di fama note,  
che l'animo di quel ch'ode, non posa  
né ferma fede per essempro ch'ia  
la sua radice incognita e ascosa,  
né per altro argomento che non paia».  
*Pd. XVII, 136-142*

Il commiato di Dante da Beatrice, quando le subentra l'ultima guida, Bernardo, illumina il significato della strada da lui compiuta con la donna.

e vidi lume in forma di rivera  
fulvido di fulgore, intra due rive  
dipinte di mirabil primavera.  
Di tal fiumana uscian faville vive,  
e d'ogne parte si mettien ne' fiori,  
quasi rubin che oro circunscrive;  
poi, come inebriate da li odori,  
riprofondavan sé nel miro gurge,  
e s'una intrava, un'altra n'uscìa fori  
*Pd. XXX, 61-69*

La comunità dei beati appare a Dante in forma di Candida Rosa, mentre gli Angeli volano cantando la gloria divina, come uno sciame d'api che si immerge in un immenso fiore facendo la spola tra il centro della Rosa e la grazia divina. Hanno i volti del colore della fiamma, le ali color oro e il corpo candido come la neve e, quando i beati si immergono tra i petali, gli Angeli trasmettono loro l'amore attinto da Dio ma, pur mettendosi davanti ai beati, non impediscono la vista dello splendore divino, perché la luce di Dio penetra in ogni parte dell'universo. A questi versi seguono tre similitudini che descrivono la meraviglia ineffabile del poeta di fronte all'assemblea dei beati. Dante si paragona a un barbaro che vede per la prima volta Roma al tempo della sua magnificenza, lui che è arrivato alla Gerusalemme celeste dalla Firenze corrotta, all'eternità dal tempo, con la consapevolezza di avere abbracciato con lo sguardo l'aspetto complessivo dell'universo:

La forma general di paradiso  
già tutta mïo sguardo avea compresa,  
in nulla parte ancor fermato fiso;  
e volgeami con voglia riaccesa  
per domandar la mia donna di cose  
di che la mente mia era sospesa.  
Uno intendëa, e altro mi rispuose:  
credea veder Beatrice e vidi un sene  
vestito con le genti gloriose  
*Pd. XXXI, 52-60*

A questo punto subentra la terza guida Bernardo il quale comunica a Dante che è Beatrice ad averlo inviato da lui affinché possa concludere il suo viaggio, esattamente come era capitato con Virgilio, inviato da Beatrice, *a terminar lo tuo disiro / mosse Beatrice me del loco mio* (*Pd. XXXI, 65-66*). Il santo mistico è incaricato, di



accompagnare Dante nei suoi passi finali fino alla visione di Dio. Il poeta fa ancora uso del verbo muovere e ancora una volta sottolinea che è ancora Beatrice ad accompagnarli anche se indirettamente. *Tu m'hai di servo tratto a libertate* (v. 85). Beatrice svolge fino all'*Empireo* il ruolo di guida che, emulando Cristo, si è sacrificata per la salvezza di Dante, portandolo fino alla salvezza.

e che soffristi per la mia salute  
in inferno lasciar le tue vestige,  
di tante cose quant' i' ho vedute,  
dal tuo podere e da la tua bontate  
riconosco la grazia e la virtute.  
Tu m'hai di servo tratto a libertate  
per tutte quelle vie, per tutt' i modi  
che di ciò fare avei la potestate.  
*Pd. XXXI, 80-87*

L'ultimo passo significativo relativo al percorso fin qui fatto è all'interno della preghiera alla Vergine Maria. San Bernardo invoca la sua intercessione affinché Dante possa compiere l'ultimo passo del viaggio e giungere alla visione diretta di Dio. Durante l'invocazione Bernardo ripercorre l'itinerario che Dante ha compiuto.

Or questi, che da l'infima lacuna  
de l'universo infin qui ha vedute  
le vite spiritali ad una ad una  
*Pd. XXXIII, 22-24*

In primo luogo, nel definire il pellegrino genericamente, *or questi*, Bernardo ne mette in rilievo l'umanità: Dante rappresenta ciascun uomo, ciascun pellegrino. E, infatti, il viaggio ha un valore universale. Dante è passato dall'uno all'altro polo della concezione medievale dell'universo dall'*Inferno* al *Paradiso*, dal punto più basso dell'imbuto infernale, agli antipodi dall'*Empireo*. Il sintagma, *infima lacuna*, dà al sostantivo il valore di *laguna*, *specchio d'acqua* e alcuni esegeti lo hanno interpretato come il più basso lago esistente, probabilmente riferendosi alla palude ghiacciata del Cocito che corrisponde alla zona più bassa dell'universo, al centro della terra nel punto in cui è conficcato Luciferò. In ogni caso, l'espressione indica la partenza del viaggio di Dante, il primo regno dell'aldilà, mentre il sintagma *vite spiritali* (v. 24) designa tutte le anime sciolte dai vincoli del corpo da lui incontrate lungo le tre tappe: i dannati, i purganti, i beati. San Bernardo vuol mettere in luce i meriti e soprattutto il fatto che il pellegrinaggio che il poeta ha intrapreso per giungere all'*ultima salute* è il viaggio di ogni creatura che tende naturalmente a ritornare al suo Creatore.

## Capitolo IV

### L'invenzione della terza rima

Il flusso continuo che la terza rima produce nel suo incessante srotolare la materia poetica, risponde alla manifesta volontà del poeta di rappresentare l'universale, scrive Beltrami<sup>715</sup>. Già Mario Fubini affermava che il modulo metrico della *Divina Commedia* implica uno studio unitario del suo cosmo, *poiché la ricchezza metrica del poema è una cosa sola con la vastità del mondo dantesco*<sup>716</sup>. Un'indagine sull'invenzione della terzina incatenata sottintende lo studio di tutta la costruzione dell'opera, nella corrispondenza tra la dialettica interna, sottesa nel movimento in avanti e all'indietro delle rime e il cammino dell'uomo che con Dante percorre il suo viaggio eterno. Teodolinda Barolini parla di una *dialettica della vita* che il poeta riproduce attraverso alcuni episodi chiave dell'opera e di continuo per mezzo della terza rima<sup>717</sup>. Anche Guglielmo Gorni mette in relazione la *dialettica della vita*, presente nel ritmo delle terzine, con la struttura dell'opera: Dante ha perfetta coscienza del carattere esemplare della propria storia e con la *Commedia* e il suo nuovo metro inventa nuove forme tangibili a segno di quella esemplarità.<sup>718</sup>

La paternità della terza rima è certamente dantesca, anche se l'unica dimostrazione è la sua non attestazione prima della *Commedia*. Anche nelle esperienze precedenti Dante fu innovatore dal di dentro; si pensi alla sua sestina, nuova rispetto al

---

<sup>715</sup> Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 31.

<sup>716</sup> *Una illustrazione della metrica della Divina Commedia implicherebbe uno studio di tutta la Divina Commedia, poiché la ricchezza metrica del poema è una cosa sola con la vastità del mondo dantesco. Mentre con la canzone Dante si colloca su una linea di sviluppo che procede dai provenzali al Petrarca, e continua una tradizione di cui rappresenta il culmine, spingendola all'eccellenza tragica, con la terzina si afferma una tradizione nuova, come la Divina Commedia rappresenta un mondo assolutamente nuovo, sebbene accolga la cultura, la filosofia del Medioevo: MARIO FUBINI, Il metro della Divina Commedia, in *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. Dal duecento al Petrarca I*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 207.*

<sup>717</sup> TEODOLINDA BAROLINI, *Il paradigma del Purgatorio: percorrere il nuovo e mai non fatto cammino di questa vita / poema* in *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 143. Descrivendo l'episodio di Casella in *Pg. II*, Barolini scrive: *Nessun episodio nell'Inferno e nel Purgatorio cattura l'essenza del pellegrinaggio terrestre come quello di Casella all'inizio del Purgatorio, la cui struttura riproduce fedelmente la continua dialettica della vita e della terza rima tra movimento in avanti e sguardo indietro, viaggio e riposo, curiosità illecita e desiderio necessario.*

<sup>718</sup> Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Coscienza metrica di Dante: terzina e altre misure*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'Amore. Studi su Dante ed altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981, p. 187.

modello arnaudiano, o al sonetto con quartine incrociate, rispetto a quelle alternate, che si diffusero con Dante e Cavalcanti; ma si pensi anche alla struttura generale delle sue opere prosimetriche della *Vita Nuova* e del *Convivio*. Con queste forme, pur innovando, Dante si pose sulla scia della tradizione, rappresentandone il culmine; tuttavia la creazione della terza rima e del *sacrato poema* fu tutto innovazione, dalla struttura, al metro, alla materia, alla lingua. Uno dei fattori genetici dell'invenzione dantesca fu probabilmente l'insufficienza delle strutture metriche del tempo, rispetto, ad esempio, alle necessità del poeta di tradurre ritmicamente il movimento dalla *selva oscura* all'Empireo. Un movimento originale, *l'amor che move il sole e l'altre stelle*, (*Pd.* XXXIII, 145), ma anche una tensione di ritorno di tutta la creazione alla propria origine, *onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere, e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti*, (*Pd.* I, 112-114). Un recente articolo di Luisa Ferretti Cuomo<sup>719</sup> affronta l'ontogenesi della terza rima, sullo sfondo della filogenesi che altri studiosi ne hanno passato delineato. Fra gli studi di metrica italiana, la studiosa individua in sintesi tre fattori genetici fondamentali per la terzina: le due terzine del sonetto, il rapporto connaturato tra sonetto e stanza di canzone, e, quindi, la stessa struttura della canzone; infine, la forma metrico rimica dei generi narrativi comici, tra cui quello del sirventese<sup>720</sup>. Sarà utile anzitutto riflettere sulla razionalizzazione operata da Dante riguardo ai modelli offerti dalla tradizione a lui contemporanea o immediatamente precedente, come la scuola poetica siciliana, per poi confrontarli con l'esito della terza rima<sup>721</sup>.

\* \*

Il giudice padovano Antonio da Tempo<sup>722</sup>, nella sua *Summa*, citava la terza rima a proposito del capitolo sul sirventese, e si riferiva, in particolare, alla forma determinata del sirventese caudato, composto da tre endecasillabi e un quinario: AAAb BBBc CCCd.

<sup>719</sup> Cfr. LUISA FERRETTI CUOMO, *op. cit.*, pp. 11-38.

<sup>720</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>721</sup> Cfr. MARIO FUBINI, *op. cit.*, p. 93: *Per studiare alcune forme metriche italiane, bisogna seguire il loro vario rapporto con le altre forme, poiché non esiste un'altra forma isolata: una forma in tanto ha valore in quanto il poeta ne esclude altre. Per questo nel fare una storia delle forme metriche, anziché procedere verticalmente, seguendo una per una le varie forme delle origini fino alle loro ultime apparizioni, noi dovremo considerarle orizzontalmente, sia per mettere in rilievo la scelta che il poeta opera fra quelle che la tradizione gli offre, sia per tenere conto del loro intrecciarsi, dell'influenza che l'una esercita sull'altra, e più ancora della "forma interna" di questo o di quel poeta, che si riconosce in "forme" diverse, come vedremo nelle analisi di componimenti di Dante e del Petrarca.*

<sup>722</sup> ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, p. 6.

Nella terza rima il quarto verso breve del sirventese sarebbe stato soppresso e le strofe si sarebbero legate al verso centrale del trio di endecasillabi in cui le rime si incrociano: AAA BBB>ABA BAB. L'ipotesi è che il secondo passaggio sia stato fortemente influenzato dalle terzine del sonetto e, soprattutto, dal modello rimico CDC DCD, usato costantemente nel *Fiore*. Lo schema di partenza del sirventese si sarebbe, poi, aperto assegnando al verso centrale della seconda terzina una rima nuova C, e, via di seguito, ripetendone semplicemente lo schema, attraverso il rinnovo della rima del verso centrale in una terzina successiva, ABA BCB CDC<sup>723</sup>.

Oltre che nella *Summa* di Antonio da Tempo, la genesi dal sirventese, trova un riscontro nel VI capitolo della *Vita Nuova* in cui Dante afferma di avere scritto un sirventese in onore delle sessanta donne più belle di Firenze.

Dico che in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore, quanto da la mia parte, sì mi venne una voluntade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed acompagnarlo di molti nomi di donne, e specialmente del nome di questa gentile donna. E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e compuosi una pìstola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò: e non n'avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare, se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne<sup>724</sup>.

Si trova un'allusione a tale sirventese anche nel famoso sonetto *Guido, i' vorrei*, dove, al v. 10, si dice, *quella ch'è sul numer de le trenta*<sup>725</sup>. Questo testo doveva avere lo schema metrico del sirventese più arcaico, AAAb BBBc CCCd EEEed, rispetto a quello ritenuto più recente, ABbC CDdE EffG, che, ancora nel '300, era impiegato da Antonio Pucci<sup>726</sup> in alternanza con il capitolo in terza rima. Beltrami scrive in proposito:

Il serventese è un genere almeno in parte giullaresco. A partire dalla *Summa* di Antonio di Tempo, del 1332 (cap. LVIII-LX), il termine è usato in Italia per indicare varie forme, che hanno come unico tratto comune il fatto di non appartenere alla lirica illustre, sia che ritratti di forme di poesia non lirica (ma narrativa, didattica, morale), sia che si tratti di poesia per musica, ma di destinazione popolare o popolareggiante (dalla laude alle canzonette amorose). Pur trovandosi in difficoltà nel dare una definizione, Antonio insiste sulla pluralità delle forme (è soggetto a tutte le forme metriche sopra dette) e sulla 'popolarità' (è adatto a tutti, anche a coloro che non hanno un intelletto particolarmente raffinato, come gli uomini che svolgono attività pratiche e i contadini; è più comprensibile e più facile). L'ampliarsi del termine a significare tutti i tipi metrici

<sup>723</sup> Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 91-93.

<sup>724</sup> Vn. VI.

<sup>725</sup> Rime IX.

<sup>726</sup> Un'idea di questo sirventese può aversi nel *Legiadro sermintese* di Antonio Pucci o della *Battaglia delle belle donne* di Franco Sacchetti.

della poesia non lirica comporta l'inclusione della *Divina Commedia*, per la quale Antonio si affretta a precisare che il poema, per quanto simile al sirventese, è in realtà tutt'altra cosa, tragedia)<sup>727</sup>.

Non a caso, sulla base di un sirventese di Antonio Pucci, di medesimo argomento e in terzine, Fubini<sup>728</sup> e Gorni<sup>729</sup> congetturano che anche il sirventese della *Vita Nuova* fosse in terzine. L'ipotesi più specifica di Gorni è che Dante si sia potuto esercitare con la terza rima, su testi a base ternaria, in esperienze precedenti alla *Commedia*, per poi fare le prove generali direttamente sul poema<sup>730</sup>. La caratteristica del sirventese a base tetrastica, secondo Gorni, è di essere un metro aperto all'infinito, grazie all'effetto in esso promosso dalla rima che passa dall'una all'altra strofa, disegnando una struttura rimica a catena, il cui medesimo carattere di fluidità sarà rintracciabile nella terza rima dantesca. Per Mario Fubini<sup>731</sup>, l'influenza del sirventese sull'invenzione dantesca si deve alla sua struttura metrica favorevole alla poesia d'attualità e di invettiva, adatta ad accogliere un linguaggio più umile e pregnante. Il sirventese della *Vita Nuova* sarebbe testimonianza di un suo impiego per temi elogiativi e leggeri, oltre che politico-narrativi. In particolare, per la genesi della terzina, sarebbe stato essenziale il nesso fra l'una e l'altra strofa, operato dalla ripresa della rima nel primo e nel terzo verso della terzina successiva, che eviterebbe la monotonia del sirventese.

Quanto all'influenza del sonetto sulla nascita delle terza rima, è determinante osservare l'incatenamento delle terzine della 'sestina' del sonetto, soprattutto in componimenti di grande estensione, in cui più sonetti si susseguono a catena, come accade nel *Fiore*. La catena di sonetti, che costituiscono il *continuum* testuale del *Fiore*,

---

<sup>727</sup> Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica it...*, cit., pp. 87-88.

<sup>728</sup> Cfr. MARIO FUBINI, *op. cit.*, p. 187.

<sup>729</sup> Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Coscienza metrica...*, cit., pp. 207-209 e p. 302. Gorni ritiene possibile che la *pistola sotto forma di sirventese* citata nel cap. VI della *Vita Nuova*, fosse già in forma ternaria. In questo caso la terza rima sarebbe stata in circolazione prima della *Commedia*. Gorni inizialmente rafforzò la sua ipotesi riferendosi a 7 endecasillabi presenti nella *Maestà* di Simone Martini a Siena, con la forma ABABCB C, che furono datati nel 1315, ma in seguito la datazione fu posticipata al 1321 e furono riconosciute anche delle reminiscenze nei due testi. Cfr. GIULIA VALERIO, *Sull'iscrizione della «Maestà» di Simone*, «Studi Medievali» XXVII (1986), 1, pp. 147-162; cfr. FURIO BRUGNOLO, *Le terzine della «Maestà» di Simone Martini e la prima diffusione della Commedia*, «Medioevo romanzo», (Studi in memoria di Alberto Limentani), XII(1987), pp. 135-140.

<sup>730</sup> Cfr. *Ivi*, p. 187.

<sup>731</sup> Cfr. MARIO FUBINI, *op. cit.*, pp. 185-186.

costituisce un modello che, secondo Gorni, giustificherebbe anche la velocità dell'invenzione e dell'efficacia nel tempo della terzina<sup>732</sup>.

È giusto l'incatenamento delle terzine del sonetto (CDC DCD) a determinare, secondo Pietro Beltrami, l'apertura all'infinito della terza rima:

Per *aprire* lo schema e renderlo proseguibile, assegnare al verso centrale della seconda terzina una rima nuova, C, quindi semplicemente ripetere lo schema, sempre innovando la rima del verso centrale, in una terzina successiva ABA BCB CDC...<sup>733</sup>.

L'invenzione metrica della *Commedia*, rispetto al *Fiore*, verte per l'appunto, sulle terzine continuate, incatenate l'una all'altra.

---

<sup>732</sup> Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, III. *Le forme del testo. 1. Testo e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 494.

<sup>733</sup> Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *Metrica, poetica...*, cit., p. 93. Cfr. anche LINO LEONARDI, *op. cit.*, pp. 337-351. Lino Leonardi attribuisce a Gianfranco Contini l'accostamento tra il meccanismo della terza rima e le *terzine imbricate* comuni a tutti i sonetti del *Fiore*, oltre alla duplice genesi dal sirventese e dal sonetto.

## La terzina dantesca

Luisa Ferretti Cuomo constata l'accresciuta tendenza fra gli storici della metrica, a considerare la valenza genetica del sonetto, quale unità metrico-culturale, con un'attenzione particolare, cioè alle sequenze unitarie dei sonetti di genere narrativo-discorsivo, piuttosto che a considerare la 'sestina' a rime alterne del sonetto come se fosse un'unità formale isolata<sup>734</sup>.

Un prezioso lavoro, a riguardo, di Roberto Antonelli<sup>735</sup>, affronta il problema dell' 'invenzione' del sonetto nel suo spessore tecnico e storico, all'interno dei generi lirici in Provenza e in Italia. La tradizione trobadorica che si diffuse in Italia fra il 1220 e il 1250 riconosce alla *canzone* e al *discordo* una forma di registro alto e alle *tenzoni*, *partimen*, *coblas* e *sirventesi*, uno stile basso. Allo stesso tempo, si afferma l'esigenza di poter esprimere un contenuto sintetico, il tema di un dibattito, all'interno di un componimento breve ma solido, che fino ad allora era affidato a un'intera canzone. Il sonetto rappresentò la soluzione a questa esigenza. Il sirventese, infatti, è completamente assente nella scuola poetica siciliana e i suoi contenuti gnomici furono assunti dal sonetto. Non a caso, in forma autonoma, lo si trova legato al sistema della tenzone, una struttura complessa di registro basso di sonetti che si succedono.

Nel tentativo di ricostruire i modelli da cui Giacomo da Lentini potrebbe essere partito per l'invenzione del sonetto, Antonelli osserva che nella sua produzione si riprendono, ma anche si contaminano, gli elementi della tradizione provenzale. Le sue canzoni più complesse hanno la tendenza ad allungare la strofa, portandola talvolta alla misura di quattordici versi, e duplicando i due elementi base (*fronte* e *sirma*) della canzone. Già prima di Jacopo da Lentini esisteva una stanza di canzone di otto versi rimati abababab / ABABABAB ed è anche possibile trovare delle strofe dove i piedi abab abab sono seguiti da una sirma diversamente complessa. Seguendo, a sua volta, il metodo compositivo del Notaro, Lino Leonardi deduce che il sonetto sarebbe nato dall'espansione naturale del *cobla* provenzale, dove, all'ottava scandita nei due piedi a rime alterne, si sarebbe aggiunta una 'sestina' composta da due *volte* su ritmo ternario,

---

<sup>734</sup> Cfr. LUISA FERRETTI CUOMO, *op. cit.*, p. 19.

<sup>735</sup> Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *L'invenzione del sonetto*, «Cultura Neolatina» XLVII(1987), pp. 19-59.

abc, abc, o, aab, aab<sup>736</sup>. Anche perciò, la canzone viene considerata di registro alto e tragico, e il sonetto di registro basso o comico. Antonelli ricorda che, nella sua successiva diffusione nella penisola, il sonetto assume le funzioni del sirventese attraverso la ripetizione in corone di carattere gnomico-narrativo, come nel *Fiore*<sup>737</sup>. Comunque siano le corrispondenze strutturali fra la terza rima, il sonetto e il sirventese, secondo Gorni<sup>738</sup>, non si deve pretendere che Dante avesse una chiara coscienza di un metro che veniva usato per diversi motivi. Che Dante considerasse i singoli canti come una stanza di canzone è rilevabile dalla terzina iniziale di *If. XX*, il primo punto del poema in cui Dante autore definisce la struttura dell'opera:

Di nova pena mi conven far versi  
 e dar materia al ventesimo *canto*  
 de la prima *canzon*, ch'è d'i sommersi.  
*If. XX*, 1-3

Anche la definizione del *De vulgari eloquentia* fa pensare che Dante considerasse il *canto* come una stanza di *canzone*, che ripettesse in serie la misura condensata del sonetto, formando la canzone per eccellenza:

Come si è detto, la canzone è un'*unione di stanze*: non conoscendo dunque che cosa siano queste ultime, necessariamente non conosciamo che cosa sia la canzone, perché è dalla conoscenza di ciò che definisce che risulta la conoscenza di ciò che è definito. Ne consegue pertanto la necessità di occuparci della stanza e di ricercare per l'appunto che cosa essa sia e che cosa vogliamo intendere con questo termine.

A questo proposito si deve dunque sapere che questa parola fu adottata con esclusivo riferimento alla tecnica poetica, dando cioè alla struttura in cui si riassume completamente l'arte della canzone il nome di stanza, ossia di camera spaziosa o di ricetta che accoglie intera quell'arte. Infatti, come la canzone è il centro in cui si raccoglie tutto il pensiero, così nella stanza si concentra tutta la tecnica poetica, né è lecito alle stanze seguenti operare innovazioni, ma soltanto riprendere le caratteristiche della stanza che le precede<sup>739</sup>.

<sup>736</sup> Il Leonardi ritiene che ciò avvenga anche negli 86 sonetti della serie amorosa di Guittone. Cfr. LINO LEONARDI, *op. cit.*, p. 340.

<sup>737</sup> Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *L'invenzione...*, cit., pp. 51-55.

<sup>738</sup> GUGLIELMO GORNI, *Coscienza...*, cit., p. 205.

<sup>739</sup> *Dve II*, ix, 1-2: *Quia, ut dictum est, cantio est coniugatio stantiarum, ignorato quid sit stantia necesse est cantionem ignorare: nam ex diffinientium cognitione diffiniti resultat cognitio; et ideo consequenter de stantia est agendum, ut scilicet investigemus quid ipsa sit et quid per eam intelligere volumus. Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententie, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus arrogare, sed solam artem antecedentis induere.*



Luisa Ferretti Cuomo rafforza l'ipotesi di Leonardi secondo cui la produzione amorosa dei sonetti di Guittone sia un precedente decisivo per l'evoluzione della terza rima. Soprattutto la preferenza per uno stesso schema, ABABABAB, CDCDCD, nei sonetti che si succedono con le due rime alternate della *sirma*, risponde, secondo Leonardi, ad *un'esigenza di unità seriale, finalizzata all'organizzazione di un continuum narrativo coerente*<sup>740</sup>. La ripetizione di rime fra ottava e 'sestina' specialmente nella successione dei sonetti in cui si riprendono le rime, porta il modello di Guittone quasi a rappresentare una forma embrionale all'aggancio proprio della terza rima. Leonardi scrive che

La corona di 86 sonetti non è infatti il risultato di una giustapposizione di unità che, seppur omogenee, costituiscono un insieme senza storia, come saranno ad esempio i sonetti della settimana o dei mesi di Folgore, o le stesse gallerie dei vizi e delle virtù del Guittone seconda maniera; è invece un unico testo che ambisce ad una piena coerenza e ad uno sviluppo narrativo, alla rappresentazione narrata di una vicenda che si evolve e si conclude. I due strumenti, dell'iterazione di uno stesso schema e della ripresa di rime, vengono così opportunamente a creare una successione di distici alternati la cui monotona regolarità è continuamente aggiornata dal cambio delle rime, fra ottava e sestina o fra un sonetto e l'altro: continuità e insieme progressione, omogeneità e insieme evoluzione che sono spesso garantite nei punti di frattura dalla ripetizione di una delle rime, inserendo così l'innovazione in un contesto riconoscibile come unitario.

Riprodotti i luoghi<sup>741</sup> in cui l'incatenatura ricorre, Leonardi sostiene che è difficile non riconoscerci lo schema-base di quella che sarà la terza rima, soprattutto in quei sonetti in cui

nei punti di sutura la rima nuova è inserita in modo che le serie contigue di rime alternate si incastrino in un aggancio incatenato, che permette alla successione dei distici di procedere e di svilupparsi lungo un ingranaggio che non ne spezzi la continuità, ma ne rilanci la tensione<sup>742</sup>.

È raro lo schema incatenato trovarsi nella tradizione lirica che precede Guittone e, se lo si trova è sempre in luogo di componimenti di registro comico.

Sarebbe questo schema secondo Ferretti Cuomo, a introdurre la struttura ternaria della 'sestina' su quella binaria o quaternaria dell' 'ottava' del sonetto. Infatti, nel sirventese caudato, ciascuna strofa era composta da quattro versi di tre endecasillabi

---

<sup>740</sup> Cfr. LINO LEONARDI, *op. cit.*, p. 340.

<sup>741</sup> *Ivi*, p. 346. Sono elencati i sonetti in cui compaiono, agganci incatenati che riguardano i sonetti 4-6, 7-11, 14-17, 18-9, 21-23, 25, 28-32, 37-38, 40-42, 45-46, 50-52, 53-56, 57-60, 66, 75-76, 80-82, 83-84.

<sup>742</sup> *Ivi*, p. 345.

monorimi, più un quinario che determinava la rima della strofa successiva, secondo una sequenza aperta, AAAb, BBBc, CCCd, DDDe, etc. Nel sonetto, l' 'ottava' è organizzata in due unità quaternarie, formata da due serie di quattro endecasillabi a rima identica, intrecciati in rime alterne (ABAB, ABAB), mentre la 'sestina' è formata da due serie di tre endecasillabi a rima identica, a loro volta intrecciati fra loro, A A A + B B B > ABA BAB. L'alternanza delle rime produce un sistema statico che si chiude su se stesso, ma dà la possibilità di un agganciamento fra sonetti successivi benché in brevi misure. Questo è il modello di 'sestina' del sonetto usato da Dante nelle sue prime prove, in particolare, in quelle comiche, come la tenzone con Forese e *Il Fiore*.

Anche per Contini che considera *Il Fiore* di paternità dantesca, il momento di passaggio è dalla sospesa narratività lineare dei *couplets*, nella *Rose*, alla *curvatura* del poema dantesco espressa con l'incatenatura continua delle terzine<sup>743</sup>. Il modello del *Fiore*, in cui il sonetto è usato come strofa costante, è ABBA ABBA CDC DCD<sup>744</sup>: Dante usa il modello del distico francese che presenta una parte di rime bacciate, nell' 'ottava' incrociata (ABBA ABBA), ed è proprio quell'incrocio che impedisce, sia all'interno sia all'esterno del sonetto, che venga applicato l'artificio dell'incatenatura. Questo costituirebbe il motivo per cui il *Fiore*, sul piano metrico dell'evoluzione verso la terza rima, pare rappresentare una fase regressiva rispetto alla serie dei sonetti di Guittone<sup>745</sup>. Luisa Ferretti Cuomo dal canto suo sottolinea, quale fondamento ontogenetico della rima dantesca, l'apertura della serie aperta dei tre endecasillabi monorimi del sirventese. Di strofa in strofa, essi ampliano all'infinito il componimento, per mezzo della ripresa della nuova rima, nei tre endecasillabi della strofa successiva. I passaggi di questa evoluzione dai tre endecasillabi del sirventese caudato (AAAb BBBc CCCd ecc.) alla 'sestina' a rime alterne del sonetto (CDC DCD), sarebbero dapprima l'intreccio degli endecasillabi, grazie all'apertura della prima serie, a imitazione della 'sestina', con il seguente risultato, A ABAB B. L'apertura deriva dall'isolamento della rima A, del primo endecasillabo, della prima serie, non seguita, per alternanza, dalla rima B ma dal secondo endecasillabo a rima A. Così, l'ultima sillaba, B, della seconda strofa, resta isolata e non è preceduta, secondo l'alternanza, dalla rima A, ma dalla nuova rima C: A ABAB CBCD.

<sup>743</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, in *Opere minori*, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli 1984, pp. 258-259.

<sup>744</sup> PIETRO G. BELTRAMI, *Metrica, poetica...*, cit., p. 91.

<sup>745</sup> Cfr. LINO LEONARDI, *op. cit.*, pp. 350-51.

L'apertura del primo dei tre endecasillabi è la vera *trovata*, secondo Ferretti Cuomo, dell'invenzione della terza rima<sup>746</sup> e consente la ripetizione della sequenza all'infinito, grazie alla norma per cui le rime delle sequenze successive debbano essere diverse da quelle precedenti. È questa norma a fondare di fatto, il nuovo modulo secondo cui ogni rima nuova preannuncia e si vincola alla terzina successiva. In ogni terzina risultante dall'incastro, il nuovo elemento di rima preannuncia e si lega alla terzina seguente, così come nelle strofe del sirventese caudato avveniva della ripresa della rima breve del quinario, AAAb BBbC CCCd... Nella terza rima, osserva la studiosa, la prima e l'ultima serie rimica sono dette *rilevate*, essendo aperte alle due estremità rimiche del canto: la prima, come proveniente da un flusso misterioso, che la precede, e di cui è come l'eco, e l'ultima come protesa verso un ignoto sempre misterioso<sup>747</sup>. Considerare la sequenza rimica strutturata in quartine, invece che in terzine, è possibile, secondo Ferretti Cuomo, se si osserva l'alternanza delle terzine del sonetto (ABA BCB); e la differenza è che in queste quartine compare sempre una rima nuova (ABAB CBCD CDED) a costituire l'elemento collante tra una serie e l'altra, ovvero l'anticipazione della rima della nuova quartina e la ripetizione dell'ultima rima della quartina precedente: ogni quartina è pertanto, allo stesso tempo, anticipazione e ripetizione. Sarebbe altresì possibile, per l'autrice, ricostruire un movimento sintagmatico orizzontale della terzina, dall'*incipit* binario A B, che si evolve in avanti (A B C, B C D, C D E) ma, attraverso la triplice ripetizione, resta vincolato all'indietro, la nuova rima B rappresenta un aggancio in avanti con la terzina seguente e il primo elemento della nuova base B B. Contemporaneamente, come si è visto, inserito l'elemento nuovo nel secondo vuoto di A A, cioè B, la ripetizione della sequenza ABAB diventa estremamente stabilizzante. E il movimento continua: nel nuovo vuoto, l'elemento nuovo, C, fa da ponte fra B e B e viene lanciato in avanti nella nuova base C, la quale è tuttavia saldamente ancorata all'indietro in B CBC B, così costituendo un elemento comune alle due substrutture. Questa giuntura permette lo snodo dell'unità tetrastica, in quella triadica come nelle quartine dei sonetti. Il processo si evolve in un movimento progressivo velocissimo, ma trattenuto da redini altrettanto solide all'indietro, per cui ogni terzina costituisce un equilibrio tra due fattori dei quali l'uno

---

<sup>746</sup> LUISA FERRETTI CUOMO, *op. cit.*, p. 24.

<sup>747</sup> L'*apertura* di cui parla Ferretti Cuomo differisce dall'idea di Beltrami che la intende, piuttosto, nei termini di sostituzione di rima nel passaggio dal sirventese nel secondo verso della terzina successiva alla prima. Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *Metrica, poetica...*, cit., p. 90.

spinge in avanti e l'altro all'indietro. La serie degli elementi nuovi che man mano si innestano nel flusso interiore del dettato, esprime un moto di continua generazione, senza sosta (B C D E F G) sulle solide basi date dal primo e dal terzo elemento della terzina A B C D E F. Il senso interno di tutto il procedimento è ben teorizzato, a detta della studiosa, dai versi che precedono la narrazione del *folle volo* di Ulisse, in cui il poeta frena l'*ingegno, perché non corra che virtù nol guidi* (*If. XXVI, 19-22*); ma anche nelle metamorfosi della bolgia dei ladri, la cui trasformazione in atto, in gara trionfale con Lucano ed Ovidio, potrebbe ben descrivere anche la terza rima dantesca

Taccia Lucano omai là dov'e' tocca  
 del misero Sabello e di Nasidio,  
 e attenda a udir quel ch'or si scocca.  
 Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,  
 ché se quello in serpente e quella in fonte  
 converte poetando, io non lo 'nvidio;  
 ché due nature mai a fronte a fronte  
 non trasmutò sí ch'amendue le forme  
 a cambiar lor materia fosser pronte.  
*If. XXV, 94-102*

Le osservazioni sul modulo metrico della terzina, indagato come unità tetrastica, consentono alla studiosa di rilevare che, oltre all'evidenza della struttura ternaria, sottesa a ogni livello dell'opera, vi è *un modello binario, drammatico che presuppone una separazione e implica una scelta*<sup>748</sup>. Tale modello binario racchiude le terzine e le attraversa nelle due rime rilevate (secondo lo schema rimico 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, ...2) per mezzo del voluto intervento dell'autore, che prosegue e interrompe il flusso infinito delle rime a suo piacimento. Più intrinsecamente, il modulo binario si inserisce

nella progressione circolare che, secondo il prototipo trinitario appunto, definisce uno spazio chiuso; vi si inserisce e lo mette in opera, lungo una progressione lineare a spirale, che ha alla sua origine un vuoto a cui si cerca di dare un significato, e alla sua fine un vuoto, che forse verrà colmato altrove: è il vuoto a cui non ci si arrende; è la disciplina morale, intellettuale e pratica, che trasforma il vuoto e gli dà un significato, che costruisce la via, il ponte sopra l'abisso della lacerazione, e che dal ponte permette di guardar giù, senza paura, dritto nell'abisso<sup>749</sup>.

Le conclusioni di questo articolo riconoscono nel flusso della terza rima una struttura binaria che percorre il dinamismo dei versi. Ferretti Cuomo afferma, infatti, che

<sup>748</sup> LUISA FERRETTI CUOMO, *op. cit.*, p. 12.

<sup>749</sup> *Ivi*, p. 15.

il sistema della terza rima costituisce il miglior esempio di come Dante abbia messo in opera tale struttura binaria su quella ternaria, dando così luogo ad una struttura dinamica complessa: per mezzo della rima si instaura una catena di unità strofiche discontinue che si collegano una all'altra ad incastro: ogni unità strofica discontinua è formata da sei versi che ripetono tre rime alternate, il cui nucleo è costituito da una quartina a rime alterne, le cui prima ed ultima rima compaiono con un intervallo di distanza, separate da un vuoto o zero strutturale, rispettivamente all'inizio e alla fine dell'unità stessa. Queste caselle vuote permettono l'aggancio ad incastro con l'unità strofica complessa precedente e con quella seguente<sup>750</sup>.

È proprio della terza rima, secondo tutti i critici, questo senso di continuità, contemporaneo a una progressione evolutiva, che, come dice Leonardi, il suo ritmo comunica<sup>751</sup>. Ferretti Cuomo rintraccia queste qualità anche nella serie guittoniana, mentre un altro aspetto reperibile è la simmetria della stanza, sia in senso rimico, sia sillabico, che ne evidenziano la stabilità e il movimento dialettico<sup>752</sup>. Il riferimento al sonetto, come struttura metrica dal contenuto più piccolo ma compiuto, sostitutivo del sirventese, a cui erano consuete le medesime tematiche ma in chiave comica meno elevata, sottolinea l'evidente legame tra la scelta del metro e la materia; ma, soprattutto, consente di valutare un'evoluzione della terzina dal sonetto: in particolare, quando si considerino le rime incatenate come quartine avendo presente la prima parte del sonetto ossia nel loro aspetto binario, dovuto non solo alle due rime rilevate ma anche alla progressione che si snoda nel ritmo, quando si prendono in esame le rime raccolte in una serie di *sestine* nuova, sostenuta a sua volta dalle solide basi del primo e del terzo verso di ogni terzina, disegnando un modulo due più uno.

---

<sup>750</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>751</sup> Cfr. LINO LEONARDI, *op. cit.*, p. 345: *continuità e insieme progressione, omogeneità e insieme evoluzione [...] spesso garantite nei punti di frattura dalla ripetizione di una delle rime, inserendo così l'innovazione in un contesto riconoscibile come unitario.*

<sup>752</sup> Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *L'invenzione...*, cit., p. 46.

## L'incatenamento della terzina

È indubbio che l'analisi dell'invenzione del modulo metrico non si può esaurire nell'esame di quanto i critici hanno detto fin adesso sulla sua ipotetica genesi. È utile e illuminante partire da un'affermazione di Fubini che non considera la metrica e lo studio del verso separatamente dalla poesia, frase forse scontata, ma bisogna continuamente tenere presente che l'invenzione della terza rima non è autonoma dalla *Commedia*. L'invenzione è appositiva, la terza rima è pensata per la *Commedia*, come il vaso che ne contiene la materia, così come il poeta è il vaso che contiene l'ineffabile valore della poesia che Apollo travasa in lui perché a sua volta la rovesci nei versi.

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro  
fammi del tuo valor sì fatto vaso,  
come dimandi a dar l'amato alloro.  
*Pd. I, 13-15*

Fubini riporta le parole di Pareyson per ricordare che una forma metrica è *appunto una forma* non un elemento astratto

addirittura un'idea', cioè un modello esemplare, un simbolo di riuscita promessa di nuove riuscite, un generatore d'attività emulatrice e innovatrice, insomma una matrice feconda e inesauribile<sup>753</sup>.

---

<sup>753</sup> Cfr. LUIGI PAREYSON, *Estetica: teoria della formalità*, Edizioni di 'Filosofia', Torino 1954, p. 197. La citazione è da me tratta da MARIO FUBINI, *op. cit.*, pp. 93-94: *Una forma metrica è, appunto una "forma", e cioè non un elemento generico e astratto, una di quelle etichette o caselle classificative contro cui giustamente ma superflualmente s'ergeva il nominalismo crociano, ma addirittura un'"idea", cioè un modello esemplare, un simbolo di riuscita promessa di nuove riuscite, un generatore d'attività emulatrice e innovatrice, insomma una matrice feconda e inesauribile. Il che significa che l'invenzione d'una forma metrica è di per sé un atto creativo: non sarà un atto di poesia, perché può accadere che metri e ritmi e forme sian trovati in sede di mero mestiere o di pura esercitazione, prima ancora di diventare il corpo di un'opera o incarnando opere in sé fallite; ma certo si tratta d'una vera e propria creazione, che nella misura in cui è riuscita acquista un carattere esemplare e quindi fecondo, suscitando e ispirando riprese e rifacimenti e fornendo al vero artista sopraggiunto quelle possibilità ch'egli presagiva o che andava appunto cercando. Con questi presupposti m'era sembrato di poter affermare – mi si perdoni la citazione - che "la storia d'un genere o d'una forma non ha certamente rilevanza artistica se per questa via non si vuol far altro che tracciar lo sviluppo d'un linguaggio indipendentemente dalle opere e dagli artisti o radunare sotto una comune ma estrinseca insegna opere che in fondo sono di diversa indole e differente significato; ma se si ha riguardo al modo con cui i singoli autori hanno saputo interpretare le possibilità informative e l'efficacia operativa di generi e forme, istituendovi la continuità d'una tradizione conservatrice e innovatrice a un tempo, e facendone, più che schemi o moduli o formule, veramente idee da interpretare e realizzare, allora una storia di questo genere, benché di non facile attuazione, rivestirebbe una vera e propria importanza artistica, perché, penetrando nella stessa officina dell'arte, verterebbe sempre sulla singolarità delle opere e sulla personalità degli artisti.*

Così dicendo, egli intende dire che il modello metrico non è solo un contenitore ma un fattore inerente alla poesia stessa, nel quale, in quanto schema prestabilito dal poeta, coesistono, sia la tradizione, come elemento costante, che il complesso di fattori nuovi e variabili

la poesia altrimenti sarebbe solo una meccanica ripetizione. Perciò il poeta che ha inventato il sonetto o l'ottava non ha per questo anticipato in quel giro di versi la poesia che in quei versi avrebbe preso forma in avvenire. Inoltre, come si è detto, quella forma scelta dal poeta assume un particolare valore appunto per la scelta stessa: vale a dire che una forma poetica si individualizza rispetto ad altre così come una parola assume un determinato significato in relazione ed opposizione ad altre<sup>754</sup>.

L'affermazione è tanto più calzante per la *Commedia* essendo la terza rima coniata *ad hoc*.

Boyde, nel momento in cui valuta, nella sua unità, l'intera organizzazione morale e strutturale del poema, è costretto dalla natura stessa dell'opera a definire l'ordine di ogni suo particolare come portatore dell'impronta divina, Dante direbbe del *triforme effetto*. Vi è una forma che come viene impressa dal creatore alla creazione, così il poeta imprime al poema

Non per aver a sé di bene acquisto,  
ch'esser non può, ma perché suo splendore  
potesse, risplendendo, dir "Subsisto",  
in sua eternità di tempo fore,  
fuor d'ogne altro comprender, come i piacque,  
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.  
Né prima quasi torpente si giacque;  
ché né prima né poscia procedette  
lo discorrer di Dio sovra quest' acque.  
Forma e materia, congiunte e purette,  
usciro ad esser che non avia fallo,  
come d'arco tricordo tre saette.  
E come in vetro, in ambra o in cristallo  
raggio resplende sì, che dal venire  
a l'esser tutto non è intervallo,  
così 'l triforme effetto del suo sire  
ne l'esser suo raggiò insieme tutto  
senza distinzione in essordire.

*Pd. XXIX, 13-30*

In questo passo, Beatrice, in risposta a tre domande del pellegrino, spiega l'istante della creazione divina. La prima, riguarda il perché della creazione: Dio ha creato il

---

<sup>754</sup> MARIO FUBINI, *op. cit.*, pp. 94-95.

mondo non per Suo vantaggio ma per amore, perché nelle creature potesse risplendere il suo amore, (*Non per aver a sé di bene acquisto, / ch'esser non può, ma perché suo splendore / potesse, risplendendo, dir "Subsisto"*). La seconda riguarda il tempo della creazione, *quando* Dio creò il mondo? La creazione, si dice, è un avvenimento nell'eternità, *il prima e il poi* iniziano con l'atto della creazione (*Né prima quasi torpente si giacque; / ché né prima né poscia procedette / lo discorrer di Dio sovra quest' acque*). Successivamente, la donna risponde alla terza domanda: *Come Dio creò?* Dante ci dice che Dio creò prima le creature *senza mezzo*, create da Lui direttamente (le intelligenze angeliche, i cieli e la pura materia). Esse vennero create in modo perfetto, con un unico gesto, *come d'arco tricordo tre saette*, come se tre frecce uscissero simultaneamente da un arco a tre corde. L'immagine dell'arco tricordo è riferimento preciso alla Trinità che crea a sua immagine il mondo, sigillandolo in un solo atto del Suo triplice effetto<sup>755</sup>. La *forma* che Dio conferisce alla creazione, *le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è forma / che l'universo a Dio fa simigliante* (Pd. I, 103-105), è il principio essenziale impresso da Dio alle cose<sup>756</sup>. Nel mondo creato vi sono gli effetti della presenza divina ed è da essi che è possibile giungere alla conoscenza del Creatore<sup>757</sup>. Dante sottolinea semplicemente che questi *effetti (triforme effetto)* hanno l'immagine di Dio Trinità. Come la forma determina anche il movimento delle creature, che si muovono tendendo al bene a cui sono destinate, *onde si muovono a diversi porti /*

<sup>755</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia* a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., vol. III, Pd. XXIX, 22-30, pp. 799-800; *Ivi*, Pd. XXIX, 28, pp. 479-480.

<sup>756</sup> Cfr. TOMMASO, *Summa Theol.*, I, q. XLVII, a. 3: *Mundus iste unus dicitur unitate ordinis, secundum quod quaedam ad alia ordinantur. Quaecumque autem sunt a Deo, ordinem habent ad invicem et ad ipsum Deum.* (Si afferma che questo mondo è unico per l'unità di ordine, data la coordinazione esistente tra gli uni e gli altri esseri. E realmente tutte le cose che derivano da Dio dicono ordine le une alle altre, e a Dio stesso). Cfr. *Mn.* I, VIII, 2: *De intentione Dei est ut omne causatum divinam similitudinem representet in quantum propria natura recipere potest. Propter quod dictum est: "Faciamus hominem ad ymaginem et similitudinem nostram"; quod licet 'ad ymaginem' de rebus inferioribus ab homine dici non possit, 'ad similitudinem' tamen de qualibet dici potest, cum totum universum nichil aliud sit quam vestigium quoddam divine bonitatis. Ergo humanum genus bene se habet et optime quando, secundum quod potest, Deo assimilatur.*

<sup>757</sup> *Ivi*, I<sup>a</sup> q. 2 a. 2s: *Praeterea, si demonstraretur Deum esse, hoc non esset nisi ex effectibus eius. Sed effectus eius non sunt proportionati ei, cum ipse sit infinitus, et effectus finiti; finiti autem ad infinitum non est proportio. Cum ergo causa non possit demonstrari per effectum sibi non proportionatum, videtur quod Deum esse non possit demonstrari. Sed contra est quod apostolus dicit, ad Rom. I, invisibilia Dei per ea quae facta sunt, intellecta, conspiciuntur. Sed hoc non esset, nisi per ea quae facta sunt, posset demonstrari Deum esse, primum enim quod oportet intelligi de aliquo, est an sit.* (Se si potesse dimostrare che Dio esiste, ciò non sarebbe che mediante i suoi effetti. Ma questi effetti non sono a lui proporzionati, essendo Egli infinito, ed essi finiti; infatti tra il finito e l'infinito non vi è proporzione. Non potendosi allora dimostrare una causa mediante un effetto sproporzionato, ne segue che non si possa dimostrare l'esistenza di Dio).



*per lo gran mar de l'essere, e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti* (Pd. I, 112-114), così è possibile attribuire alla forma della terza rima un movimento naturale che risponde alla sua propria forma, secondo *il triforme effetto*. Per Dante esiste, ricorda Boyde, un legame nascosto e sotterraneo in tutti i corpi; Dio è creatore di tutte le cose visibili e invisibili; tutte le cose hanno l'impronta del divino Archetipo e il nesso fra tutte le realtà esistenti, tra il particolare e il tutto, si basa sul concetto che nella mente divina esistono tutte le forme, le idee delle cose, in una gerarchia strutturata, secondo un piano a cui sono ordinate. Così come la natura è figlia diretta di Dio, anche l'arte umana è concepita quale creatura che porta impresso il sigillo del creatore, l'arte è *nepote* di Dio, dice Dante

che l'arte vostra quella, quanto pote,  
segue, come 'l maestro fa 'l discente;  
sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote.  
*If. XI, 103-105*

Vi è un profondo legame che Dante vede tra Dio, natura e arte. La natura è maestra dell'arte dell'uomo, perciò l'uomo la imita. O meglio, essendo la natura l'opera d'arte di Dio, attraverso la sua imitazione, l'uomo si immedesima nell'atto creatore di Dio e ne partecipa. Il medievale Dante vede un nesso imprescindibile tra l'ordine della realtà visibile e quello della realtà invisibile, nesso che riguarda anche l'ordine della sua grande opera. Egli cita come esempi due metafore in cui il poeta paragona Dio al giardiniere, nel cui orto crescono alberi che verdeggiano quanto più dipendono dal loro giardiniere:

Le fronde onde s'infronda tutto l'orto  
de l'ortolano eterno, am'io cotanto  
quanto da lui a lor di bene è porto.  
*Pd. XXVI, 64-66*

L'ennesima metafora traduce il rapporto che lega la creazione al Creatore, secondo gradazioni diverse: le *fronde* sono le creature di cui verdeggia il giardino del mondo, redento da Cristo. Siamo in un punto del viaggio in cui Dante fa la sua professione di carità dicendo che egli ama tutte le creature (*fronde*) rinverdite che (*s'infrondano*) dell'amore dell'Ortolano celeste. L'amore alle creature è cosa buona, nella misura in cui esse sono investite dalla Grazia di Dio, ne sono immagine in diversi gradi luminosa. Tale metafora è impiegata anche nel canto seguente, *e come il tempo*

*tegna in cotal testo / le sue radici e ne li altri le fronde, / omaia te può esser manifesto,* (Pd. XXVII, 118-120), e vi è riconoscibile secondo il commento di Vittorio Sermoni, l'archetipo dell'albero cosmico<sup>758</sup>. Secondo Boyde, è una delle tante metafore che svela la consapevolezza che Dante ha del rapporto interno fra un qualsiasi particolare nella realtà con il tutto, che sia la piccola foglia o la singola sillaba del verso. Un ordine disposto nel cosmo per gradi, e rintracciabile nella costruzione dell'opera quale specchio del cosmo. Nell'intenzione di Dante la *Commedia* non vuole essere, che lo specchio della natura universale<sup>759</sup>; perciò, gli stessi nessi, la stessa *imago Dei* è presente nella suddivisione e nella stessa struttura dell'opera, secondo un *triforme effetto*.

Da questo punto di vista, il capitolo della divisione e suddivisione, attraverso cui tutte le cose possono derivate da una singola sorgente e unite in un singolo sistema, è la realizzazione di un piano nella mente di Dio. L'ordine mentale precedeva il fisico e il materiale. Se noi vogliamo capire l'universo noi dobbiamo elaborare un *blueprint* concettuale che seguirà l'originale divino. Ponendo ciò più tecnicamente, la mente umana avrà attivato la scienza perfetta quando i concetti che sono stati astratti dalle immagini supplite dai sensi, e l'ordine in cui i concetti sono stati arrangiati dal processo di ragionamento, coincide con le forme e l'ordine nella prima mente stessa. Non meno noi dividiamo e suddividiamo i nostri concetti propriamente se mai attiveremo l'*adaequatio rei et verbi* che costituisce la perfetta conoscenza. Ciò non è contingente ma necessario che i concetti si ramifichino).<sup>760</sup>

L'ordine strutturale informa *letteralmente* l'opera fin nelle sue più piccole espressioni. La metafora dell'albero che con la sua linfa nutre ogni ramo, fino alla più piccola foglia, è paragonata alla singola sillaba del poema, nutrita dalla linfa e dall'impronta trinitaria. La terzina con i suoi tre endecasillabi è costruita sulla più piccola unità di suono moltiplicando i due fattori 3 e 11; ciò, automaticamente, ci

<sup>758</sup> Cfr. VITTORIO SERMONI, *Il Paradiso di Dante*, revisione di Cesare Segre, Rizzoli, Milano 1993, p. 448; cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, cit., vol. III, Pd. XXVII, 118-120, pp. 476-477.

<sup>759</sup> Cfr. PATRICK BOYDE, *Division and numeration*, in *Dante's Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 53.

<sup>760</sup> *Ivi*, pp. 55-56: *On this view, the pattern of division and subdivision, through which all things can be derived from a single source and united in a single ordered system, is the realisation of a plan in God's mind. The mental order preceded the physical and material one. If we are to understand the universe, we must elaborate a conceptual blueprint that will match the divine original. To put it more technically, the human mind will have achieved scientia perfecta when the concepts which have been abstracted from the images supplied by the senses, and the order in which the concepts have been arranged by the process of reasoning, coincide with the forms and order in the First Mind itself. Unless we divide and subdivide our concepts properly, we will never achieve the adaequatio rei et verbi that constitutes perfect knowledge. It is not contingent, but necessary, that the concepts should ramify.*

rimanda alle 33 parti di ogni cantica, moltiplicate per 3, che glorificano ulteriormente il rapporto trinitario di Tre Persone in Un solo Dio<sup>761</sup>.

Possiamo vedere come questo è dato dall'esame di un breve passo, che è particolarmente appropriato dal punto di vista tematico, poiché ci ricorda che la terza parte del poema è stata scritta per glorificare le Tre Persone in un Unico Dio. Il sesto verso citato in seguito descrive come le anime dei beati che appaiono nel Cielo del Sole suonino un'antifona alla Santa Trinità, ripetendola tre volte. Nel secondo verso i numeri da uno a tre sono ripetuti in ordine inverso, per imitare il processo a due vie di *exitus* e *reditus*, o ispirazione ed espirazione (la generazione del Figlio e la processione dello Spirito sono accompagnati da un flusso di risposta di amore al Padre).

Boyde analizza un passo del cielo del Sole, dove le anime dei sapienti inneggiano alla Trinità. Si tratta, in particolare, dei primi due versi, già citati da Tibor Wlassics per definire la terzina quale trinità prosodica<sup>762</sup>:

Quell'uno e due e tre che sempre vive  
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,  
non circunscritto, e tutto circunscrive,  
tre volte era cantato da ciascuno  
di quelli spirti con tal melodia,  
ch'ad ogne merto saria giusto muno  
Pd. XIV, 28-33

I singoli suoni insieme al movimento ritmico del verso evocano la bellezza celeste della melodia che essi descrivono. Le anime dei beati cantano un'antifona alla Trinità ripetuta tre volte per rendere omaggio alle Tre Persone divine. Si osservi che Dante chiama le persone divine con i numeri: *quell'Uno*, è il Padre, il *Due*, il Figlio e il *Tre*, lo Spirito e, nel secondo verso l'ordine è ripetuto in senso inverso, *e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno* (v. 29), evocando, secondo Boyde, i due processi di *exitus* e *reditus*, di ispirazione ed espirazione della generazione del Figlio e la processione dello Spirito,

---

<sup>761</sup> Cfr. Ivi, pp. 55-56: *It would be wrong to leave the subject of division and numaeration without a glance at their purely formal function in the Comedy, since it is literally true that they 'in-form' every single utterance in the poem, whatever its lenght or content may be. every syllable takes its place like a leaf on a tree where all the successive divisions of the boughs and truth from the opposite point of view the whole Comedy is constructed by taking the smallest unit of sound and multiplying it successively by just two factors 3 and 11.* (Sarebbe sbagliato lasciare il tema della divisione e numerazione senza uno sguardo alla loro funzione puramente formale nella *Commedia*, in quanto è vero che ogni singola parola nella poesia è letteralmente "informata", qualunque possa essere la sua lunghezza o contenuto. Ogni sillaba, prende il suo posto come una foglia su un albero in cui tutte le successive divisioni di rami e di verità dall'opposto punto di vista dell'intera *Commedia* è costruito dal prendere la più piccola unità di suono e moltiplicandolo successivamente solo da due fattori 3 e 11).

<sup>762</sup> TIBOR WLASSICS, *Interpretazioni di prosodia dantesca*, Signorelli, Roma 1972, p. 21.

accompagnati da un flusso di risposta di amore al Padre<sup>763</sup>. Qui aggiungo il confronto con terzine trinitarie<sup>764</sup>.

Osservato l'aspetto del modello ternario e quaternario, ovvero binario, nel processo genetico della terzina incatenata, Ferretti Cuomo si concentra sulle rime, ricordando che la cultura volgare nell'area geografica italiana non conosce poesia non legata essenzialmente alla rima<sup>765</sup>. Riprendendo alcune pagine del Gorni<sup>766</sup>, la studiosa ricorda l'importanza della rima nella metafora del testo a cui è sottesa l'arte del tessere:

Nel *testo* medievale resta percettibile in filigrana la perizia artigianale del tessitore. Naturalmente una posizione d'assoluto rilievo spetta al testo poetico, l'unico che può rivendicare con perfetta simmetria le nozioni di ordito, sull'asse verticale delle rime, e di trama, sull'asse orizzontale dei versi isosillabici<sup>767</sup>.

Come scrisse anche Michele Barbi, nella concezione poetica di Dante la rima è *naturalmente inerente al verso, tanto da aver determinato il noto scambio semantico rima / poesia / verso*<sup>768</sup>, e *i rimatori sono i compositori di poesia in volgare*<sup>769</sup>. La metafora è ampiamente richiamata, in diversi luoghi del poema, giusto quale arte del tessere. La troviamo alla fine del *Purgatorio*, nell'apostrofe con cui Dante avverte il lettore di dover porre termine alla sua seconda cantica avendone pienamente intessuto con la trama l'ordito delle carte e del racconto.

ma perché piene son tutte le carte  
ordite a questa cantica seconda,

---

<sup>763</sup> Cfr. PATRICK BOYDE, *Division...*, cit., pp. 71-72: *We may see how this is done by focussing on a brief passage, which is particularly appropriate thematically, since it reminds us that the three part poem was written to glorify Three Persons in One God. The six lines quoted below describe how the souls of the blessed who appear in the Heaven of the Sun sing an antiphon to the Holy Trinity, repeating in three Time. In the second line the numbers from one to three are repeated in inverse order, in order to imitate the two-way process of exitus and reditus, or breathing in and breathing out. (The begetting of the Son and the procession of the Holy Spirit are matched by the answering flow of love back to the Father).*

<sup>764</sup> *Ivi*, pp. 72-73.

<sup>765</sup> Cfr. LUISA FERRETTI CUOMO, *op. cit.*, p. 28, e cfr. IGNAZIO BALDELLI, s.v. *rima*, *ED*, IV, p. 933.

<sup>766</sup> Cfr. GUGLIELMO GORNI, *La metafora del testo*, in *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 137-152.

<sup>767</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>768</sup> Cfr. IGNAZIO BALDELLI, s. v. *rima*, *ED*, IV, pp. 930-949: *La leggiadra leggenda secondo cui tutte le rime si presentarono al poeta in veste di fanciulla chiedendo di essere ammesse nella Commedia, e Dante di tutte accolse la richiesta.*

<sup>769</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di Michele Barbi, Bemporad, Firenze 1932, *Vn.* XXV, 7. Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Sull'origine della terzina e altre misure: appunti di metrica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp. 20-25.

non mi lascia più ir lo fren de l'arte.  
Pg. XXXIII, 139-141

L'ispirazione all'arte della tessitura occorre anche nel *Paradiso*, durante il dialogo fra Dante e Cacciaguida, quando il trisavolo si riferisce alla trama del disvelamento dell'ordito offertogli dal pellegrino, nei termini oscuri delle profezie sibilline e incomplete, fatte durante tutto il viaggio al poeta da diverse anime:

Poi che, tacendo, si mostrò spedita  
L'anima santa di metter la *trama*  
in quella tela ch'io le porsi *ordita*,  
Pd. XVII, 100-102

Infine, in *Pd.* XXXII, San Bernardo sta mostrando a Dante i beati dell'Empireo, quando improvvisamente interrompe il suo discorso, poiché il tempo si è fatto breve, e con lui il poeta è paragonato a un buon sarto che adatta la gonna alla quantità di stoffa che ha a disposizione per cui anche il suo canto dovrà necessariamente interrompersi, secondo il calcolo prestabilito

Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,  
qui farem punto, come buon sartore  
che com' elli ha del panno fa la gonna;  
Pd. XXXII, 138-140

Osservandolo, dal nostro punto di vista, il *testo* dantesco assume una pienezza metaforica se si pensa che la terza rima, come osserva Gorni, ben si adatta, nella scrittura orizzontale dei versi, a una trama, in cui il succedersi verticale delle rime ricama l'ordito:

Con Dante il *testo* realizza la sua pienezza metaforica di dimensione orizzontale e verticale della scrittura poetica, sancita nella sede teorica e specialmente operante, con ogni evidenza, nella struttura metrica della terza rima, filato che si snoda senza soluzione di continuità almeno nella misura di capitolo. Poiché Dante ne è l'inventore, col senno di poi potremmo dire che dal più lucido assertore di *testo* c'era da aspettarselo: quale figura metrica è più legata della sequenza di tutti endecasillabi (trama di membri isometri) ABA BCB [...] XYX ZYZ Z (ordito regolare in cui le rime A e Z, con due occorrenze, chiudono simmetricamente le altre, con tre)?<sup>770</sup>.

Dante stesso nel *De Vulgari Eloquentia* fa uso della metafora tessile per descrivere la stanza come tessuto di endecasillabi:

---

<sup>770</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, a cura di Guglielmo Gorni, Einaudi, Torino 1996., p. 146.

L'endecasillabo è poi, tra tutti questi, quello che, per la sua eccellenza, merita il privilegio di prevalere nella tessitura della stanza, quando si cerca di comporre poesia in stile tragico. Vi sono infatti stanze che si compiacciono di essere costruite (intessute) da soli endecasillabi<sup>771</sup>.

Un recente articolo di Michael David Hurley affronta l'origine della terza rima e la sua interpretazione partendo dall'ipotesi che la teoria prosodica di Dante sia espressione della sua prospettiva estetica. La continua autoesegesi del poeta, nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, e i suoi frequenti commenti metaletterari, testimonierebbero la ricerca di una consustanzialità tra forma e contenuto della *Commedia*, che rende necessaria l'invenzione della terza rima, in mancanza di un modulo prosodico capace di garantire questo rapporto<sup>772</sup>. E anche Hurley mette in relazione la terzina dantesca con la metafora tessile riferendola al momento storico in cui Dante scrive il suo poema e in particolare all'economia fiorentina che nell'industria tessile trovava sostentamento e riscatto alla sua crisi. Il motivo economico-politico sarebbe rintracciabile nello stesso modo di pensare e concepire l'opera sino ad influenzare la capacità plastica e di trasposizione delle immagini poetiche: le metafore nautiche e tessili sarebbero frutto di questo condizionamento. Nella stessa analisi linguistica del *De vulgari eloquentia*, sottolinea Hurley, Dante individua alcune caratteristiche peculiari del volgare illustre descrivendo le qualità dei vocaboli attraverso una qualificazione tipica dei tessuti. Alcune parole sono, infatti, setose, altre pettinate, altre pelose, per l'industria linguistica del poeta riproporrebbe la stessa gamma dei tessuti delle industrie fiorentine della lana<sup>773</sup>. La poesia comparata agli arazzi è un *topos* frequente e il tentativo di Hurley è di ricercare delle immagini contemporanee all'epoca del poeta che abbiano l'efficacia di tradurre il linguaggio della terza rima. Sulla stessa scia egli confronta con una cronaca del Villani là dove il

---

<sup>771</sup> *Dve* II, XII, 3: *Horum prorsus, cum tragice poetari conamur, endecasillabum propter quandam excellentiam in contextu vincendi privilegium promeretur. Nam quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta.*

<sup>772</sup> Cfr. MICHAEL DAVID HURLEY, *Interpreting Dante's Terza Rima*, «Modern Language Studies» XLI(2005), p. 320.

<sup>773</sup> *Dve* II, VII, 2: *Testamur proinde incipientes non minimum opus esse rationis discretionem vocabulorum habere, quoniam perplures eorum maneries inveniri posse videmus. Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus.* (E però affermiamo, incominciando, che non poco discernimento si vuole usare a siffatta scelta, veggendo esser questi vocaboli molti e di molte spezie: essendo alcuni di essi puerili, altri da femmette, altri virili, e, tra questi, alcuni rustici ed altri urbani: e di quelli che chiamiamo urbani, parte ravviati e scorrevoli, parte ne conosciamo irti ed arruffati).

cronista ricorda che nella Firenze del '300 vi erano 30000 artigiani impiegati nell'industria tessile ciascuno dei quali doveva avere srotolato nel corso della sua vita migliaia di rotoli di tessuto: tale visione familiare all'immaginazione dantesca sarebbe insita nel suo processo creativo della *terzina*<sup>774</sup>. Riguardo poi all'immagine che la *terzina* produce nel lettore nello scandirsi dei versi, Hurley ripercorre le più significative interpretazioni della terza rima quale, ad esempio quella di Ewert<sup>775</sup>, il quale osserva che nella *terzina* si deve ammettere qualche flessibilità se per esempio, le tre cantiche non hanno lo stesso esatto numero di versi (4270 vv. l'*Inferno*; 4755 vv. il *Purgatorio*; 4758 vv. il *Paradiso*). Dal canto suo Osip Mandelstam<sup>776</sup> sostiene che nel ritmo dei versi della *Commedia* non farebbe che riproporre l'andatura dei passi umani. Ancora, talvolta altri studiosi, secondo Hurley, paragonano la prosodia dantesca al respiro dell'uomo che si mescola al pensiero e che avrebbe ispirato il poeta, evocato organicamente dalla rima finale che come si lascia alle spalle la fine di un verso, subito ne comincia un altro. Il movimento incessante fra l'endecasillabo, che spinge il testo in avanti e la rima, è dato dalla dimensione verticale ed orizzontale della scrittura poetica che salda, come in una solida cornice di inquadrature essenziali, la doppia dimensione del canto e della *terzina*; essa si condensa nella struttura stessa della rima, il cui modello sintattico sfrutta proprio gli assi della ripetizione e dell'innovazione, del paradigma e del sintagma, del tema e del rema. I primi commentatori della *Commedia*, come Benvenuto da Imola<sup>777</sup>, avevano del resto avvertito la centralità delle rime che come *piante novelle / rinovellate di novella fronda* (Pg. XXXIII, 143-44) si spingono in avanti in una rincorsa veloce e quasi trionfante. Ma tale centralità acquista un senso nel momento in cui attorno alle rime si snodano i versi e le *terzine*, con la loro individualità ritmico-sintattica che conferiscono una varietà infinita al discorso. Già nelle *Rime* dell'età matura di Dante Contini ritrova

la magnanimità lessicale della *Commedia* nella quale si può vedere questa robustezza di vocabolario risalire il corso del verso, propagginarsi a ritroso rispetto alla rima ch'è il centro della difficoltà se l'irradiazione muove dalla rima val quanto dir che il punto di partenza dell'ispirazione è l'ostacolo [...] e l'ostacolo è il nemico da vincere tutt'i giorni, lo stato permanente di guerra, la coscienza dell'eros pericoloso a cui cede, e in cui trova perfezione e gloria, il poeta<sup>778</sup>.

<sup>774</sup> Cfr. MICHAEL DAVID HURLEY, *op. cit.*, pp. 328-329.

<sup>775</sup> ALFRED EWERT, *Art and Artifice in the Divine Comedy*, in *Centenary Essays on Dante*, by members of the Oxford Dante Society, Oxford 1965, p. 77.

<sup>776</sup> OSIP MANDELSTAM, *op. cit.*, p. 400.

<sup>777</sup> Cfr. IGNAZIO BALDELLI, s.v. *rima*, *ED*, IV, p. 934.

<sup>778</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Einaudi Torino 1946<sup>2</sup>.

Uno sguardo schematico alla tipologia delle parole in rima della *Commedia* rivela che le facili rime desinenziali, caratteristiche dello stile comico, in genere, e ricorrenti nella produzione giovanile di Dante, sono percentualmente irrilevanti: poco più di un migliaio su 14253 versi. Al contrario, sono esposti in rima alcuni dei latinismi singolari, con cui Dante arricchisce la testura del lessico volgare; nomi di luogo e di persona, privilegiati per il valore assoluto che hanno in sé e fissati nella rima; rime rare, *aspre e chioce* rimbalzano ed echeggiano dalle descrizioni di luoghi e persone ignobili; rime rare, dal registro intellettuale e latinizzante, scandiscono i temi latinamente teologici e metafisici<sup>779</sup>. A sua volta, Gerhard Rohlfs ha calcolato che delle 204 parole che sono attestate una sola volta nella *Commedia*, ben 173 ricorrono in rima<sup>780</sup>. Ecco allora che il modello sintattico e l'attualizzazione lessicale rendono conto dell'

impetuoso prorompere [delle rime], come nella gioia della liberazione, quando i ceppi paiono più stretti e più saldi, [... e di cui] sono specchio fedele gli ultimi versi delle sue terzine, che riescono di solito i più concettosi, i più plastici<sup>781</sup>.

Il ciclo della terzina suggerisce e richiama l'idea dell'infinito, il senso di un aldilà perpetuo. Dante è, infatti, il primo che abbia avuto il coraggio di scrivere su un tema eterno in una lingua volgare, riconoscendo il giusto primato di un verso popolare che ne diventasse l'abito metrico. Oltre alla *mimesis* del semplice movimento in avanti, nella incatenatura delle rime (ABA / BCB / CDC) tra passato, presente e fine, altri riconoscono il moto in avanti del pellegrino verso un obiettivo che è al tempo stesso un tempo logico e di partenza narrativa. Basandosi su un argomento di Charles Singleton, che a sua volta poggia su una lunga tradizione critica, Freccero identifica nella paradossale suggestione che la storia debba essere letta dalla fine, l'autoriflessione, sia lessicale che tematica, del poema attraverso le tre cantiche. In effetti, colui che scrive i primi versi li scrive in forza della visione che ci racconta negli ultimi versi del *Paradiso*: per cominciare deve partire dalla fine. Il movimento del poema non è solo sempre in avanti è anche sempre una ricapitolazione. Il tema a spirale, che ha la sua importanza

<sup>779</sup> IGNAZIO BALDELLI, s.v. *rima*, *ED*, IV, p. 935.

<sup>780</sup> GERHARD ROHLFS, *La lingua di Dante nelle rime della. Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Sansoni, Firenze 1972, p. 134.

<sup>781</sup> L'ostacolo da superare, la scelta, l'azzardo, l'esporsi e l'accettarne la responsabilità: essi sono strettamente inerenti al fare dell'uomo e del poeta. Un fare che svolge la storia, cioè una sequenza di iati e di scelte; e che svolge il tempo cioè la lacerazione presente del passato e del futuro, che si sana solo nella distesa senza confini del divino. Cfr. ERNESTO GIACOMO PARODI, *op. cit.*, p. 217.



drammatica e teologica, è un analogo spaziale del paradosso temporale della terza rima, movimento in cui si ricapitola l'inizio e la fine. La terza rima è, quindi, un simbolo persistente dell'ordine divino che si ramifica e si diffonde a gradi, ma anche del grande evento della rivelazione. Come Dio rivela la sua signoria secondo gradi di luce, così Dante progredisce nel suo viaggio di grado in grado, dall'*Inferno* al *Paradiso*.

Gilman ci offre una estesa analisi del perché il lettore o l'ascoltatore non sia mai troppo soddisfatto dal succedersi della narrazione: l'incatenamento delle rime sortisce a suo dire un effetto di continua attesa, come il senso di un evento che sta sempre dispiegandosi<sup>782</sup>. Secondo molti studiosi, la terza rima, preserva d'altronde il poema dalla corruzione, dalle interpolazioni e falsificazioni, frequentissime per testi di quell'epoca. Dante avrebbe escogitato l'espedito di una forma che potesse castigare gli *scriba* e penalizzare i falsificatori. In effetti, le interpolazioni nei manoscritti superstiti sono sorprendentemente limitate. Sono veramente difficili le aggiunte nella terza rima, tranne che in sede iniziale e finale di canto, poiché in nessun punto la sequenza può essere interrotta o cambiata, senza spostare una o due delle parole in rima, su ciascun lato dell'inserzione o modifica, e quasi mai senza ripetere la rima.

John Strong Perry Tatlock<sup>783</sup> osserva che una rima quasi mai viene ripetuta in un canto; in quasi 5000 rime, solo 11 volte si registrano delle ricorrenze su una media di intervalli di quasi 100 linee; mai meno di 65, eccetto una volta in *Pg.* XXIX, 3-26 dove una rima ricorre solo dopo 23 linee.

La lista di errate ripetizioni compilate da Edward Moore<sup>784</sup>, suggerisce che i passi completati non sono stati persi ma c'è solo un esempio in cui un passaggio è stato aggiunto in *If.* XXXIII tra le linee 90 e 91). L'interpolazione risulta ricorrente in ordine alla esempio ricorrenza della rima *ata*, solo all'interno di 17 linee che rende ciò (direbbe Tatlock) degno di nota in quanto possibile.

L'impiego che Dante fa della struttura della terzina risulta talmente fuso con il contenuto, al punto che Eliot era dell'idea che Dante pensasse in terzine.

Le rime della *Commedia* sono spesso ardite e non sono semplicemente bei suoni, ma punti di risoluzione per i versi; esse rappresentano le molle del senso, e spesso hanno profonde e complesse implicazioni. L'unità della terzina tende a disciplinare la

---

<sup>782</sup> BENJAMIN IVES GILMAN, *Dante's choice of the terza rima*, «Romanic Review» XX(1929), p. 326.

<sup>783</sup> JOHN STRONG PERRY TATLOCK, *Dante's Terza rima*, «Publications of the Modern Language associations of America» LI 74(1936), pp. 895-903.

<sup>784</sup> GEORGE EDWARD MOORE, *Textual Criticism of the Convivio and miscellaneous essays*, Cambridge 1903.

sintassi del poema osserva, David Robey, ma la cosa più suggestiva e potente delle sue rime è nella scelta delle parole in rima. La grande maggioranza delle parole che appaiono in rima non si trovano in altre posizioni di verso, e in alcuni casi sono proprio neologismi di pura invenzione dantesca come *inluia* e *immi*<sup>785</sup>.

---

<sup>785</sup> Cfr. *Pd.* IX, 73 e 81.



## Bibliografia

### Testi

#### DANTE ALIGHIERI

*La Commedia di Dante*, a cura di Alberto Brasioli, Atlas, Bergamo 2000.

*La Divina Commedia*, commento di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze 1979.

*La Divina Commedia*, a cura di Tommaso Casini Silvio, Adrasto Barbi, Attilio Momigliano, con introduzione e aggiornamento bibliografico critico di Francesco Mazzoni, 2 voll., Sansoni, Firenze 1972-1973 (solo *Inferno* e *Purgatorio*).

*La Divina Commedia*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991-1997.

*La Divina Commedia*, a cura di Tommaso Di Salvo, 3 voll., Zanichelli, Bologna 1985.

*La Divina Commedia*, a cura di Giovanni Fallani, D'Anna, Messina-Firenze 1965.

*La Divina Commedia*, a cura di Stefano Jacomuzzi, 3 voll., Utet, Torino 1990.

*Dante's Inferno. The Indiana Critical Edition*, a cura di Mark Musa Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995.

*Commedia*, commento a cura di Emilio Pasquini, Antonio Enzo Quaglio, Garzanti, Milano 1988.

*La Divina Commedia*, a cura di Manfredi Porena, Zanichelli, Bologna 1946-47, 3 voll..

*Divina Commedia*, a cura di Manfredi Porena, commento di Natalino Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli 1957.

*Commedia*, a cura di Davide Rondoni, Rizzoli, Milano 2001, 3 voll.

*La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1981.

*Il Paradiso di Dante*, a cura di Vittorio Sermoni, revisione di Cesare Segre, Rizzoli, Milano 1993.

*La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67, 4 voll.

*La Divina Commedia*, commentata da Franco Torraca, Roma 1951.

*Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, Bemporad, Firenze 1932<sup>2</sup> (1907<sup>1</sup>).

*Vita Nuova*, a cura di Guglielmo Gorni, Einaudi, Torino 1996.

*Rime*, a cura di Michele Barbi, Bemporad, Firenze 1921.

*Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980<sup>4</sup>.

*Convivio*, a cura di Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, in *Opere di Dante*, V, Le Monnier, Firenze 1934-37.

*Convivio*, a cura di Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli in *Opere di Dante*, V, Le Monnier, Firenze 1934-37.

*De vulgari eloquentia*, a cura di Aristide Marigo, in *Opere di Dante*, VI, Le Monnier, Firenze 1948.

*De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli 1979.

*Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Mondadori, Milano 1965.

*Monarchia*, a cura di Bruno Nardi, in *Opere minori*, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979.

*Epistulae*, a cura di Ermengildo Pistelli, Bemporad, Firenze 1921.

*Epistulae*, a cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli, *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli 1979.

*Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di Gianfranco Contini, in *Opere minori*, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli 1984.

*La mia Lectura Dantis*, a cura di Manfredi Porena, Alfredo Guida, Napoli 1932.

*Biblia sacra iuxta Latinam Vulgatam versionem ad codicum fidem, cura et studio Monachorum Abbatiae S. Hieronymi in Urbe*, 1926-1987.

*La Sacra Bibbia* edizione a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Città del Vaticano 2008.

*Nuovo Testamento interlineare greco, latino, italiano, testo greco*, a cura di Piergiorgio Beretta, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2005<sup>5</sup>.

*Catechismo della Chiesa Cattolica* a cura della Conferenza episcopale italiana, Libreria editrice Vaticana, Città del Vaticano 1993.

## CICERONE

*De officiis*, con un saggio introduttivo e note di Emanuele Narducci, trad. di Anna Resta Barrile, Fabbri, Milano 1994.

*Cinque libri de finibus bonorum et malorum*, commentati da Carlo Giambelli, vol. II (libri IV-V), Ermanno Loescher, Torino 1891.

*Topica*, Collana Bibliotheca philologica, L'Epos, Palermo 1994.

## HENRICUS SALTERIENSIS

*Tractatus de Purgatorio sancti patricidi*, in Maria di Francia, *Il Purgatorio di San Patrizio*, cura e traduzione di Giosuè Lachin, Carocci, Roma 2003, pp. 279-351. (PL, vol. CLXXX, pp. 974-1004).

## JACOPO DI VARAZZE

*Legenda Aurea*, edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Sismel, Galluzzo, Firenze 1998.

## LUCANO

*La guerra civile*, a cura di Renato Badalì, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1988.

## MACROBIO

*Saturnalia, apparatus critico instruxit, In somnium Scipionis commentarios selecta variegata lectionis ornavit Iacobus Willis*, Teubner, Leipzig 1970.

## OMERO

*Odissea*, libro X, introd. testo e commento a cura di Alfred Heubeck, trad. di G. Aurelio Privitera, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, Milano 2000.

## ONORIO DI AUTUN

*De imagine mundi*, in PL, 177, cc. 13-64.

## SENECA

*De constantia sapientis* con introduzione, testo, commento a cura di Francesca Minissale, Edas, Messina, 1977.

*Ad Lucilium epistulae morales 70-124 (125)*, Pubblicazione Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

## VIRGILIO

*Eneide*, a cura di Ettore Paratore, trad. it. di Luca Canali, Mondadori, Milano 1985.

## AGOSTINO

*Confessiones*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. gen. Agostino Trapè, trad. e note Carlo Carena, indici Franco Monteverde, vol. I, Roma 1965, 1991<sup>5</sup>.

*Enarrationes in psalmos*, [1-50], in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova Editrice, ed. bilingue Latino Italiano, introd. di Angelo Corticelli, traduz. di Riccardo Minuti, vol. XXV, Roma 1967, 1982<sup>2</sup>.

*Enarrationes in psalmos*, [105-120] traduz., rev. e note di Tommaso Mariucci, Vincenzo Tarulli, vol. XXVII/2, Roma 1976, 1993<sup>2</sup>.

*De beata vita*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd., traduz., note e indici di Domenico Gentili, vol. III/1 Roma 1970, 1982<sup>2</sup>.

*De civitate Dei*, II [XI-XVIII], in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. e note di Domenico Gentili di Agostino Trapè, vol. V/2, Roma 1988.

*De civitate Dei*, III, [XIX-XXII], in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova Editrice, ed. bilingue Latino Italiano, introd. trad. e note di Domenico Gentili, indici di Franco Monteverde, 1991, vol. V/3, Roma.

*De doctrina christiana*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. gen. Di Mario Naldini, Luigi Alici, Antonio Quacquarelli, Prospero Grech, traduz., di Vincenzo Tarulli, indici di Franco Monteverde, vol. VIII, Roma 1992.

*De Genesi ad litteram*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, traduz., note e indici di Luigi Carrozzi, vol. XI/1, Roma 1989.

*Genesi contra Manichaeos*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. gen. di Alberto Di Giovanni e di Angelo Penna, introd. part., traduz., note e indici di Luigi Carrozzi, vol. IX/1, Roma 1988.

*De sermone Domini in monte*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. particolari di Salvino Caruana, di Barbara Fenati, di Mario Mendoza, traduz. di Domenico Gentili, di Vincenzo Tarulli, indici di Franco Monteverde, vol. X/2, Roma 1997.

*De Trinitate*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. di Agostino Trapè, di Michele Federico Sciacca, trad. note e indici di Giuseppe Beschin, vol. IV, Roma 1973, 1987<sup>2</sup>.

*Enchiridion de Fide, Spe et charitate*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introduzioni particolari, trad. e note Giancarlo Ceriotti, Luigi Alici, Antonio Pieretti, indici Luigi Alici, Franco Monteverde, vol. VI/2, Città Nuova, Roma 1995.

*Locutiones De Genesi*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introd. gen. Di Luigi Carrozzi, di Alessandra Pollastri, introd. part. di Alessandra Pollastri, note di Luigi Carrozzi, di Alessandra Pollastri, traduz. di Luigi Carrozzi, vol. XI/1, Roma 1997.

*Quaestionum evangelorum*, in *Opera Omnia* di Sant'Agostino, Città Nuova, ed. bilingue Latino Italiano, introduzioni particolari di Salvino Caruana, di Barbara Fenati, di Mario Mendoza, trad. di Domenico Gentili, di Vincenzo Tarulli, indici di Franco Monteverde, vol. X/2, Roma 1997.

#### ALBERTO MAGNO

*Opera omnia*, a cura di Augusto Borgnet, Vivès, Paris 1890-1899, voll., XXIX-XXXIII.

*Super II Sententiarum*, in *Opera Omnia*, vol. XXVII.

*Super IV Sententiarum*, in *Opera Omnia* voll. XXIX.

*Super Lucam*, in *Opera Omnia*, voll. XXII-XXIII.

*Summa theologiae*, in *Opera Omnia*, vol. XXXIII.

#### AMBROGIO

*Opera omnia di Ambrogio*, trad. di Giovanni Coppa, Città Nuova, Roma 1978-1987, voll. IX-XII.

*Expositio Evangelii secundum Lucam*, in *Opera omnia di Ambrogio*, trad. di Giovanni Coppa, Città Nuova, Roma 1978, voll. XI-XII.



*Expositio Psalmi CXVIII*, in *Opera omnia di Ambrogio*, traduzione di Giovanni Coppa, Città Nuova, Roma 1987, voll. IX-X.

ANTONIO DA TEMPO

*Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977.

BENEDETTO DA NORCIA

*Regina*, cura e traduzione di Gregorio Penco, La Nuova Italia, Firenze 1958.

BERNARDO DI CHIARAVALLE

*Opere di Bernardo di Chiaravalle*, VI/1 Lettere, 1-210, traduzione italiana di Ettore Paratore, commento di Ferruccio Gastaldelli, Milano, Fondazione di Studi Cistercensi, 1986.

*Servo III super Adventum*, in *PL*, CLXXXIII, 45.

*Sermo de filio regis*, in *Opere di Bernardo di Chiaravalle*, a cura di Ferruccio Gastaldelli, vol. VI, t. 1, Scriptorium Clarevallense, Fondazione di studi cistercensi, Roma 1987.

*Sermones de diversis*, in *Opere di Bernardo di Chiaravalle*, IV, testo a cura di Jean Leclerq, traduzione di Domenico Pezzini, Città Nuova, Roma 2000.

*Sermo V super Adventum*, in *PL*, CLXXXIII, 50-51.

*Sermons Divers*, Tome II (Sermons 23-69), *Texte Latin des S. Bernardi Opera* par Jean Leclerq, Henri Rochais et Charles H. Talbot, *Sermo 42*, Les Editions Du Cerf, Paris 2007.

BONAVENTURA

*Breviloquum*, in *Opera Omnia*, Quaracchi, Collegia San Bonaventura Firenze 1885, tom. V.

*Commentarius in II librum Sententiarum, Proemium*, in *Opera Omnia*, Quaracchi, Collegia San Bonaventura, Firenze 1885, tom. II.

*Commentaria in IV libros sententiarum Magistri Petri Lombardi*. Quaracchi, Firenze 1886, tom. I.

*Itinerarium mentis in Deum*, a cura di Letterio Mauro, Bompiani, Milano 2002.

CATERINA DA SIENA

*Il Dialogo della Divina Provvidenza ovvero Libro della divina dottrina*, a cura di Giuliana Cavallini, Cateriniane, Roma 1980, pp. XLIII-521.

PIETRO DAMIANO

*De bono religiosi status*, *PL*, 145, 780-781.

PIETRO LOMBARDO

*Liber II Sententiarum*, d. XVII, ed. Quaracchi, I 385.

RICHARD DE SAINT VICTOR

*La Trinité*, introduction traduction et notes de Gaston Salet, Les Edition du Cerf, Paris 1959.

TOMMASO

*Opera omnia* iussu Leonis XIII P. M. edita, Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide: Romae, e Commissio Leonina-Vrin, Roma-Paris, 1884-, voll. 50.

*Quaestio disputata de malo*; trad. it., *Il male*, a cura di Fernando Fiorentino, Bompiani, Milano 2001.

*Summa contra Gentiles cum commentariis Ferrariensis*, in *Opera omnia* XIII-XV.

*Summa Theologiae cum Supplemento et commentariis Caietani*, in *Opera omnia* IV-XII.

*Summa Theologiae*, a cura di mons. P. Gianolio, Edizioni paoline, Milano 1988.

*Quaestiones disputatae de veritate*, in *Opera omnia* XXII, 1-3.

UBERTINO DA CASALE

*Arbor vitae Crucifixae Iesu*, con introduzione di Charles Till Davis, La Bottega d'Erasmus, Torino 1961.

UGO DA SAN VITTORE

*De bestiis et aliis rebus libri quattuor* II, 22, in *PL*, 177, 69. 70.

*De scripturis et scriptoribus sacris*, 15, *PL*, 175, col. 22 b.

## Tavola delle abbreviazioni

### DANTE ALIGHIERI

<i>Convivio</i>	<i>Cv.</i>
<i>Epistole</i>	<i>Ep.</i>
<i>Il Fiore</i>	<i>Fiore</i>
<i>Monarchia</i>	<i>Mn.</i>
<i>Inferno</i>	<i>If.</i>
<i>Purgatorio</i>	<i>Pg.</i>
<i>Paradiso</i>	<i>Pd.</i>
<i>Rime</i>	<i>Rime</i>
<i>De vulgari eloquentia</i>	<i>Dve</i>
<i>Vita Nuova</i>	<i>Vn.</i>

### Antico Testamento

<i>Cantico dei Cantici</i>	<i>Ct.</i>
<i>Deuteronomio</i>	<i>Dt.</i>
<i>Esodo</i>	<i>Es.</i>
<i>Ezechiele</i>	<i>Ez.</i>
<i>Genesi</i>	<i>Gn.</i>
<i>Giobbe</i>	<i>Gb.</i>
<i>Geremia</i>	<i>Ger.</i>
<i>Isaia</i>	<i>Is.</i>
<i>Levitico</i>	<i>Lv.</i>
<i>Secondo libro dei Maccabei</i>	<i>2 Mac.</i>
<i>Numeri</i>	<i>Nm.</i>
<i>Proverbi</i>	<i>Prv.</i>
<i>Primo libro dei Re</i>	<i>1 Re</i>
<i>Salmi</i>	<i>Sal.</i>
<i>Zaccaria</i>	<i>Zc.</i>

### Nuovo Testamento

<i>Vangelo secondo Matteo</i>	<i>Mt.</i>
<i>Vangelo secondo Marco</i>	<i>Mc.</i>

<i>Vangelo secondo Luca</i>	<i>Lc.</i>
<i>Vangelo secondo Giovanni</i>	<i>Gv.</i>
<i>Atti degli Apostoli</i>	<i>At.</i>
<i>Apocalisse</i>	<i>Ap.</i>
<i>Lettera ai Colossesi</i>	<i>Col.</i>
<i>Prima Lettera ai Corinzi</i>	<i>1 Cor.</i>
<i>Seconda Lettera ai Corinzi</i>	<i>2 Cor.</i>
<i>Lettera agli Ebrei</i>	<i>Eb.</i>
<i>Lettera agli Efesini</i>	<i>Ef.</i>
<i>Lettera ai Galati</i>	<i>Gal.</i>
<i>Lettera di Giacomo</i>	<i>Gc.</i>
<i>Lettera ai Filippesi</i>	<i>Fil.</i>
<i>Prima Lettera di Pietro</i>	<i>1 Pt.</i>
<i>Seconda Lettera di Pietro</i>	<i>2 Pt.</i>
<i>Lettera ai Romani</i>	<i>Rm.</i>
<i>Seconda Lettera di Giovanni</i>	<i>2 Gv.</i>
<i>Prima Lettera a Timoteo</i>	<i>1 Tm.</i>

#### AGOSTINO

<i>Confessiones</i>	<i>Conf.</i>
<i>De beata vita</i>	<i>De beata v.</i>
<i>De catechizandis rudibus</i>	<i>De cath. rud.</i>
<i>De civitate Dei</i>	<i>De civ. Dei</i>
<i>De diversis Quaestionibus</i>	<i>De divv. qq. 83</i>
<i>De doctrina christiana</i>	<i>De doct. christ.</i>
<i>De Genesi ad litteram</i>	<i>De Gen. ad litt.</i>
<i>De Genesi ad litteram imprfectus liber</i>	<i>De Gen. ad l. imp</i>
<i>De Natura Boni</i>	<i>De nat. b.</i>
<i>De sermone Domini in monte</i>	<i>De Serm. Dom. in monte</i>
<i>De Trinitate</i>	<i>De Trin.</i>
<i>De vera religione</i>	<i>De vera rel.</i>
<i>Enarrationes in Psalmos</i>	<i>Ennarr. in Psalm.</i>
<i>Enchiridion de Fide, Spe et Charitate</i>	<i>Enchir.</i>
<i>Epistolae</i>	<i>Ep.</i>

<i>Genesi contra Manichaeos</i>	<i>Gen. c. Man.</i>
<i>In Evangelium Ioannis tractatus</i>	<i>In Io. ev. tr.</i>
<i>Locutiones De Genesi</i>	<i>Locut. De Gen.</i>
<i>Quaestionum evangelorum</i>	<i>Quaest. Evang.</i>
ALBERTO MAGNO	
<i>Super IV Sententiarum</i>	<i>Sent.</i>
<i>Summa theologiae</i>	<i>Summa theol.</i>
AMBROGIO	
<i>Expositio psalmi CXVIII</i>	<i>Expos. Psal. CXVIII</i>
<i>Expositio Evangelii secundum Lucam</i>	<i>In Lucam</i>
BERNARDO DI CHIARAVALLE	
<i>Sermones</i>	<i>Serm.</i>
<i>Sermones de diversis</i>	<i>Serm. de div.</i>
<i>Sermo de filio regis</i>	<i>Serm. de fil. re.</i>
<i>Sermo III super Adventum</i>	<i>Serm. III super Advent.</i>
BONAVENTURA DA BAGNOREGIO	
<i>Breviloquum.</i>	<i>Brevil.</i>
<i>Commentaria in IV libros sententiarum M. Petri Lombardi.</i>	<i>Sent.</i>
<i>Hexaëmeron</i>	<i>Hexaëm.</i>
<i>Itinerarium mentis in Deum</i>	<i>Itin. in ment.</i>
CICERONE	
<i>De officiis</i>	<i>De off.</i>
<i>De Finibus bonorum et malorum</i>	<i>De Fin. bon. et mal.</i>
<i>Topica</i>	<i>Top.</i>
LUCANO	
<i>Pharsalia</i>	<i>Phars.</i>

MACROBIO

*Saturnalia*

*Saturn.*

SENECA

*De constantia sapientis*

*De const. sap.*

*Ad Lucilium epistulae morales*

*Epist. Ad Luc.*

OMERO

*Odisea*

*Od.*

QUINTILIANO

*Institutio oratoria*

*Institut. orat.*

TOMMASO

*Summa Theologiae*

*Summa Theol.*

*Summa contra gentiles*

*Summa c. gent.*

*De veritate*

*De ver.*

*De malo*

*De malo*

*De Humanitate Iesu Christi*

*De Human. Ie. Chr.*

*Super evangelium S. Ioannis lectura*

*Super ev. Joh.*

VIRGILIO

*Eneide*

*En.*

HEINRICH DENZINGER

*Enchiridion Symbolorum: definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*

*DS*

*Patrologiae cursus completus. Series Latina*

*PL*

*Enciclopedia dantesca*

*ED*

PIETRO ALIGHIERI

*Il Commentarium di Pietro Alighieri*, Roberto Della Vedova e Maria Teresa Silvotti, Olschki, Firenze 1978.

BENVENUTO DA IMOLA

*Commentum super Dantis Aldjgherij Comoediam*, curante Iacopo Philippo Lacaita, Firenze 1887.

PAOLO CHERCHI, ANTONIO MASTROBUONO

*Lectura Dantis Newberryana*, Northwestern University Press, Evanston 1990.

FRANCESCO DA BUTI

*Commento sopra la Divina Comedia*, a cura di Crescentino Giannini, Nistri, Pisa 1860.

FRANCESCO MAZZONI

*Lectura Dantis Scaligera*, Le Monnier, Firenze 1967-1971, 3 voll.

BERNARDO SILVESTRE

*Commentum super sex libros Eneidos Virgilii*, a cura di Julianus Jones et Elizabetha Jones, University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska) 1977.

*L'Ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, a cura di Alessandro Torri, Forni, Sala Bolognese 1995.

## Bibliografia critica

GIULIANA ADAMO

*Riflessioni su inizi e fini di romanzi nella critica novecentesca*, «The Italianist» XIX(1999), pp. 318-348.

ANDREA AFRIBO

*À rebours. Il Duecento visto dalla rima*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Il Poligrafo, Monselice 2004, pp. 227-237.

RICCARDO AMBROSINI

s. v. *uno*, *ED*, XVI, pp. 125-128.

AGOSTINO AMORE

s. v. *lucia*, *ED*, V, pp. 717-718.

FREYA ANCESCHI

s.v. *bestia*, *ED*, I, pp. 613-614.

s.v. *bestiale*, *ED*, I, p. 614.

BENIAMINO ANDRIANI

*Aspetti della scienza in Dante*, Le Monnier, Firenze 1981.

ROBERTO ANTONELLI

*Ripetizione di rime, di rimemi?*, «Medioevo Romano» V(1978), pp. 169-206.

*L'invenzione del sonetto*, «Cultura Neolatina» XLVII(1987), pp. 19-59.

*Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, «Critica del testo» I 1 (1998), pp. 169-206.

*Memoria rerum et memoria verborum. La costruzione della Divina Commedia*, «Críticón» LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX(2003), pp. 35-45.

MARIO APOLLONIO

*Dante. Storia della Commedia*, 2 voll., Vallardi, Milano 1951.

PETER ARMOUR

*The door of Purgatory: a study of multiple symbolism in Dante's Purgatorio*, Clarendon press, Oxford 1983.



ALBERT RUSSELL ASCOLI

*The Unfinished Author. Dante's Rhetoric of Authority in Convivio and De vulgari eloquentia*, in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by Rachel Jacoff, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 45-66.  
*Dante and the making of a modern Authors*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

ERICH AUERBACH

*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Verlag Walter de Gruyter &co., Berlin-Leipzig 1929, *Studi su Dante*, trad. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1999<sup>14</sup>.

MARCELLO AURIGEMMA

s. v. *purgatorio*, *ED*, XIII, pp. 314-322.

IGNAZIO BALDELLI

s.v. *rima*, *ED*, IV, p. 930-949.

s. v. *terzina*, *ED*, XV, pp. 411-426

MARIO ALBERTO BALDUCCI

*Classicismo dantesco: miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, introduzione di Sergio Moravia, Le Lettere, Firenze 2004.

ZYGMUNT BARANSKI

*La lezione esegetica di Inferno I: allegoria, storia e letteratura nella Commedia*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Longo, Ravenna 1987, pp. 79-98.

*The poetics of Meter: Terza rima, Canto, Canzon, Cantica*, in *Dante Now*, a cura di Theodore J. Cachey Jr., University of Notre Dame Press, South Bend London 1994, pp. 3-41.

*Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli 2000.

GIOVANNI BARBLAN

*Dante e la Bibbia: Atti del Convegno Internazionale promosso da Bibbia*, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Olschki, Firenze 1988.

TEODOLINDA BAROLINI

*La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, trad. it. di Roberta Antognini, Feltrinelli, Milano 2003.

DANIELA BARONCINI

*Citazione e memoria classica in Dante*, «Leitmotiv» II(2002), pp. 153-164.

*Dante e la retorica dell'oblio*, «Leitmotiv» I(2001), pp. 9-19.

JÉRÔME BASCHET

*I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in Carla Casagrande, Silvana Del Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 225-260.

BRUNO BASILE

s. v. *viaggio*, *ED*, VI, pp. 995-999.

*Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse. Lettura di Inferno*, XXVI, «Rivista di studi danteschi» II(2005), pp. 225-252.

LUCIA BATTAGLIA RICCI

*Dante e la tradizione letteraria medievale, Una proposta per la Commedia*, Giardini, Pisa 1983.

*Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria, in Dante. Da Firenze all'aldilà*, Atti del 3° Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000) a cura di Michelangelo Picone, Franco Cesati Editore, Firenze 2001, pp. 15-73.

ANDREA BATTISTINI

*L'universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro*, «Lecture Classensi» XV(1986), pp. 61-78.

GIAN LUIGI BECCARIA

*L'autonomia del significante. Figure dantesche*, «Strumenti critici» IV(1969), pp. 69-85.

*Appunti di metrica dantesca: corso di storia della lingua italiana*, a cura di Paolo Bertinetto e Gian Paolo Caprettini, Giappicchelli, Torino 1969.

PIETRO G. BELTRAMI

*Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa 1991.

*La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.

INOS BIFFI

*La poesia e la Grazia nella Commedia*, Jaca Book, Milano 1999. PIERO BOITANI

*Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992.

DINO BIGONGIARI

*Essays on Dante and Medieval Culture. Critical Studies of the Thought and Texts of Dante, St. Augustine, St. Thomas Aquinas, Marsilius of Padua, and Other Medieval Subjects*, Olschki, Firenze 1964.

RAUL BLOMME

*La selva oscura. Note di esegesi dantesca*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, vol. I, Mucchi, Modena 1989, pp. 165-174.

CORRADO BOLOGNA

*Il ritorno di Beatrice. Purgatorio XXX-XXXI*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di Benedetta Quadrio, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 295-317.

JORGE LUIS BORGES

*Saggi danteschi*, in *Tutte le opere*, 2 voll., Mondadori, Milano 1985, II, pp. 1301-1304.

NINO BORSELLINO

*Scenari pagani dell'Antinferno*, «Dante» I(2004), pp. 55-56.

UMBERTO BOSCO

*Dante vicino. Contributi e letture*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1966.

PATRICK BOYDE

*L'uomo nel cosmo. La filosofia della natura, e poesia in Dante*, Il Mulino, Bologna 1984.

*Division and numeration*, in *Dante's Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 50-73.

*La poesia della natura nella Divina Commedia*. Atti del Convegno internazionale di Studi. Ravenna 10 Novembre 2007, a cura di Giuseppe Ledda, Longo, Ravenna 2009.

GIORGIO BRUGNOLI

*I tempi cristiani di Dante e altri Studi Danteschi*, in *Studi Danteschi*, vol. II, Ets, Pisa 1998.

FURIO BRUGNOLO

*Le terzine della «Maestà» di Simone Martini e la prima diffusione della Commedia*, «Medioevo romanzo» (Studi in memoria di Alberto Limentani) XII(1987), pp. 135-154.

GIOVANNI BUTI, RENZO BERTAGNI

s. v. *emisfero*, *ED*, II, p. 664-665.

VALERIA CAPELLI

*La Divina Commedia: percorsi e metafore*, Jaca Book, Como 2002.

FRANCO CARDINI

*Il pellegrinaggio. Una dimensione della vita medievale*, Vecchiarelli, Menziana (Roma) 1996.

*Teomimesi e cosmomimesi. Il giardino come nuovo Eden*, in *Il teatro della natura*, «Micrologus. Natura, scienze e società medievali», IV, Società Internazionale per lo studio del Medio Evo latino, Spoleto 1996, pp. 331-354.

CLAUDE CAROZZI

*La géographie de l'au-delà et sa signification*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale*, «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo» (Spoleto, 23-9 aprile 1981), XXIX tomo II 1983, pp. 423-81.

CARLA CASAGRANDE, SILVANA DELVECCHIO *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 14-24.

MARIO CASELLA

«Studi danteschi», XVIII(1934), pp. 105-126.

MARIE DOMINIQUE CHENU

*Auctor, actor, autor*, «Archivium Latinitatis Medii Aevi» III(1927), pp. 81-86.

PAOLO CHERCHI

*L'invenzione del luogo dell'Inferno*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993.

*Da me stesso non vegno*, *If*. X, 61, «Rassegna europea di letteratura italiana» XVIII(2001), pp.103-106.

JAMES THOMAS CHIAMPI

*Dante's Paradiso from Number to Mysterium* «Dante Studies» CX(1992), pp. 255-278.

ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI

*Le beatitudini e la struttura poetica del Purgatorio*, «Giornale storicodella letteratura italiana», CLXI(1984), pp. 7-9.

*Le bianche stole: il tema della resurrezione nel Paradiso*, in Giovanni Barblan, *Dante e la Bibbia: atti del Convegno internazionale promosso da Biblia*, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Olschki, Firenze 1988.

JOHAN CHYDENIUS

*The Theory of Medieval Symbolism*, Finska Vetenskaps Societeten Helsinki, 1960.

CARMELO CICCIA

*Allegorie e simboli nel Purgatorio e altri studi su Dante*, Pellegrini, Cosenza 2002.

GIANFRANCO CIMMINO

*Dante e la matematica*, «Atti dell'accademia Pontaniana» XXXVI (1988), pp. 7-17.

DOMENICO CONSOLI

s.v. *porta*, *ED*, IV, pp. 601-602.

GIANFRANCO CONTINI

*Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960, II.

*Cavalcanti in Dante*, in *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Einaudi, Torino 2001(1970).

MARIA CORTI

*Percorsi dell'invenzione, Il linguaggio poetico della Divina Commedia*, Einaudi, Torino 1993.

PIERRE COURCELLE

*Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et Postérité*, Études Augustiniennes, Paris 1963.

*Tradition neo-platonicienne et traditions chretiennes de la region de dissemblance*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» XXXII(1957), pp. 5-33.

ANGELO CRESPO

*Translating Dante's Commedia: Terza Rima or Nothing, The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, 1988, pp. 373-385, Mercurio Candela, La Nuova Italia, Firenze 1992.

VINCENZO CRUPI

*La Trinità nell'esegesi dantesca*, in *Saggi danteschi*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2003, pp. 69-111.

*Dal Paradiso di Dante: l'impronta trinitaria della creazione*, «Nuova Umanità» XXIII 3-4(2001), pp. 433-463.

ERNST ROBERT CURTIUS

*Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela, La Nuova Italia, Firenze 1993.

ALFONSO D'AGOSTINO

*Abusi d'ingegno*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di Simone Invernizzi, Marietti Genova-Milano 2009, pp. 215-216.

BRUNO D'AMORE

*Alcuni cenni sulla presenza della matematica nella Divina Commedia*, «Cultura e scuola» XXXII(1993), pp. 145-161.

*Piu che 'l doppiar de li scacchi s'inmilla: incontri di Dante con la matematica*, Pitagora, Bologna 2001.

*Dante mito e poesia*, Atti del secondo seminario dantesco internazionale, a cura di Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli, Franco Cesati, Firenze 1999.

GERARD DE CHAMPEUX, SÉBASTIEN STERCKX

*I simboli del Medioevo*, a cura e prefazione di Inos Biffi, Jaca Book, Milano 1982.

CARLO DEL CORNO

*Ma noi siam peregrin come voi siete. Aspetti penitenziali del Purgatorio*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Gedit, Bologna 2005, pp. 11-30.

*Il Purgatorio e l'immaginario medievale*, «Intersezioni» III(1983), pp. 401-409.

HENRY DE LUBAC

*Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris 1959-1964, voll. 4, trad. it. *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura*, Roma-Milano 1997.

HEINRICH DENZINGER

*Enchiridion Symbolorum: definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, versione italiana a cura di Angelo Lanzoni e Giovanni Zuccherini sulla 37° edizione (1<sup>a</sup> bilingue tedesca), edizione bilingue a cura di Peter Hünermann, ed. Grafiche Dehoniane, Bologna 2003<sup>4</sup>.

PAOLO DE VENTURA

*Dramma e dialogo nella Commedia di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Liguori, Napoli 2007.

MARIO DI CESARE

*Interrupted Symmetries: Terza Rima, Heroic Verse, First Lines, and the Styles of Epic*, «Mediaevalia» XII(1989), pp. 271-303.

CLAUDIA DI FONZO

*La leggenda del Purgatorio di San Patrizio fino a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi*, «Studi Danteschi» LXV(2000), pp. 177-201.

GIUSEPPE DI SCIPIO

*The presence of Pauline thought in the works of Dante*, Lewiston, New York 1995.

EUGENIO DONADONI

Canto XV. *Lecture dantesche* III, Paradiso, a cura di Giovanni Getto, Sansoni Firenze 1964, pp. 1645-1665.

ROGER DRAGONETTI

*The Double Play of Arnaut Daniel's Sestina and Dante's Divina Commedia*, «Yale French Studies» LV/LVI(1977), pp. 227-252.

PETER DRONKE

*L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in Giovanni Barblan, *Dante e la Bibbia: Atti del Convegno Internazionale promosso da Bibbia*, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Olschki, Firenze 1988.

*Viaggi al Paradiso terrestre*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000) a cura di Michelangelo Picone, Franco Cesati, Firenze 2001, pp. 93-103.

*Dante e le tradizioni latine medievali*, trad. it. di Marco Graziosi, Il Mulino, Bologna 1990.

XAVIER LEON DUFOUR, JEAN DUPLACY

*Vocabulaire de Theologie biblique*, trad. it. a cura di Giovanni Viola Ambretta Milanoli, *Dizionario di teologia biblica*, Marietti, Genova Milano 2005.

HELEN FLANDERS DUNBAR

*Symbolism in Medieval Thought and its Culmination in the Divine Comedy*, Yale University Press, New Haven 1929.

ROBERTO DURIGHETTO

*Immagini e personaggi biblici nella Divina Commedia*, in *Atti della Dante Alighieri a Brunello*, vol, II, Ediven, Venezia-Mestre 1996, pp. 146-147.

CAROLINE D. ECKHARDT

*Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*, Lewisburg und London 1980.

MERCIA ELIADE

*Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca book Milano 2007.

THOMAS STEARNS ELIOT

*Scritti su Dante*, trad. it. a cura di Vittorio Di Giuro, Bompiani, Milano 2001.

*The Varieties of Metaphysical Poetry*, The Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926 and The Turnbull Lectures at The Johns Hopkins University, 1933, Edited by Ronald Schuchard, Harcourt Brace New York 1994.

ALFRED EWERT

*Art and Artifice in the Divine Comedy*, in *Centenary Essays on Dante*, by members of the Oxford Dante Society Oxford 1965.

*La fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Atti del convegno internazionale di studio tenuto a Ravenna nel settembre 2006, Longo, Ravenna 2008.



REMO FASANI

*La metrica della Divina Commedia e altri saggi di metrica italiana*,  
Longo, Ravenna 1992.

*L'infinito endecasillabo e tre saggi danteschi*, Longo Angelo, Ravenna  
2007.

GUIDO FAVATI

s.v. *talento*, *ED*, V, p. 512.

FRANCIS FERGUSSON

*Dante's drama of the mind. A modern reader of the Purgatorio*, Princeton  
University press, Princeton 1953.

JOAN M. FERRANTE

*Woman as Image in Medieval Literature, from the Twelfth Century to  
Dante*, Columbia University Press, New York London 1975.

LUISA FERRETTI CUOMO

*Per un modello della terza rima dantesca*, «Tenzione» V(2004), pp. 11-38.

FRANCO FERRUCCI

*Le due mani di Dio. Il cristianesimo e Dante*, Fazi, Roma 1999.

*Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Liguori, Milano  
1990.

FRANCO FIDO

*Dall'antipurgatorio al Paradiso terrestre: il tempo ritrovato di Dante*,  
«Lecture classensi» vol. XVIII, Longo, Ravenna 1989, pp. 65-78.

FERNANDO FIGURELLI

*I canti di Cacciaguida*, «Cultura e Scuola» V(1965), pp. 634-661.

*Il Fisiologo latino versio Bis*, in *Bestiari Medievali*, a cura di Luigina  
Morini, Einaudi, Torino 1996.

JEFFERSON BUTLER FLETCHER

*Symbolism of the Divine Comedy*, AMS Press, New York 1966.

PASQUALE FORNARI

*Il gran secreto di Dante svelato! Prima ora d'Arabia, il perfetto numero  
l'età di Beatrice, la decenne sete*, Scuola tip. Salesiana, Roma 1921.

FIorenzo FORTI

*Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Patron, Bologna 1977.

NICOLA FOSCA

*Beatitudine e processo di purgazione*, in EBDSA, 2002, pp. 1-3.

MARGHERITA FRANKEL

*La similitudine della zara (Purg. VI, 1-12) e il rapporto fra Dante e Virgilio nell'Antipurgatorio*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 113-143.

JOHN FRECCERO

*The Significance of terza rima, Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento*. In Honor of Charles Southward Singleton, ed. by Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini, Binghamton, New York 1983, pp. 3-17.

*Ironia e mimesi: il disdegno di Guido*, in *Dante e la Bibbia*, atti del Convegno internazionale promosso da *Biblia*, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Olschki, Firenze 1988.

*Dante e la poetica della conversione*, trad. it. di Corrado Calenda, Il Mulino, Bologna 1989.

*Il segno di Satana*, in *La poetica della conversione*, trad. it. di Corrado Calenda, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 227-244.

MARIO FUBINI

*Metrica e poesia. Lezioni sulla forma metriche italiana: dal '200 al Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1962-1970.

*Il metro della Divina Commedia*, in *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. Dal duecento al Petrarca I*, Feltrinelli, Milano 1962.

ADOLFO GASPARY

*La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, Forni, Livorno 1882.

FRANCO GAVAZZENI

*Approssimazioni metriche sulla terza rima*, «Studi danteschi» LVI(1984), pp. 1-82.

DAVID GIBBONS

*Metaphor in Dante*, University of Oxford, Oxford 2002.

BENJAMIN IVES GILMAN

*Dante's choice of the terza rima*, «Romanic Review» XX(1929), pp. 326-330.



ÉTIENNE GILSON

*Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, trad. it. di Vincenzo Venanzi Ventisette, Marietti, Genova 2001.

*La teologia mistica di San Bernardo*, trad. it. di Sonia Mascheroni, Jaca Book, Milano 1987.

ENZO NOÈ GIRARDI

*Studi su Dante*, Edizioni del Moretto, Brescia 1980.

GUGLIELMO GORNI

*Canto I*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di Georges Günter e Michelangelo Picone, Cesati, Firenze 2000.

*Dante nella selva. Il primo canto nella Commedia*, Franco Cesati, Firenze 2005.

*La metafora del testo*, in *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993.

*Lettera Nome Numero. L'ordine delle cose in Dante*, Il Mulino, Bologna 1990.

*Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, III. *Le forme del testo. 1. Testo e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 439-518.

*Coscienza metrica di Dante: terzina e altre misure*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'Amore. Studi su Dante ed altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981, pp. 187-215.

*Sull'origine della terzina e altre misure: appunti di metrica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp. 20-25.

ARTURO GRAF

*Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, a cura di Clara Allasia e Walter Meliga, prefazione di Marziano Guglielminetti, Bruno Mondadori, Milano 2006.

ROMANO GUARDINI

*Paesaggio dell'eternità*, in *Dante*, trad. it. Maria Luisa Maraschini, Anna Sacchi Balestrieri, Morcelliana, Brescia 1967.

LORENZO FILOMUSI GUELFÌ

*Nuovi studi su Dante*, Lapi, Città di Castello 1911, pp. 63-68.

RENÈ GUENON

*Il demiurgo e altri saggi*, trad. a cura di Graziella Cillario, Adelphi, Milano 2007.

*L'esoterismo di Dante*, Atanon, Roma 1976.

ARON JA GUREVIČ

*Le categorie della cultura medievale*, Einaudi, Torino 1972.

JOHN JOHN GUZZARDO

*Dante numerological studies*, Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris 1987.

KONRAD HADERLEIN

*Two, Three and Eleven: Disharmony, Disorder, Disarray, Emblematising Social and Ideological Change in Thirteenth Century Iconography and Poetic Documents*, in *Medieval numerology a book of essays*, edited by Robert Leo Surles, Garland publishing inc., New York London 1993.

MANFRED HARDT

*I numeri e le strutture crittografiche nella Divina Commedia*, in *Dante e la scienza*, a cura di Patrick Boyde e Vittorio Russo, Longo, Ravenna 1995.

PETRA CHRISTINA HARDT, NICOLETTA KIEFER

*Begegnungen mit Dante. Untersuchungen und Interpretationen zum Werk Dantes und zu seinen Lesern*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001.

CHRISTIAN HECK

*L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge*, Flammarion, Paris 1997.

ROBERT HOLLANDER

*The Invocations of the Commedia*, «Yearbook of Italian Studies» III(1975), pp. 235-240.

*Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1969.

VINCENT FOSTER HOPPER

*The early Christian writers*, in *Medieval Number Symbolism: its sources, meaning, and influence on thought and expression*, Dover publications, Inc., Mineola New York 2000.

*Medieval number symbolism: its sources, meaning and influence on thought and expression*, Dover Publications, Mineola, New York 2000.

MICHAEL DAVID HURLEY

*Interpreting Dante's Terza Rima*, «Modern Language Studies» XLI(2005), p. 320-331.

ANGELO IACOMUZZI

*L'imgo al cerchio e altri studi sulla Divina Commedia*, Franco Angeli, Milano 1995

ERNESTO JALLONGHI

*Il misticismo bonaventuriano nella Divina Commedia*, Cedam, Padova 1935.

VICTORIA KIRHAM

*Quanto in femmina foco d'amor dura!*, «Lecture classensi», vol. XVIII, Longo, Ravenna, 1989, pp. 235-253.

CHRISTOFER KLEINHENZ

*Virgil, Statius, and Dante: An Unusual Trinity*, «Lectura Dantis Newberryana», vol. I, a cura di Paolo Cherchi and Antonio Mastrobuono, Northwestern University Press, Evanston 1988, pp. 37-55.

HERMANN KRINGS

*Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee*, Halle 1941.

OLOF LAGERCRANTZ

*Scrivere come Dio. Dall'Inferno al Paradiso*, Marietti, Casale Monferrato (AI) 1983.

JEAN LECLERCQ

*Cultura umanistica e desiderio di Dio: studio sulla letteratura monastica del medioevo*, Sansoni, Milano 2002.

GIUSEPPE LEDDA

*La Commedia e il bestiario dell'aldilà. Osservazioni sugli animali nel Purgatorio*, in *La fabbrica della Commedia*, Longo, Ravenna 2008.

JACQUES LE GOFF

*Un medio evo europeo, Introduzione al catalogo della mostra, Il medioevo europeo* di Jacques Le Goff (Parma 28 settembre 2003-2006

gennaio 2004), a cura di Daniela Romagnoli, Silvana Editoriale, Milano 2003.

*L'immaginario medievale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. 1, *Il Medioevo latino*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, vol. IV (*L'attualizzazione del testo*), Salerno Editrice, Roma 1997, pp. 11-42.

*L'imaginaire médiéval*, Gallimard Paris 1985, trad. it. *L'immaginario medievale*, a cura di Anna Salmon Vivanti, Laterza, Roma 2008<sup>7</sup>.

*Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 1987.

*La nascita del Purgatorio*, trad. it. di Elena De Angeli, Einaudi, Torino 1982.

*Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1977.

#### CLAUDIO LEONARDI

*Il pellegrinaggio nella cultura medievale*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, a cura di Mario D'Onofrio, Electa, Milano 1999.

#### CORRADO LEONARDI

*Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*, a cura di Francesco Santi, Sismel, Firenze 2004.

#### LINO LEONARDI

*Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante), Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, pp. 337-351.

#### GIUSEPPE LISIO

*L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII*, Bologna 1902.

#### MANFRED LURKER

*Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1990.

#### ALFONSO MAIERÙ

*Dante di fronte alla fisica e alla metafisica*, «Alighieri» XXIII(2004), pp. 5-27.

ANGELA MALVANI

*Il purgatorio esoterico di Dante*, Angela e Giulio Malvani, Penne e papiri, Latina 2008.

OSIP MANDELSTAM

*Conversation about Dante*, in *Mandelstam: The Complete critical Prose and Letters*, ed. Jane Gary Harris and Constance Link, Ardis Ann Arbor 1979.

SILVIO MARACCHIA

*Dante e la matematica*, «Archimede» IV(1979), pp. 195-210.

LUC MATHIEU

*La Trinità creatrice secondo san Bonaventura*, Biblioteca Francescana, Milano 1994.

JOSEPH ANTONY MAZZEO

*Medieval Cultural Tradition in Dante's Comedy*, Greenwood Press. New York 1994.

FRANCESCO MAZZONI

s. v. *Alighieri Iacopo*, *ED*, I, pp. 143-145.

s. v. *Benvenuto da Imola*, *ED*, I, pp. 593-596.

*Dante misuratore di mondi*, in *Dante e la scienza: Atti del Convegno Internazionale di studi* (Ravenna, 28-30 maggio 1993), a cura di Patrick Boyde e Vittorio Russo, Longo Editore, Ravenna 1995, pp. 25-53.

*Il canto XXXI del Purgatorio*, in *Lectura Dantis scaligera*, Le Monnier, Firenze 1965.

SEYMOUR MENTON

*La vorágine: Circling the Triangle* «Hispania» LIX 3(1976), pp. 418-434.

ROBERTO MERCURI

*Comèdia di Dante Alighieri*, a cura di Roberto Mercuri, in *Letteratura italiana*. Einaudi,

*Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. 1, Einaudi, Torino 1992.

HEINZ MEYER

*Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, Wilhelm Fink, München 1975.

HEINZ MEYER, RUDOLF SUNTRUP



*Lexicon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, Wilhelm Fink, Munchen 1987.

JAMES L. MILLER

*Three Mirrors of Dante's Paradiso*, «University of Toronto Quarterly» XLVI(1977), pp. 263-279.

NICCOLÓ MINEO

*Profetismo e apocalittica in Dante. Struttura e temi profetico apocalittici in Dante: dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Università degli Studi Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania 1968.

EDI MINGUZZI

*La struttura occulta della Divina Commedia*, Libri Scheiwiller, Milano 2007.

EUGENIO MONTALE

*Discorso finale al congresso per il settimo centenario della nascita di Dante*, Firenze 24 aprile 1965, poi in *Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi*, vol. II, Sansoni, Firenze 1966, pp. 313-333.

EDWARD MOORE

*Textual Criticism of the Convivio and miscellaneous essays*, Cambridge, 1903.

*Studies in Dante*, Clarendon Press, Oxford 1899.

GUIDO EDWARD MOORE

*La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Cisalpino Goliardica, Milano 1988.

SALLY MUSSETER

*Dante's Three Beasts and the Imago Trinitatis*, «Dante Studies» XCV(1977), pp. 39-52.

BRUNO NARDI

*La tragedia di Ulisse*, in *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1942, pp. 89-99.

*Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

*Lecturae e altri studi danteschi*, Le Lettere, Firenze 1990.

*Naufrazi*, Atti del Convegno di studi (Cagliari, 8-9-10 Aprile 1992), a cura di Laura Sannia Nowé e Maurizio Viridis, Bulzoni, Roma 1993.

ALESSANDRO NICCOLI

s.v. *scala*, *ED*, V, pp. 47-48.

s.v. *volere*, *ED*, V, pp. 1121-1127.

s.v. *voglia*, *ED*, V, pp. 1113-1115

FRIEDRICH OHLY

*Geometria e memoria: lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1986.

ANTOINE-FREDERIC OZANAM

*Dante e la philosophie catholique*, Jacques Lecoffre et Cie, Paris 1845, trad. it. *La filosofia di Dante*, Il Solco, Città di Castello 1923, pp. 72 e 310.

ANTONINO PAGLIARO

*Il proemio*, in *Ulisse. Ricerche semantiche nella Divina Commedia*, D'Anna, Messina-Firenze 1967, pp. 1-69.

*Altri saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze 1961.

MIGUEL ASIN PALACIOS

*Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, trad. di Roberto Rossi Testa e Younis Tawfik, Milano 1997, pp. 233-235.

MARIA LUISA PALERMI

*A questo punto voglio che tu pense. Note di lettura intorno ad una serie rimica della Commedia*, «Critica del testo» III(2002), pp. 627-632.

ERNESTO GIACOMO PARODI

*La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, in *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, Neri Pozza, Venezia 1957, pp. 203-284.

GIOVANNI PASCOLI

*Scritti danteschi*, in *Prose II*, a cura di Augusto Vicinelli, Mondadori, Milano 1952.

SILVIO PASQUAZI

*All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Le Monnier, Firenze 1972.

HOWARD R. PATCH

*Symbolism of the Supernatural in the Divine Comedy*, «Romance Philology» X(1957), pp. 204-209.

RUSSELL A. PECK

*Number as cosmic language*, in Caroline D. Eckhardt, *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*, Lewisburg und London 1980, pp-15-64.

ANNA PEGORETTI

*Dal lito diserto al giardino. La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007.

OSMO PEKONEN

*The heavenly spheres regained*, «The mathematical intelligencer» XV(1993), pp. 22-26.

LINO PERTILE

*La Vita Nuova e la tradizione poetica*, «Dante Studies» XCV(1977), pp. 135-147.

*Dante e l'ingegno di Ulisse*, «Stanford Italian Review» I(1979), pp. 35-65.

*La Vita Nuova fra autobiografia e tipologia*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Longo, Ravenna 1987, pp. 59-69.

*L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, «The Italianist» XI(1991), pp. 29-60.

*Dante e il canone degli autores*, «Rassegna europea di letteratura italiana» I(1993), pp. 9-26.

*Autore / narratori*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 35-36.

*La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo Editore, Ravenna 1998.

*Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina e Domenico De Robertis, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 233-247.

*La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Fiesole 2005.

*Dante tra il dire e il fare*, in *Sotto il segno di Dante: scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 253-247.

Canto, Cantica, Commedia e L'Epistola a Cangrande, «Lectura Dantis» XI(1991), pp. 105-123.

*L'Altro viaggio di Dante e di Ulisse*, «Dante» IV(2008), pp. 25-30.

ERBERTO PETOIA

*Miti e leggende del Medioevo*, Newton, Roma 1992.

GIORGIO PETROCCHI

*Il Purgatorio di Dante*, RCS Libri, Milano 1998.

POLICARPO PETROCCHI

*Del numero nel poema dantesco*, Società Dante Alighieri, Roma 1901.

PASQUALE PEZZOLI

*Prima Lettera ai Corinzi: l'annuncio di Cristo in un mondo pagano*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1999.

MICHELANGELO PICONE, GEORGES GÜNTER

*Lectura Dantis Turicensis*, Inferno, Purgatorio, Paradiso, a cura di Franco Cesati, Firenze 2000-2002, 3 voll.

LUIGI PIETROBONO

*Il poema sacro*, Zanichelli, Bologna 1915.

ANTONIO PINCHERA

*La metrica*, Mondadori, Milano 1999.

ANNA MARIA PIREDDA

*Omnes igne examinabimur (Ambr. Expl. Ps.XXXVI, 26)*, in *Purgatorio e Purgatori. Viaggi nella Storia, nell'immaginario, nella coscienza e nella conoscenza*, (Atti del Convegno, Sassari, 23-26 novembre 2005) a cura di Giulia Pissarello e Giuseppe Serpillo, Ets, Pisa 2006, pp. 45-62.

BRUNO PORCELLI

*Numeri e nomi nei canti danteschi del sole*, «Giornale storico della letteratura italiana», DLXXVII(2000), pp. 1-13.

WILHELM PÖTTERS

*Nascita del sonetto, metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo, Ravenna 1998.

GIOVANNI POZZI

*Poesia per gioco, prontuario di figure artificiose*, Il Mulino, Bologna 1984.

*Gli artifici figurali del linguaggio poetico e l'iconismo*, «Strumenti critici» X(1976), pp. 340-383.

GAETANO PRAMPOLINI

*La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1978.

PAUL PRIEST

*Allegory and Reality in the Commedia*. «Dante Studies» XCVI(1978), pp. 127-144.

*Inferno: God's Tracks in Hell in Dant's Incarnation of the Trinity*, Longo, Ravenna 1982.

*Dante's Incarnation of the Trinità*, Longo, Ravenna 1982.

*Looking Back from the Vision: Trinitarian Structure and Poetry in the Commedia*, «Dante Studies» XCI(1973), pp.113-130.

ENRICO PROTO

*La lonza dantesca*, «Giornale dantesco» XV(1907), pp. 1-16.

ARIANNA PUNZI

*Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Ed. Bagatto Libri, Roma 2001.

*Purgatorio e Purgatori. Viaggi nella Storia, nell'immaginario, nella coscienza e nella conoscenza*, (Atti del Convegno, Sassari, 23-26 novembre 2005) a cura di Giulia Pissarello e Giuseppe Serpillo, Ets, Pisa 2006.

GUY P. RAFFA

*Dante's Mathematical Imagination: The Poetics of Numerical and Geometric Design*, «Dissertation Abstracts International» LII 8 (1992).

EZIO RAIMONDI

*Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970.

PIO RAJNA

*Il canto XVII del Purgatorio, Lectura Dantis in Orsanmichele*, Sansoni, Firenze 1901.

*La materia e la forma della Divina Commedia. I mondi ultraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*, a cura di Claudia Di Fonzo, Le Lettere, Firenze 1998.

JOSEPH RATZINGER

*Escatologia: morte e vita eterna*, a cura di Carlo Molari, Cittadella Editrice, Assisi 1979.

GIANFRANCO RAVASI

*I monti di Dio. Il mistero della montagna tra parola e immagine*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2001.

EDMUND REISS

*Number Symbolism and Medieval Literature*, «Medievalia et Humanistica» I(1970), pp. 161-174.

PAUL RENUCCI

*La rifrazione prismatica dell'io narrante nella Divina Commedia*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 5-15.

GERAHARD ROHLFS

*La lingua di Dante nelle rime della Vita Nuova*, in *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Sansoni, Firenze 1972.

VITTORIO RUSSO

*Musica / Musicalità nella struttura della Commedia di Dante*, in *La musica nel tempo di Dante: Atti del Convegno (Ravenna, 12-14 settembre 1986)*, a cura di Luigi Pestalozza, Unicopli, Milano 1988, pp. 33-54.

EDOARDO SANGUINETI

*Canzone sacra e Canzone profana*, in *La musica nel tempo di Dante. Atti del convegno (Ravenna, 12-14 settembre 1986)*, a cura di Luigi Pestalozza, Unicopli, Milano 1988.

MARCO SANTAGATA

*Dal sonetto al Canzoniere*, Liviana, Padova 1979.

GIAN ROBERTO SAROLLI

*Prolegomena alla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1971.

*Analitica della Divina Commedia 1. Struttura numerologica e poesia.*  
Adriatica Editrice, Bari 1974.

DIEGO SBACCHI

*I contributi delle visioni popolari alla formazione dell'Antipurgatorio,*  
«Lettere Italiane» II(2006), pp. 181-207.

JOHN SECOR

*Three Dances of Three: l'immagine trinitatis in Dante's Commedia,*  
*Medieval numerology: a book of essays*, Garland publishing inc., edited  
by Robert Leo Surlis, New York; London 1993, pp. 93-104.

THOMAS KAEHAO SEUNG

*Bonaventure's Figural Exemplarism in Dante* «Italian Literature» (1976),  
Roots and Branches, pp. 117-154.

*The Metaphysics of the Commedia. The Divine Comedy and the*  
*Encyclopedia of Arts and Sciences*, 1988, pp. 181-222.

*The Epic Character of the Divina Commedia and the function of Dante's*  
*Three Guides*, «Italica» LVI(1979), pp. 352-368.

MARIANNE SHAPIRO

*The Petrarchan sestina*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1980.

LOEWE VON SIEGFRIED

*Le rythme, la terza rima et le sens. Comment réussir cela? Zu neuen*  
*französischen Dante Übersetzungen*, «Deutsches-Dante-Jahrbuch»  
LXXV(2000), pp. 41-56.

CHARLES SOUTHWARD SINGLETON

*La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino Bologna 1985.

LEO SPITZER

*Note on the poetic and the empirical "I" in medieval authors*, «Traditio»  
IV(1946), pp. 414-422.

GIORGIO STABILE

s.v. *volontà*, *ED*, V, p. 1139.

*Cosmologia e teologia nella Commedia*, «Lecture classensi» XII(1983),  
pp. 139-173.

*Cosmologia, teologia e viaggio dantesco*, in *L'idea dell'immagine dell'universo nell'opera di Dante*, (Atti del Convegno internazionale di studi Ravenna, 12 novembre 2005), Longo, Ravenna 2008, pp. 21-59.

KARLHEINZ STIERLE

A te convien tenere altro viaggio. *Dante's Commedia and Chretiens Contes du Graal*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte» XXV(2001), pp. 39-64.

ROBERT LEO SURLES

*Medieval numerology: a book of essays*, Garland publishing inc., New York London 1993.

GIUSEPPE TAMAGNO

*La topografia del Purgatorio nelle visioni medievali dell'aldilà*, «Silvae di Latina Didaxis», Genova 2002, pp. 5-25.

JOHN STRONG PERRY TATLOCK

*Dante's Terza rima*, «Publications of the Modern Language associations of America» LI(1936) 74, pp. 895-903.

LEONE TONDELLI

*Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore*, vol. I, Sei, Torino 1953.

JOHN TOOK

*Dante's Incarnationalism an Essay*, «Italian Studies» LXI(2006), pp. 3-17.

FEDERICO TURELLI

*Sequenze simmetriche nelle lunghezza dei canti di ogni cantica della Commedia. Volute o accidentali?*, «Alighieri» XXI(2002), pp. 23-39.

VINCENZO VALENTE

s.v. *grosso*, *ED*, III, pp. 288-289.

GIULIA VALERIO

*Sull'iscrizione della «Maestà» di Simone*, «Studi Medievali» XXVII(1986) 1, pp. 147-162.

ALDO VALLONE

*Interpretazioni del numero dantesco*, «Nuova Antologia» MXCVIII(1975), pp. 227-234.

s. v. *trinità*, *ED*, XV, pp. 614-619.



PAOLA VECCHI GALLI

*La fabbrica della terzina*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli Longo, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna 2008.

PAUL VINASSA DE REGNY

*Dante e il simbolismo pitagorico*, Fratelli Melita, Genova 1988.

HARALD WEINRICH

*La forza dello zero*, «Lettere italiane» IV(2000), pp. 513-529.

TIBOR WCLASSICS

*I silenzi del verso di Dante*, [S.l. s.n.], 1970.

*La trinità della terzina (note di prosodia dantesca)* «Ausonia» XXVI 1-2(1971), pp. 24-34.

*Interpretazioni di prosodia dantesca*, Signorelli, Roma 1972.

*Dante Narratore. Saggi sullo stile della Commedia*. Olschki, Firenze 1975.

GERHARD WOLF

Pinta della nostra effige. *La Veronica come richiamo dei romei*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, a cura di Mario D'Onofrio, Electa, Milano 1999, pp. 211-218.

MARIA ZAMBRANO

*Dante specchio umano*, a cura di Elena Lauenzi, Città Aperta, Troina (En) 2007.

ANGELO ZOTTOLI

*Il numero solare nell'ordine del Rerum Vulgarium Fragmenta*, «La cultura» VII(1928), pp. 337-348.