



M° Mario Franceschini, *Figura Dantis*

# SULLE ORME

DI

# DANTE

**Antologia di saggi critici**

# DANTE: IL PERCORSO DEL DESIDERIO 1321-2021



## Sulle orme di Dante CONTRIBUTI CRITICI DI DOCENTI E STUDENTI

Il Liceo Ginnasio Ugo Foscolo di Albano Laziale, tra i promotori del progetto “*Dante: il percorso del desiderio*”, nel VII centenario dalla morte del Sommo Poeta, presenta una raccolta di interventi critici a partire dalle parole delle opere di Dante, privilegiando un accostamento globale e comprensivo della sua produzione.

I singoli contributi mostreranno l’attualità e la classicità della produzione del Poeta, che - rappresentando una concezione universalistica della storia e dell’uomo - coglie la modernità e l’umanità del singolo in una visione sempre presente, coeva al

lettore, contemporanea al sentimento dell’uomo di ogni epoca, perché esprime una contingenza profonda ma non effimera, esplora e scandaglia la realtà *in altum*, senza timore dell’immenso, senza dimenticare la sua umanità e, partendo dall’*aiuola che ci fa tanto feroci*, è pronto a calarsi nel baratro per poter asurgere *ad sidera*.

La visione del sommo Bene è al termine del viaggio, ma la sua presenza è in tutte le fasi del viaggio, segnata in ogni passo di Dante, perché anche l’incontro con i dannati rappresenta l’occasione di imbattersi nei segni della giustizia di Dio, è l’incontro con l’evidenza di ciò che accade all’uomo quando censura la propria umanità, se dimentica di essere costituito per il bene. Il Paradiso è il compimento, il ritorno al *loco fatto per proprio de l’umana spece*, vera dimora dell’uomo, luogo del rapporto con l’infinito: tutta la vita terrena è definita dalla tensione e attrazione per questo rapporto che spiega l’energia dell’uomo nella vita.

La *Divina Commedia* è anche una riflessione sul significato della poesia che nasce da un’esperienza, da un incontro, ed è tesa a rappresentare - nei limiti imposti dalla lingua, perché *trasumanar significar per verba non si poria* - il significato dell’esistenza: la vita è il tempo dato all’uomo per la conquista della vera immagine di sé.

Le tematiche affrontate, i metodi di analisi, i giudizi critici, l’approccio - storico, filosofico, poetico, scientifico, teologico, comparato, politico... - avranno il solo limite del riferimento al dettato dantesco, perché la parola è l’unico elemento certo di argomentazione, il luogo dove l’esperienza diventa verbo, dove il confronto è possibile, dove il paragone o il contraddittorio è corretto, ma soprattutto perché è il luogo della poesia, l’ambito dell’espressione intera e complessa di Dante.



Coordinatore: prof.ssa Anna Valeri

## Indice



<b>Lucio Mariani, Presentazione</b>	<b>6</b>
<b>Anna Valeri, Introduzione</b>	<b>7</b>
<b>Daniele Mencarelli, Dante non lo sapeva</b>	<b>10</b>
<b>Annalisa Vandelli, Dillo al mondo!</b>	<b>12</b>
<b>Anna Valeri, Dal nominativo al dativo</b>	<b>17</b>
<b>Anna Valeri, Da soli, gli occhi non vedono</b>	<b>33</b>
<b>Angela Lauro, La Commedia e gli sguardi</b>	<b>47</b>
<b>Alessio De Belardini, L'ombra di Dante</b>	<b>52</b>
<b>Alessandro Sartor, Dante, garante della condizione umana</b>	<b>57</b>
<b>Livia Spirli, <i>A che tante facelle?</i></b>	<b>63</b>
<b>Virginia Lorenzetti, Inferno. Tavola</b>	<b>71</b>
<b>Matteo Parente, L'ombra delle sacre bende</b>	<b>72</b>
<b>Lucia Darino, Filosofia del desiderio</b>	<b>80</b>
<b>Elisa Ognibene, "Inforsarsi", tra dubbio e desiderio</b>	<b>86</b>
<b>Lorenzo Capuano, Dante: il poeta vate del secolo quattordicesimo</b>	<b>90</b>
<b>Gaia Pisciarelli, Interpretare l'ineffabile nell'inconscio</b>	<b>96</b>
<b>Flavio Truini, Metastrofè filodantesca</b>	<b>100</b>

<b>Valerio Canu, <i>Ma tu perché ritorni a tanta noia?</i></b>	<b>104</b>
<b>Federica Luzi, <i>La Tre-Sfera di Dante</i></b>	<b>109</b>
<b>Gaia Bucciero, <i>D'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano</i></b>	<b>114</b>
<b>Virginia Lorenzetti, <i>Purgatorio. Tavola</i></b>	<b>121</b>
<b>Mauro Marini, <i>Dante in T. S. Eliot</i></b>	<b>122</b>
<b>Maria Anna Nappi, <i>La musica e Dante</i></b>	<b>127</b>
<b>Francesco Fiucci, <i>“L’eleganza non è farsi notare, ma farsi ricordare”</i></b>	<b>131</b>
<b>Flavio Ciancarelli, <i>Tra la Grande Bellezza e la beltà</i></b>	<b>134</b>
<b>Francesca Bianchi, <i>Pupi Avati: il mio Dante, poeta forgiato dal dolore</i></b>	<b>136</b>
<b>Francesca Bianchi, <i>Dante, per nostra fortuna</i></b>	<b>141</b>
<b>Mattia Giordano, <i>Dante: Poeta, marito e padre</i></b>	<b>143</b>
<b>Pierdavide Romeo De Curtis, <i>La figura paterna nella Commedia</i></b>	<b>147</b>
<b>Beatrice Trani, <i>Concetto della paternità</i></b>	<b>150</b>
<b>Aurelio Cozzi, <i>Umanissimo sempre</i></b>	<b>153</b>
<b>Filippo Di Vita, <i>L’auctor attraverso l’agens</i></b>	<b>157</b>
<b>Mariagiulia Quaresima, <i>Un viaggio attraverso gli occhi</i></b>	<b>160</b>
<b>Chiara Pelliccioni, <i>A Beatrice</i></b>	<b>164</b>
<b>Massimo Pasquale, <i>Quattro figure allegoriche di superbia nella Commedia</i></b>	<b>167</b>
<b>Agnese Andolfi, <i>Dante, interprete del <i>dissing</i> nel suo tempo</i></b>	<b>171</b>
<b>Simone Corellas, <i>Esiste ancora l’amore non ricambiato?</i></b>	<b>173</b>
<b>Chiara Pandolfi, <i>Manzoni ci parla di Dante</i></b>	<b>175</b>
<b>Francesca Romani, <i>Dante e Mencarelli a confronto: il viaggio come scoperta di sé</i></b>	<b>179</b>
<b>Francesco Grassi, <i>Catone: un simbolo tra mondo classico e Commedia</i></b>	<b>181</b>
<b>Virginia Lorenzetti, <i>Paradiso. Tavola</i></b>	<b>185</b>

<b>Maria Grazia Ruscitto, Dall'alto dei cieli</b>	<b>186</b>
<b>Elena Boglione, Dante e Cicerone</b>	<b>189</b>
<b>Marco Bernardi, <i>L'amor che move il sole e l'altre stelle</i></b>	<b>191</b>
<b>Lorenzo Cianti, <i>E chi altro pensa, chiamar si puote veramente probo</i></b>	<b>193</b>
<b>Claudia Prochilo, <i>Apollo non a tutti si mostra: ricerca dell'ispirazione poetica nella Commedia</i></b>	<b>195</b>
<b>Marcella Petrucci, Capaneo, ovvero il <i>de-siderio</i> negato</b>	<b>201</b>
<b>Dominga Meloni, <i>Cum vidi albescere flammam: dal volgare della Comedia al latino della Comoedia.</i></b>	<b>205</b>
<b>Annalisa Panariti, Echi patristici nella <i>Commedia</i>: la presenza nascosta di Agostino</b>	<b>210</b>
<b>Maria Lavinia Piccioni, <i>Sulle orme di Dante: il De Summo Bono o Altercatio del Magnifico</i></b>	<b>214</b>
<b>Maria Lavinia Piccioni, "<i>Mutare e trasmutare</i>": Dante, Ovidio e la metamorfosi</b>	<b>256</b>

## Presentazione



a cura del **Dirigente Scolastico**

del **Liceo Classico “Ugo Foscolo” - Albano Laziale**

**Prof. Lucio Mariani**

Dante è poeta che ha il potere di smuovere l'animo e di metterlo in cerca.

Da perfetto uomo del suo tempo partecipa alla vita con passione, ne accetta il prezzo, ne rivendica il diritto. Disegna una geografia dell'anima come pochi eguali, esigendo quale condizione l'essere onesti con se stessi se si vuole parlare agli altri con linguaggio universale.

Questo viaggio a dimensione dell'umano è movimento attento, guidato, non erratico. Necessita padronanza.

Se, come scrive Holderlin, poeticamente abita l'uomo la terra, se la terra è luogo poetico, la bellezza, che ne è l'essenza, è l'oggetto della nostra ricerca. Anche nella fatica e nell'incertezza, connaturate all'umano, Dante ci spiega che questo nostro indagare non accetta compromessi.

Dobbiamo a Dante Alighieri - non solo a lui, certamente, ma settecento anni meritano un particolare riguardo in tal senso - la nostra maggior conoscenza della lingua italiana e lo stimolo alla scoperta delle sue infinite potenzialità.

Sulle tracce di Dante il Liceo Ugo Foscolo si è mosso e questa antologia, che si compone di lavori, domande, considerazioni, ricerche realizzate e proposte da docenti, studenti, ricercatori dimostra che gli dobbiamo tanto altro: che il viaggio è la dimensione dell'umano; che il movimento è vita e non ha a che fare con la fissità; che il pensiero, quando è profondo, attraversa il tempo e ci accomuna.

Un sentito *grazie* va ai curatori del progetto e a quanti hanno contribuito a creare questa ammirevole antologia dagli spunti così interessanti.

# Introduzione



**a cura del Coordinatore**

**Prof.ssa Anna Valeri**

L'Antologia propone una serie di saggi/lezioni/interviste, una sorta di conversazione tra persone rese prossime dall'oggetto comune, dal gusto di ragionare sulla poesia, di confrontarsi con le parole del Poeta, di rintracciare un significato nella sua Opera, di riflettere sul testo e sperimentare un'interpretazione.

Il lavoro non offre una sommatoria di conclusioni o formule stereotipate e, pur confrontandosi con le innumerevoli letture di Dante, si presenta con approcci "originali", portando l'attenzione su questioni particolari, su caratteristiche peculiari, dettagli estetici, legami psicologici, toni didascalici, approfondimenti filologici, senza perdere il contatto con la fonte.

La finalità didattica è l'addestramento al metodo di lavoro della scrittura, un innesco all'attività intellettuale, un lievito, che trascini ad uno stato di fermento "contagioso", un allenamento all'incisività, un'esperienza funzionale all'approccio critico argomentato, ma anche il piacere di cimentarsi con un tema affascinante, il gusto di interrogare Dante e confrontarlo con il proprio bagaglio di conoscenze, di convinzioni profonde, solcando la profondità del suo dettato poetico con un approccio libero, riflessivo, personale, dialogante.

In questo tempo della storia che ci troviamo ad attraversare, non può – non deve – venir meno il confronto, non deve essere soffocata la domanda e il tentativo appassionato di fornire una risposta possibile agli studenti, di promuovere un dialogo tra noi educatori, non deve venir meno il cammino di crescita, anzi le difficoltà possono divenire un'occasione per meditare profondamente sulle ragioni del nostro lavoro, sul significato dello studio, sull'amore, la passione e, soprattutto, la bellezza delle discipline insegnate.

Certo, manca il luogo fisico deputato all'incontro tra insegnante e studente con l'oggetto della disciplina, tuttavia anche un lavoro come questa antologia testimonia una possibilità di non farsi fagocitare dagli eventi, di dare voce alla creatività che la conoscenza provoca, di immaginare un'altra modalità per non interrompere il flusso virtuoso che si stabilisce nell'aula scolastica.

A questo proposito, mi prendo la libertà di citare una filosofa, alla quale deve molto la riflessione pedagogica contemporanea, e lo faccio con una punta di nostalgia, nel senso etimologico della parola, tutta tesa alla possibilità di un ritorno a scuola, in aula perché, come dice María Zambrano nelle aule

*“accade qualcosa che va oltre ciò che si apprende materialmente in esse. Molti di coloro che sono passati attraverso di esse forse non hanno acquisito tante conoscenze, com'era necessario. Ma nel frequentare le aule è accaduto loro qualcosa; in esse si insegnò loro qualcosa di essenziale per essere uomini: a udire, ad ascoltare, a fare attenzione, a lasciare che il tempo passi senza rendersene conto volendo capire*

*qualcosa, ad aprirsi al pensiero che cerca la verità. [...] Lo spazio delle aule segna-  
la...uno spazio propriamente umano o piuttosto umanizzato...uno spazio, diremmo,  
poetico.”<sup>1</sup>*

I contributi provengono da studenti del Liceo, da ex allievi - laureati e laureandi -, da insegnanti - di ruolo presso il Liceo, in pensione, supplenti -, che hanno aderito alla proposta di scrivere e condividere un contributo critico, a partire dalle sollecitazioni culturali e personali più diverse.

Nel ringraziare tutti - anche gli autori di contributi non selezionati per l'Antologia "Sulle orme di Dante" - vorrei dare ragione dell'ordine seguito nel redigere l'indice dei saggi che, dopo lunga riflessione, ho scelto di stilare seguendo un criterio che definirei di "approccio critico": filologico, filosofico, teologico, giuridico, letterario *tout court*, analitico, ma anche "avanguardistico", impressionistico....

Due contributi speciali e inediti aprono la raccolta; provengono da due amici del Liceo classico "Ugo Foscolo" di Albano Laziale: Daniele Mencarelli - vincitore, tra l'altro, dello Strega Giovani 2020 - e Annalisa Vandelli, nota reporter freelance.

Una partecipazione straordinaria è rappresentata da due interviste già pubblicate, condivise con il presente progetto, a cura di una ex allieva del Liceo, Francesca Bianchi.

Evitando un arido elenco di tematiche, si vuole evidenziare il ritmo degli interventi critici scandito dall'indice:

- contributi di ordine letterario, generalmente tesi all'analisi di contenuti significativi, con un impianto argomentativo consapevolmente orientato, supportati da maturità ed esperienze di notevole spessore culturale;
- saggi filosofici, puntualmente sviluppati intorno ad un'indagine speculativa originale, storicamente contestualizzata e dinamica;
- saggi specialistici di ordine scientifico, storico-giuridico, linguistico, estetico, con proiezioni attualizzanti, nei quali rientrano le interviste già citate;
- focalizzazione su temi di interesse generale: il concetto di paternità, la compresenza di *auctor* e *agens*, l'estensione temporale della Poesia dantesca, confronti tra stili, temi e simboli;
- analisi e interpretazioni del sistema dei personaggi nella rappresentazione sincronica e nella valenza diacronica, da Beatrice a personaggi semisconosciuti, alle figure mitiche;
- letture e riflessioni critiche di interesse interdisciplinare, confronti complessi con le letterature classiche, approfonditi e ben documentati;
- *dulcis in fundo*: letture di esperti filologi, di formazione classica, che forniscono una serie di contributi preziosi, ricchi di indicazioni stilistiche, di coordinate interpretative. Si tratta di vere e proprie ricerche, svolte con perizia da esperti in ricostruzione dei documenti, per fornire la corretta comprensione dei testi e presentare originali e/o innovative letture.

---

<sup>1</sup> M. Zambrano, *Per l'amore e per la libertà. Scritti sulla filosofia e sull'educazione*, Marietti 1820, Genova 2008, pp. 184-185.



L'Antologia è arricchita da tre Opere grafiche di Virginia Lorenzetti, ex alunna del Liceo, che frequenta attualmente il biennio specialistico in *Editoria d'arte e illustrazione* all'Accademia delle Belle Arti di Roma. Le tre opere evidenziano una "ricerca tecnica e poetica che punta al raggiungimento dell'equilibrio estetico e concettuale dell'immagine [...] offrendone una visione introspettiva e delicatamente drammatica."<sup>2</sup>

Affido alle parole di Francesco Petrarca il *Congedo*:

*Ora questi, ora quelli [i libri] io interrogo, ed essi mi rispondono, e per me cantano e parlano; e chi mi svela i segreti della natura, chi mi dà ottimi consigli per la vita e per la morte, chi narra le sue e le altrui chiare imprese, richiamandomi alla mente le antiche età. E v'è chi con festose parole allontana da me la tristezza e scherzando riconduce il riso sulle mie labbra; altri m'insegnano a sopportar tutto, a non desiderar nulla, a conoscer me stesso, maestri di pace, di guerra, d'agricoltura, d'eloquenza, di navigazione; essi mi sollevano quando sono abbattuto dalla sventura, mi frenano quando insuperbisco nella felicità, e mi ricordano che tutto ha un fine, che i giorni corrono veloci e che la vita fugge. E di tanti doni, piccolo è il premio che mi chiedono: di aver libero accesso alla mia casa e di viver con me, dacché la nemica fortuna ha lasciato loro nel mondo rari rifugi e pochi e pavidissimi amici. Appena accolti in qualche luogo trepidano, e stimano splendida sala qualsiasi modesto angolo, finché non spariscono le fredde nubi al ritornar dell'estate sacra alle Muse.*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. *Curriculum vitae* di Virginia Lorenzetti.

<sup>3</sup> "... Nunc hos, nunc illos percontor; multa vicissim/Respondent, et multa canunt et multa loquuntur. /Nature secreta alii, pars optima vite/Consilia et mortis, pars inclita gesta priorum, /Pars sua, preteritos renovant sermonibus actus. /Sunt qui festivis pellant fastidia verbis, /Quique iocis risum revehant, sunt omnia ferre /Qui doceant, optare nichil, cognoscere se se; /Sunt pacis, sunt militie, sunt arva colendi /Artifices strepitusque fori pelagique viarum; /Deiectum adversis relevant tumidumque secundis /Compescunt rerumque iubent advertere finem, /Veloces meminisse dies vitamque fugacem. /Proque tot obsequiis pretium leve: limen apertum /Convictumque petunt, quibus hostis rara per orbem /Hospitia et segnes fortuna reliquit amicos. /Vix usquam admissi trepidant atque atria ducunt /Quaslibet interea latebras, dum frigida cedant /Nubila, Pyeria studiorum estate reversa." F. Petrarca, *Ad Iacobum de Columna*, I 6, 186-206, in *Rime, Trionfi e Poesie latine*, trad. F. Neri, Ricciardi 1951.

# DANTE NON LO SAPEVA

di

**Daniele Mencarelli**

*Dante non lo sapeva  
che dopo tanto viaggiare  
sperare che lei l'amatissima  
alle fine proprio lei, lei,  
rivelasse che il cuore celeste  
e la carne che portiamo  
hanno stessa natura di stella  
oppure fuoco per scaldare  
o rosa protetta da spine.*

*Dante non lo sapeva  
quanto infine freddo  
sia al suo culmine l'inferno  
da scalare a mani nude,  
quante anime vaganti  
il pianto tolgano dagli occhi  
e pietà da pregare Dio  
anche chi a Dio non crede.*

*Dante non lo sapeva  
cosa siamo diventati  
e dove andremo e cosa  
dalle sue labbra  
ci dirà il futuro,  
ma conta davvero in fondo  
sapere o ciò che salva  
e altro ed è tutto  
in questo andare  
incontro dopo incontro  
in cieca e lucente  
obbedienza d'amore.*

## **Daniele Mencarelli**

Ha esordito in poesia nel 1997 sulla rivista *clandestino*. Innumerevoli i riconoscimenti, di cui si citano i più recenti: Premio Severino Cesari Opera prima; Volponi; John Fante opera prima; Cral Mondadori - per il romanzo *La casa degli sguardi* - nel 2018. Vincitore Premio Strega giovani 2020; Finalista Premio Strega 2020. Vincitore: Premio Segafredo Zanetti, Un libro un film; Anima per il sociale; rivista Gli Asini, per il romanzo *Tutto chiede salvezza*. Nella raccolta poetica *Tempo circolare*, si può apprezzare la sua produzione lirica.

# Dillo al mondo!

di

**Annalisa Vandelli**

## Premessa.

Il 27 febbraio 2021, all'interno di un percorso di avvicinamento alla Commedia dantesca, promosso dalla Compagnia Sassolese H.O.T. Minds, dal titolo "1000 voci per 100 canti", è stata intervistata la scrittrice reporter freelance Annalisa Vandelli. Il presente contributo rappresenta una riduzione del dialogo con insegnanti e studenti del Liceo "Formigini" di Sassuolo, rivista e approvata da Annalisa Vandelli<sup>4</sup> che, generosamente, ha permesso la pubblicazione di alcune delle sue foto.

Quando si parte per un viaggio - il viaggio di Dante, il mio viaggio nelle zone cosiddette "in via di sviluppo" - si porta l'essenziale. La domanda vera non è dunque "cosa mi porto", bensì cosa lascio. È un mettere, ma è prima di tutto un togliere, un lasciare. Lasciare gli affetti di un luogo che chiami casa, per andare, come capita a me in un altrove. E, al ritorno, di nuovo un lasciare, lasciare qualcuno che hai incontrato nel tuo viaggio e che conta per la tua vita, che, in un certo modo, ti dà vita, come quelli che ti aspettano all'indirizzo della tua giovinezza.



---

<sup>4</sup> Cfr. <https://youtu.be/rTKZPo3TDT8>

Si tratta, ogni volta, di un togliere, di un lutto, di una perdita e allo stesso tempo di una conquista, di un aggiungere.

Porto con me, in viaggio, poche cose, ma significative: la croce ortodossa etiopica, regalatami da Virginia nel 2007, un conforto dello spirito, qualcosa che mi protegge e mi sostiene nel viaggio; porto con me una cintura con dentro i soldi e gli strumenti per fotografare.

Come Dante, porto, al massimo della sua funzione, il corpo e la mente. Nessuna penna, nessun obiettivo può raccontare, se lo sguardo non vede; in fondo, la Divina Commedia è una forma di comunicazione, nata da un gioco di sguardi in cui il soggetto, Dante *agens, viator*, porta sé, la sua *curiositas* e coglie la risposta negli occhi delle persone/anime che incontra e, soprattutto, nello sguardo delle guide, fino a trovare quello che cerca: se stesso, il significato di cui è fatto, la vocazione cui è chiamato, il proprio demone.

Il metodo è la strada, e la strada è un pre-testo al quale fa da corollario l'immagine, in orizzontale, e la scrittura in verticale: non è solo una postura, è l'aderenza alla realtà; Virgilio, infatti, richiama Dante a guardare, è l'indicazione dell'intelletto che si cala nel calore del maestro, nell'autorevolezza della guida, nella credibilità del testimone.

È quello di cui abbiamo bisogno, come uomini, da sempre e, probabilmente, ancor di più *hic et nunc*, perché il testimone è uno che rischia - martire etimologicamente -, uno che incarna, in qualche modo, una verità di cui abbiamo sete. Abbiamo bisogno dell'incarnazione, ovvero di testimoni che incarnano la speranza certa di cui sono costituiti; è il momento oggi, come più di 2000 anni fa che *verbum caro factum est, per noi, ora*.



© Annalisa Vandelli

“È il tempo dell’incarnazione, è il tempo di affidarsi a gente che vive la realtà fino in fondo”; è il tempo di scegliere le nostre guide, che siano persone credibili.

Io ho incontrato persone del genere, come Suor Teresina Caffi, il Bernardo, che mi ha aperto alla comprensione di quella terra che è il Congo alla quale sono molto legata.

Ho avuto certamente più di un Virgilio: Uliano Lucas, *lo mio maestro e 'l mio autore*, che mi ha insegnato a guardare, che mi ha invitato a fare come i contadini di Assisi di fronte agli affreschi di Giotto, a sostare di fronte alla realtà che già c’è e si rivela, perché la realtà è rivelazione, se si guarda e si ritrae, centrando quell’asse che va dalla mente al cuore. Così come la mia professoressa del Liceo, Roberta Cavazzuti, cui dedico queste parole di oggi.

La rivelazione è trasmessa da un incontro: è l’incontro inaspettato, il rapporto con l’imprevisto che apre alla comprensione della realtà.



© Annalisa Vandelli

Alcuni incontri segnano la vita, diventano esperienza, cambiano l’esistenza, mettendo a nudo - rivelando - quello di cui si è fatti, il coraggio oltre la paura, quel *cor habeo*, che non sai di possedere fino a quando non “vai dentro” la realtà, magari - perché sei di carne e hai paura, giustamente - “mandando avanti il corpo al posto mio”, prima di farti gestire dal pretesto del timore - senza tracotante imprudenza neppure -, fidandoti, come è capitato a me in una baraccopoli, che aveva la forma di un girone dantesco, di chi ti apre la porta e, a rischio della sua, ti salva la vita, ti porta dal basso verso l’alto, dall’Inferno in Paradiso. Questo mi è accaduto dopo aver visto uccidere un ragazzo, con il dito - pronto a scattare la foto dell’anno - bloccato, irrigidito come il mio corpo, di fronte ad una realtà che supera la rappresentazione, è come quel *caddi come corpo morto cade* dantesco, perché la realtà non è un pensiero, perché quel corpo non era solo un corpo, ma una vita che, spegnendosi, si è spenta, come so-

lo si può spegnere una vita: la similitudine ripete se stessa, non perché tautologica, ma perché non c'è un termine di paragone possibile.

Gli incontri speciali sono tali, se il cuore è in allerta e l'intelligenza è pronta e li coglie, perché, come dice la parola, l'incontro è costituito di due particelle, è uno stare di fronte ma è anche uno stare dentro, un andare dentro, avendo chiara l'alterità di quello che hai davanti a te.

Tra gli incontri speciali, uno, al confine tra Siria e Giordania [mostra una foto con molte persone, una delle quali su una sedia a rotelle, siriani in un centro di smistamento e controllo dello IOM al confine (agenzia delle Nazioni Unite) prima di essere accolti in Giordania] dimostra come la salvezza arrivi da dove meno te lo aspetti, se la sai accogliere. L'Agenzia umanitaria, attraverso la polizia giordana, va a prendere i profughi siriani al confine - dove hanno trascorso a volte molto tempo, molte notti all'addiaccio - con delle corriere, che "vomitano" gente, come me, del mio colore, non africani e, avendo saputo che stavano per arrivare, sono andata a fotografare. Sono stata vinta dal dolore: mi sono seduta su una panca con la macchina fotografica che penzolava... a questo punto è scattato un incontro, è stata tirata quella corda che ti chiede di esserci: una ragazza, su una sedia a rotelle, con una cicatrice sul volto, si è rivolta a me in inglese: "Chi sei tu? Sei una giornalista? Perché non lavori? Dillo al mondo! Diglielo cosa stiamo vivendo!"

Mi ha, insomma, ri-chiamata, e ho fotografato gli sguardi attenti di quei siriani in uno stanzone di passaggio verso un luogo che non è la loro casa, ho fotografato la realtà nel suo svolgersi; è un racconto, che testimonia il reale, una storia che deve essere portata alla conoscenza del mondo, perché sapere, "studiare" ci salva, ci fa capire, interrogandoci, cosa c'è dietro all'apparenza.

Dietro l'immagine come dietro la parola c'è l'uomo, c'è l'umano.

*Hominem pagina nostra sapit*: non appena, non solo l'uomo, ma ciò di cui è fatto, il "sapore" dice Marziale, la speranza, l'*animus*, quella corda ebraica, che richiama l'ultimo dono agli uomini restato nel vaso di Pandora, che scioglie dai legami, che libera dalle catene, ma è una corda, aggrappandosi alla quale, in cordata, ci si può salvare insieme, purché ognuno sia fedele alla speranza che gli è affidata, non tradisca, non compia il vero peccato, ovvero non nasconda il talento sotto terra cedendo alla paura o all'utilitarismo, non opponga resistenza a quella risposta che può arrivare misteriosamente fino nell'ultimo istante di vita, come al Napoleone manzoniano: *Il Dio che atterra e suscita, / Che affanna e che consola, / Sulla deserta coltrice / Accanto a lui posò.*

"Sanza speme vivemo in disio" scrive Dante, presentando le anime del Limbo, le anime di filosofi e poeti che non peccarono, ma non sperarono, ovvero non adorarono "debitamente a Dio", non diedero al loro desiderio e al cammino verso il suo raggiungimento, mai compiuto qui sulla terra, il significato che merita, quello che chiama a percorrere la strada, di obiettivo in obiettivo, verso la forma universal di questo nodo, verso il significato. A questo siamo misteriosamente chiamati, come mostra il desiderio che ci muove, che nessun male può spegnere - essendo il male solo una diminuzione di bene, a cui noi stessi diamo potere, parafrasando Agostino -, neanche il passaggio all'Inferno, perché, se è vero che si tratta di un'esperienza terribile - *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* -, è pur vero che c'è un'avversativa che ci salva e non solo sintatticamente: *ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v' ho scorte.*

L'atteggiamento da assumere è riassunto tutto nel movimento dello sguardo, di colui che scorge per testimoniare, di colui che non si ferma alla paura, neanche ad un passo dalla morte, neanche di fronte

alla morte, ma “tratta” con noi del “ben” che ha trovato, testimonia la luce in fondo al viaggio, il fulgore del Paradiso, che rivela intero il senso dell’essere: *l’Amor che move il sole e l’altre stelle*.

Una fotografia, come una terzina dantesca, può raccogliere l’atteggiamento di colui che brama il significato, che sente di essere ancora mancante, e in viaggio costante verso le stelle, sidera: così, io mi porto dietro gli scatti di fotografie, che rappresentano i sentieri del mio viaggio artistico, in una visione metonimica della realtà, alla scoperta della contiguità tra i contorni degli oggetti e il senso che esprimono.



Dal Congo, ad esempio, mi porto tante esperienze, insieme alle fotografie che le raccontano, come quella della bambina-strega che ha tra le mani una matassa da cui sceglie un capo, un filo che usa per tornare metaforicamente al suo villaggio, per vedere “se è tornato il cuore alla mia mamma”, un filo d’Arianna che nessun Teseo dimenticherà di aver utilizzato, un filo che dipanerà con l’aiuto dei missionari, che lavorano per ridarle la sua identità, la corda ebraica della speranza che riporta alla vita.

Una foto - come quella dell’ambasciatore italiano Attanasio, ucciso in RdCongo il 22 febbraio, tenuto tra le braccia di due congolesi, come una Pietà michelangiolesca con una Maria nera, che accoglie tra le sue braccia Cristo, sotto la croce, con il costato aperto da una spada - hanno un significato che andrebbe condiviso con il mondo, parlano di una nazione come la nostra tenuta tra le braccia di due africani, pieni di pietà per quell’uomo, per un uomo, che rappresenta un Paese, il mio, il nostro.

Dovremmo poter vedere quella foto - ora quasi introvabile su internet - che a me trasmette il senso delle sue scelte del nostro ambasciatore, e dovremmo interrogarci non solo sui mandanti dell’agguato, ma sui motivi per cui è stato ucciso. Perché e da cosa è stato ucciso? Forse, da un sistema economico che sovrasta anche la politica.

[Direbbe Dante: *Coscienza fusca / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca. / Ma nondimen, rimossa ogne menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov' è la rogna. / Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta.*]

### **Annalisa Vandelli**

Collabora con radio, giornali e televisioni locali modenesi, lavora per 7 anni nell'Ufficio Stampa e Comunicazione della multi utility Sat Spa fino al 2007, si trasferisce per un anno in Etiopia a scrivere il romanzo breve "Scritto sull'acqua" con fotografie di Uliano Lucas, diventato poi opera teatrale. Da allora, lavora come fotoreporter freelance soprattutto in zone di emergenza e Paesi cosiddetti "in via di sviluppo" come Etiopia, Nicaragua, Tunisia, Guatemala, Pakistan, Territori Palestinesi, Kenya, Saharawi, Egitto, Albania, El Salvador, Giordania, Libano. Nel 2012 scrive *Magnitudo Emilia* edito da Artestampa, divenuto opera teatrale di successo. Pubblica diversi saggi e romanzi, alcuni dei quali tradotti in lingua inglese e spagnola. Dirige due riviste: "Afro" e "Il Barrito del mammut". Collabora con il Ministero degli Affari Esteri Italiano. Suoi articoli, video interviste e fotografie sono stati pubblicati su diversi giornali, radio e televisioni come *Il Corriere della Sera*, Rai, Repubblica.tv, Avvenire, L'Espresso, Huffington Post, Dire, Sovvenire e altri. Dal 2015 insegna fotogiornalismo presso l'Università di Roma 3.



# “Dal nominativo al dativo”

di

Anna Valeri

*Togliendomi i mari, la corsa e il volo  
e dando al piede l'appoggio di una terra coatta  
che cosa avete ottenuto? Bel calcolo:  
non potevate amputarmi le labbra che si muovono*  
O. Mandel'stam

“Se le sale dell'Ermitage all'improvviso dessero fuori di matto, se i quadri di tutte le scuole e di tutti i grandi pittori all'improvviso si staccassero dai chiodi, penetrassero l'uno nell'altro, si mischiassero fra loro e riempissero di urla futuriste e di una furiosa eccitazione cromatica l'aria che odora di chiuso, ne deriverebbe qualcosa di simile alla *Commedia* dantesca.”<sup>5</sup>

Osip Mandel'stam legge la *Commedia*, sfrondandola di tutti i riferimenti retorici, suggerendo un anti-commento che la sottragga al “lavoro di generazioni e generazioni di scolastici, di striscianti filologi e di pseudobiografi.”<sup>6</sup> Il poeta russo sostiene che la materia poetica dantesca “si lascia attingere soltanto attraverso l'atto dell'esecuzione...attraverso il volo del direttore d'orchestra” perché “esiste solo nell'atto di venir eseguita.”<sup>7</sup>

Tuttavia, l'aspetto più interessante, che desidero mettere a tema del presente lavoro, è sintetizzato dalla seguente osservazione:

*“Nel parlare di Dante, è...giusto riferirsi alla creazione degli slanci...gli slanci propri della tessitura, delle vele, della scolasticità, della meteorologia, dell'ingegneria, del municipalismo, di tutte le arti e i mestieri...In altre parole – a confonderci è la sintassi. Tutti i casi nominativi vanno sostituiti con dei casi dativi che indichino una direzione. [...] Il sostantivo diventa fine, scopo, anziché soggetto*

---

<sup>5</sup> O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, il melangolo, Genova 2003, p.118.

Osip Mandel'stam (1891-1938), uno dei più grandi poeti del XX secolo, ma anche raffinato prosatore e saggista, morto vittima delle purghe staliniane, esordisce come poeta nel 1910 sulle pagine della rivista “Apollon”. Aderisce alla “Gilda dei poeti”, da cui sorge l'*acmeismo*, di cui è considerato un rappresentante di spicco insieme alla sua amica Anna Achmatova. Nel 1913 pubblica la raccolta di versi “*Pietra*”; nel 1922 “*Tristia*”. Lavora su molteplici riviste e cerca di sopravvivere ad una terribile campagna denigratoria nei suoi confronti, grazie agli aiuti di cari amici, tra cui Bucharin e Pasternak. Nel 1933, dopo un periodo di inaridimento della vena poetica, in Crimea compone *Razgovor o Dante - Conversazione su Dante* -, la cui prima edizione sovietica appare nel 1967. Le sferzanti poesie contro il regime, fra cui l'epigramma su Stalin, determinano il suo destino: viene arrestato nel 1934, condannato, ma con pena commutata a residenza coatta, grazie all'interessamento degli amici; arrestato di nuovo nel 1938, dopo la cosiddetta “Ode a Stalin”(poi ripudiata), deportato per “attività controrivoluzionaria”, internato in un campo di transito presso Vladivostok, muore prima di raggiungere il campo di lavoro della Kolymà dove era destinato. Riabilitato nel 1987.

Come scrive Gario Zappi, nel 2018: «Ottant'anni fa, nel lager di transito di Vtoraja Recka, moriva d'inedia Osip Mandel'stam. Testimoni oculari hanno raccontato che, semiassiderato, rosicchiando zollette di zucchero, se ne stava accovacciato, vicino a un immondezzaio, e recitava brani della Divina Commedia e del Canzoniere del Petrarca» (*L'opera in versi*, Giometti & Antonello, Macerata 2018, p.5)

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Ivi, p.120.

*della frase. Una scienza che si richiami a Dante si voterà...allo studio del rapporto di subordinazione fra slancio e testo.*”<sup>8</sup>

Proverò a leggere qualche passo della *Commedia*, seguendo il ritmo che vi ha scorto Mandel’stam, che consiglia di captare e seguire lo slancio antecedente alla parola, che precorre quindi l’immagine e il suono, di cui poi si riveste; mi pare si possa anche definire come quell’attimo di attesa, di silenzio assoluto prima che il direttore d’orchestra muova la bacchetta e si innalzi la prima nota, un raccoglimento e una presa di coscienza o, meglio, consapevolezza della profondità dell’atto che si è in procinto di compiere. Lo paragono a quell’istante drammatico in cui - penna in mano - si deve vergare sulla carta la prima parola, quella che decide se entrare *in medias res* o creare intorno al concetto un contesto di preparazione *soft*, insomma l’attimo precedente la scelta dello scatto estetico, in cui tutto ancora può accadere; è il momento in cui, mentre si affila lo strumento, sorge, come in un rimbalzo imprevisto, o uno strapiombo da evitare all’ultimo istante, una pulsazione, un concetto incarnato, risultato di un intricato e inestricabile processo, prodotto inevitabile di un movimento *ab aeterno* che aspettava quell’istante lì per incarnarsi, l’allarme di una sveglia caricata prima, in un luogo, in un tempo, da qualcuno - che non per forza deve identificarsi con il proprietario dell’orecchio che percepisce il segnale - come un’onda, mossa da un meccanismo cosmico in un altro sistema planetario, che insiste sui nervi della mano, costringendola a scrivere.<sup>9</sup>

È la risposta ad un ordine ineludibile, un «tu devi» perentorio e vitale, sottraendosi al quale si perde per sempre l’essenza semantica dell’onda poetica, si perde la direzione iniziale e tutte le possibilità di un’eco riflettente, energia pura che torna dal segreto più riposto per incontrarsi con un sistema di segni - umano, comprensibile, comunicativo - che, nel momento stesso in cui li assorbe, li rilancia nel vuoto, fino ad incontrare di nuovo un ostacolo, che li respinge verso una nuova forma espressiva, perché rifioriscano in suono, in senso, in colore e bellezza. “*La poesia è viva in virtù di un’immagine interna, di quel sonoro calco della forma che precede la poesia scritta. Non c’è ancora nessuna parola, e la poesia già risuona. È l’immagine interna che risuona, e la tasta l’orecchio del poeta.*”<sup>10</sup>

In questo ambito, devo ovviamente limitare le citazioni, che userò per dare ragione della lettura del poeta russo, che trovo accattivante e persuasiva, e alla quale aderisco come ipotesi interpretativa:

*Io stava sovra ’l ponte a veder surto,  
sì che s’io non avessi un ronchion preso,  
caduto sarei giù sanz’esser urto.  
E ’l duca, che mi vide tanto atteso...*

Inferno, XXVI, 43-46

Si tratta del celeberrimo “Canto di Ulisse”, ma qui preme evidenziare lo scarto - anche sintattico, dopo una similitudine doppia -, dettato dal pericolo, da quell’affaccio sulla *gola del fosso*. Fino a questo punto, il Poeta era salito *su per le scalee*, aiutandosi con le braccia, presumibilmente curvo, perché *lo piè senza la man non si spedia*, ma lo spettacolo di *tante fiamme* di cui intuisce lo scopo - *già m’era*

<sup>8</sup> Ivi, p.121.

<sup>9</sup> “*Da dove cominciare? / Tutto si incrina e oscilla. / l’aria trema di paragoni. / Nessuna parola vale più di un’altra, / la terra romba di metafore, / e bighe leggere / nei vistosi finimenti di uccelli in stormi densi per lo sforzo / finiscono in frantumi / a gara con gli sbuffanti beniamini degli ippodromi*” O. Mandel’stam, *A colui che trovi un ferro di cavallo*, in *Tristia*, trad. G. Zappi, Giometti & Antonello, Macerata 2018, p.160.

<sup>10</sup> O. Mandel’stam, *Opere in quattro volumi*, II, a cura di P. Lerner, Art-Biznes-Centr, Mosca 1990, p. 217.

*avviso / che così fosse* - gli fa perdere l'equilibrio, lo mette in pericolo: il desiderio di conoscere, se non è guidato dalla ragione, fa cadere *giù sanz'esser urto*. Virgilio, però, non lo rimprovera, perché lo vede *tanto atteso*, scorgendo in lui quello che anche noi lettori apprezziamo, quella brama di sapere, la fiamma appassionata di un ingegno, che si lascia interrogare dalla realtà, che si lascia attrarre dal fuoco della conoscenza.

Il lettore coglie lo slancio in avanti del Poeta e, a malincuore, si ritira in un luogo sicuro insieme a lui, per lasciar parlare la saggezza e il buon senso. Rimane, ultimamente, una questione irrisolvibile: cosa avrebbe chiesto Dante, se i due non fossero stati *greci*, se non fossero stati *schivi* e, soprattutto, con quali parole l'Autore della *Commedia* avrebbe fatto esprimere il pellegrino? La domanda, volutamente oziosa, mi porta a concludere, comunque, che un ulteriore slancio, un'inversione improvvisa nella melodia del Canto, sarebbe stata eccessiva, avrebbe minato lo svolgimento progressivo della *climax*, incentrata sul percorso - parallelo e opposto - di Dante e Ulisse.

Il Canto esprime, infatti, una potente e sapiente armonia tra slanci e riflessioni ponderate, secondo il ritmo del verso 136 - *Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto* - che prelude all'altra intensa *climax* discendente, definitiva, *infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso*, con una forza drammatica tale che il lettore dimentica la presenza dell'eroe greco dentro il fuoco e si rattrista nel saperlo sconfitto e quasi non crede *alla fiamma cornuta*, che *già da noi sen già*, per diventare una delle tante dell'VIII bolgia, come se l'anima dell'itacese si dibattesse ancora tra i flutti, vedendo la riva - la risposta della *virtute e canoscenza* -, ma senza possibilità di approdo.

Sarebbe una rappresentazione parallela al contrappasso delle anime del Limbo, con cui Ulisse sembra condividere la brama conoscitiva, ma, con le anime che non *non adorar debitamente a Dio* potrebbe con-dividere anche quella consapevolezza che fa dire a Virgilio: *semo perduti, e sol di tanto offesi / che senza speme vivemo in disio*, contrappasso raffinato per l'arroganza dell'eroe omerico.

Comunque, per sfatare l'idea che certi "slanci" poetici siano dettati dalla materia infernale, converrà rintracciarne qualcuno nelle altre Cantiche, solo per esemplificare un percorso critico, sostenuto da un'argomentazione corretta.

Nel XVI del Purgatorio, di fronte alla disponibilità di Marco Lombardo, non ci si aspetta il movimento dialettico con cui Dante reagisce, anche se è evidente quanto sia peculiare e centrale la questione del libero arbitrio; tuttavia la modalità è appassionata e passionale, un vero e proprio moto - spontaneo e, contemporaneamente, meditato - tanto da generare un impulso "doppio":

*...io scoppio*  
*dentro ad un dubbio, s'io non me ne spiego.*  
*Prima era scempio, e ora è fatto doppio*  
*ne la sentenza tua, che mi fa certo*  
*qui, e altrove, quello ov'io l'accoppio.*  
*...Frate,*  
*lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui.*

Purgatorio, XVI, 53 e sgg.

Dante vuole affrontare la questione del libero arbitrio e, come Autore, crea una situazione in cui non sia più possibile rimandarla; le parole sulla bocca di Marco Lombardo provocano e modellano la domanda, a cui sarà data una risposta corrispondente, che prima sottolinea una distanza con il limite dan-

tesco, insito nella condizione umana, per poi concedere un'accurata disanima della problematica. Tuttavia, colpisce lo "scoppiare nel dubbio", il movimento intenso del pellegrino e la risposta, reattiva e spontanea, dell'anima; l'impeto delle espressioni appare eccessivo, ma coglie il centro dell'attenzione del lettore, trascinato con Dante, complice - in quanto umano - del suo limite, correo della sua brama, interessato all'epilogo di un dialogo dalla tonalità espressiva piuttosto inconsueta, come mostra la chiusura vigorosa e irta di puntualizzazioni dell'anima purgante:

*"O tuo parlar m'inganna, o el mi tenta",  
rispuose a me; "ché, parlandomi tosco,  
par che del buon Gherardo nulla senta [...]  
Così tornò, e più non volle udirmi.*

Purgatorio, XVI, 136 e sgg.

Stesso carattere di Dante, forse suo alter-ego, Marco Lombardo ritorna nella fitta nebbia che avvolge le anime degli iracundi, come avesse - e, di fatto, ha - ben altro da fare che spiegare a Dante la genealogia del *buon Gherardo* che il Poeta non può non conoscere; Marco repentinamente si allontana, in modo brusco, presumibilmente mentre Dante ancora avrebbe voglia di discorrere con lui: *e più non volle udirmi*. Sembra di assistere ad un dramma in cui uno dei due protagonisti ancora parla e l'altro gli volta le spalle, irriguardo, ma nel giusto.<sup>11</sup>

Nel Paradiso, lo slancio diviene impeto totalizzante: il corpo è meno greve, ma il peso specifico della passione che lo muove si fa sentire maggiormente; la fatica si concretizza come richiamo alla responsabilità, consapevolezza del compito, visione della finalità. Il movimento è palese, veemente e turbato; il percorso si snoda con una tempistica oltremondana, suprema sintesi di tutte le componenti in atto - potenzialmente aperta al futuro come al passato - per ricostruire il significato del circuito dell'uomo, dalla nascita alla nuova vita. Interessante il recupero politico, anche polemico, perché l'uomo è *uno*, creatura fragile, esposta al vento, ma "canna pensante", come insegna Pascal, capace di tenere insieme materia e spirito, intelletto e cuore, passione e pietà, politica e morale.

L'*incipit* del XXV del Paradiso:

*Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,  
vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov' io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra;  
con altra voce omai, con altro vello  
ritornerò poeta, e in sul fonte  
del mio battesimo prenderò 'l cappello;  
però che ne la fede, che fa conte  
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi  
Pietro per lei sì mi girò la fronte.*

---

<sup>11</sup> Torna alla memoria l'uscita di scena di Brunetto Latini, alla fine del XV dell'Inferno: *Gente vien con la quale esser non deggio. [...]* Poi si rivolse, e parve di coloro / che corrono a Verona il drappo verde / per la campagna; e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde.

Emerge, esito di un percorso affollato di incontri significativi, la definizione appassionata - con uno scarto sintattico inaspettato e repentino, in posizione privilegiata all'inizio di un canto, nel mezzo di un esame teologico - del proprio ruolo, del proprio compito: è uno spazio sottratto alla dottrina, tenuto riservato, una validazione del cammino, una precisazione vivace e intensa, in cui convergono la consapevolezza della sacralità del Poema, la fatica che gli ha richiesto e la nostalgia per Firenze, anzi la speranza - l'oggetto su cui verte l'esame - di poter tornare nella sua città.

Questo passo completa il movimento incontenibile del XVII, nei versi 124 e seguenti: «*Coscienza fuscata / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca. / Ma nondimen, rimossa ogne menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov' è la rogna. / Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta. / Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d'onor poco argomento...*»

Il viaggio non è concluso; il percorso è quello che ognuno segue sulle strade della vita e la *Commedia* ne è l'ardente rappresentazione, in un movimento ininterrotto che è quello dell'umanità.

Chiosa poeticamente Mandel'stam, riferendosi alla profezia di Cacciaguida<sup>12</sup>: *Sento il primo ghiaccio, lo sento / scricchiolare sotto i ponti, / ricordo luminosa l'ebbrezza / fluttuare sopra le teste. / Dall'alto d'inumane scale, / davanti a palazzi tutti spigoli, / Alighieri poteva cantare / più acutamente la sua Firenze, / Con labbra arse di fatica. / Così la mia ombra langue e si tende / rode i grani di quel granito, / vede di notte la fila di ceppi / che di giorno sembravano case. / O si gira i pollici l'ombra / e sbadiglia con voi, / o schiamazza fra la gente, / si scalda al loro vino, al loro cielo, / e nutre di pane non dolce / i cigni insistenti.*

Nella *Commedia* dantesca, gli elementi accessori, attraverso un movimento centrifugo, sono trascinati lontano dal nucleo di interesse fondante, lasciandolo intonso, rendendogli una verginità completa, aperta alla lettura dell'unico - il lettore - come fosse singolo e *unus*, come potesse cogliere per primo il respiro precedente alla parola, quel *verbum* da cui è scaturita l'opera, quel suono che precede il corpo e la sua forma, prima dello spazio-tempo sensibile.<sup>13</sup> Nel Cielo della Luna, ad esempio, Dante cade nell'equivoco opposto a *quel ch'accese amor tra l'omo 'l fonte*; tuttavia, con un tocco leggero, un sorriso comprensivo, Piccarda si concede alle sue domande, scioglie i suoi dubbi, tocca questioni dirimenti, il tutto reso ancora più "trasparente" dall'apparato scenografico accessorio. Un canto iniziato

---

<sup>12</sup> 21-22 gennaio 1937. Trad. Maurizia Calusio. Scrive Mandel'stam: "Non è possibile leggere i canti di Dante senza rivolgerli all'oggi: sono fatti apposta, sono proiettili scagliati per captare il futuro, ed esigono un commento futurum. Il tempo per Dante è il contenuto della storia, intesa come atto unitario e sincronico; e viceversa il contenuto della storia è un "con-tenere" il tempo, un sostenerlo in comune da parte di compagni, co-cercatori, co-scopritori del tempo stesso. Dante è un antimodernista. La sua attualità è inesauribile, incalcolabile, inestinguibile. Ecco perché il discorso di Ulisse, convesso come una lente ustoria, può essere rivolto sia alla guerra dei greci contro i persiani, sia alla scoperta dell'America da parte di Colombo, sia agli audaci esperimenti di Paracelso, sia all'impero universale di Carlo V. Il canto ventiseiesimo, dedicato a Ulisse e Diomede, ci fa meravigliosamente entrare nell'anatomia dell'occhio dantesco, predisposto in modo così naturale solo alla scoperta della struttura stessa del tempo futuro. Dante aveva la capacità di messa a fuoco degli uccelli rapaci, non adatta all'orientamento a piccolo raggio: troppo grande è il territorio di caccia. Allo stesso Dante possono essere applicate le parole dell'orgoglioso Farinata: "Noi veggiam, come quei ch'a mala luce" (Inf. X, 100) Cioè: noi -le anime peccatrici- siamo in grado di vedere e di distinguere soltanto il lontano futuro, avendo per questo un dono particolare. Diventiamo totalmente ciechi non appena ci vengono sbattute in faccia le porte del futuro. E per questa nostra caratteristica siamo simili a coloro che lottano con le ombre del tramonto e che, pur distinguendo gli oggetti lontani, non vedono ciò che è vicino." O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, op. cit., pp. 96-99.

<sup>13</sup> Il motivo sembra spiegarlo Erich Auerbach: "Spesso un verso [di Dante] richiede forza e tempo quasi impossibili prima di schiudere qualcosa di quello che vi è contenuto; ma quando si è riusciti ad avere una visione d'insieme, allora i cento canti, nello splendore delle terzine, nel loro sempre rinnovato intrecciarsi e sciogliersi, svelano la leggerezza di sogno e l'inattingibilità della perfezione, che sembra librarsi senza fatica, come una danza di figure ultraterre." E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, p.122.

con un “equivoco visivo” si trasforma nella più nitida spiegazione intellettuale e morale del Paradiso: “...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 crià o che natura face” (Par., III, 79-87). Dante comprende proprio ora il senso della gloria di colui che tutto move / per l’universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove, ne è consapevole, e lo dichiara: *Chiaro mi fu allor come ogne dove / in cielo è paradiso, etsi la grazia / del sommo ben d’un modo non vi piove* (Par., III, 88-90).

Tra l’VIII e il IX del Paradiso, per fare un altro esempio non scontato - tra profezie, aspre invettive, elementi accessori -, si fa spazio la lettura dantesca, o meglio cristiana, della redenzione dell’umanità attraverso vie misteriose, con la presentazione della meretrice Raab. È quasi inaspettata in un contesto di aperta polemica contro il papato, ma spazza via ogni amarezza e mestizia, dando spazio ad una verità profonda e liberatoria, perfetta e sublime:

*...là entro si tranquilla  
Raab; e a nostr’ ordine congiunta,  
di lei nel sommo grado si sigilla.  
Da questo cielo, in cui l’ombra s’appunta  
che ’l vostro mondo face, pria ch’altr’ alma  
del trionfo di Cristo fu assunta.  
Ben si convenne lei lasciar per palma  
in alcun cielo de l’alta vittoria  
che s’acquistò con l’una e l’altra palma,  
perch’ ella favorò la prima gloria  
di Iosüè in su la Terra Santa,  
che poco tocca al papa la memoria.*

Paradiso, IX, 115-126

L’energia delle Cantiche trascina il lettore e non concede tregua neanche nei momenti in cui Dante sviene, dorme, sogna o sosta: l’inquietudine del protagonista-regista coinvolge e appassiona; lo smarrimento del peccatore, consapevole, desolato, compunto e contrito, ma anche insicuro, esitante, dubbioso, sprovveduto, non lascia tranquillo il lettore e, proprio per questo, lo attira, lo compromette, lo rende complice e, inevitabilmente, commuove, ovvero lo fa muovere insieme a lui, gli fa provare paura, viltà, stanchezza, tedio, passione, dolore, rabbia, vergogna, pena, pace, piacere.

*La terra lagrimosa diede vento,  
che balenò una luce vermiglia  
la qual mi vinse ciascun sentimento;  
e caddi come l’uom cui sonno piglia.*

Inferno, III, 133-136

Lo svenimento non è usato per omettere spiegazioni o alleggerire il racconto; segna il passo, batte un tempo, offre un ritmo, un metro di lettura: il poeta sfugge al terremoto spaventoso che lo aveva riempito di paura, supera, senza coscienza, l’Acheronte, per scendere nel Limbo, e riprende la battuta inter-

rotta: *Ruppemi l'alto sonno ne la testa / un greve truono, sì ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta...* (Inf., IV, 1-3). Un suono grave, un luogo nuovo, nebbioso e inquietante: il ritmo minaccioso si riattacca all'ultima nota del III canto, per poi svolgersi verso un tono mesto, riflessivo, sottolineato dal pallore di Virgilio. Lo svenimento non è soltanto una tecnica strumentale per permettere all'*agens* di superare - indenne - difficili o impossibili ostacoli, ma rende il pellegrino *riposato*, lo rispetta nella sua condizione umana, limitata, costringendo il lettore a fermarsi con lui, ma mai in quiete, sempre sconvolto dal pericolo superato, dalla trepidazione commossa, come davanti alla passione d'amore che supera il tempo e strugge lo spettatore: *Mentre che l'uno spirito questo disse, l'altro piangèa; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade* (Inf., V, 139, 142).

I riferimenti sono, naturalmente, moltiplicabili, come il sogno della *femmina balba* nel canto XIX del Purgatorio, assolutamente inquietante, anche se piuttosto trasparente nel valore simbolico: applicazione della teoria dell'amore, esposta nei due canti precedenti. L'effetto dei discorsi ha una ricaduta onirica, trasformando l'amore terreno in una donna mostruosa che attrae - mutata opportunamente in sirena - l'appetito umano, innescando una rappresentazione cruda, realistica, fino all'orrore per l'osceno epilogo, quando Virgilio mette a nudo il ventre fetido della balbuziente. Alcuni passaggi meritano di essere registrati (Purg., XIX):

*mi venne in sogno una femmina balba,  
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,  
con le man monche, e di colore scialba.*

*Io la mirava; e come 'l sol conforta  
le fredde membra che la notte aggrava,  
così lo sguardo mio le facea scorta [...]*

*«Io son», cantava, «io son dolce serena,  
che ' marinari in mezzo mar dismago;  
tanto son di piacere a sentir piena!*

*Io volsi Ulisse del suo cammin vago  
al canto mio; e qual meco s'ausa,  
rado sen parte; sì tutto l'appago!» [...]*

*L'altra predea, e dinanzi l'apria  
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;  
quel mi svegliò col puzzo che n'uscia.*

In Paradiso, dopo che Bernardo ha pregato la Vergine in suo favore, il pellegrino vede oltre quello che la memoria può rappresentare. Così, traendola da quell'*ombra* che il ricordo e la grazia gli concedono, usa una similitudine onirica per rappresentare la sua esperienza e confessare l'inefficacia delle parole:

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

*Qual è colüi che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa*

*mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.*

Paradiso, XXXIII, 55-63

La *Commedia* si presenta, di fatto, come l'anteprima di un viaggio nell'aldilà, ma non solo; tocca l'esistenza nel senso ontologico del termine per cui, arrivati alla fine di un'esperienza escatologica, si può imparare a muovere il primo passo: "*La Commedia non tanto sottrae tempo al lettore, quanto piuttosto gliene fa dono, al pari di una composizione musicale mentre viene eseguita. Nel suo allungarsi, il poema si va allontanando dalla propria fine, e la sua stessa fine sopraggiunge inaspettata, e suona come un inizio.*"<sup>14</sup>

La struttura della *Commedia* si inerpicca, dopo essere discesa ad imo, svelando ad ogni passo - prima nella scivolosa voragine, poi nella fatica dell'erta, fino all'ascesa luminosa e armonica - un manipolo di significati, tradotti in un insieme di parole luminose come raggi di cui si intuisce e si segue la sorgente; sono potenti come una fonte di energia vigorosa e fiammeggiante che, raggelando, brucia; feconde come un motore a ciclo continuo che, nella misura in cui cede particelle di significanti, recupera e trattiene il valore globale dell'opera, senza dispersione o frammentazione, nel rispetto della fondamentale coesione dell'architettura del viaggio.<sup>15</sup>

Il viaggio è reale: al netto del sistema figurale, dipinge in uno specchio cristallino e terso la consistenza tangibile dell'essere, il movimento ondulatorio dell'esistenza - anche quando appare decisamente e "rettamente" indirizzata -, l'articolazione multipla e umanamente contraddittoria del giudizio, la sincronia di ogni tempo-spazio. Il viaggio è reale nella misura in cui non è realistico: il viaggiatore ragionevole e sensato non si blocca sulla superficie della strada ad osservare il materiale inerte di cui è costituita, ma fissa lo sguardo e muove i passi verso il barbaglio luminoso che sporadicamente permette di intravedere la direzione; non lascia trascorrere un'immagine senza salvarne il valore segnaletico, senza leggervi la funzione anagogica, dove con funzione o "*visione anagogica si intende una attitudine del vedere che è in grado di accorgersi dei livelli del reale, collegati al mistero dell'esistenza divina e della nostra partecipazione ad essa. In altre parole, i livelli di significato letterale, morale, esistenziale o drammatico, e teologico convivono in un'unica immagine, ne sono la struttura.*"<sup>16</sup>

È il motivo che spiega l'intima tensione che anima la *Commedia*, quasi un sistema elettrico che, con appositi relè, permetta di regolare l'intensità luminosa, garantisca la giusta frequenza all'occhio: dal normale spettro elettromagnetico che impressiona l'organo visivo umano, all'infrarosso e all'ultravioletto, fino alle lunghezze d'onda delle galassie; si tratta di luce, prima fioca o spenta, poi terrestre, infine puro elemento fisico e poetico. A questo proposito, e per difetto, vorrei tentare un rapido percorso,<sup>17</sup> inseguendo l'intensità luminosa, seguendo lo sguardo del *viator*, come un cronista. Parla Dante, naturalmente: *Vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende; fissi li occhi al sole oltre nostr'uso; Io non sofferi molto, né s'è poco, / ch'io nol vedessi sfavillar dintorno, / com'ferro che bogliente esce dal fuoco / e di subito parve giorno a giorno / essere aggiunto; parvemi tanto allor*

<sup>14</sup> O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, op. cit., p. 54.

<sup>15</sup> "Cercando di penetrare...nella struttura della *Commedia*, giungo alla conclusione che tutto il poema costituisce un'unica strofa, unitaria e indivisibile. O piuttosto - non una strofa ma una figura cristallografica, ossia un corpo solido. Un incessante impulso alla creazione di forme trapassa il poema da parte a parte. Esso è un corpo stereometrico di assoluto rigore, lo sviluppo compatto di un tema cristallografico." O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, op. cit., p. 59.

<sup>16</sup> D. Rondoni, *Cattolica, cioè artista, Introduzione*, in F. O'Connor, *La schiena di Parker*, Rizzoli, Milano 1998, p. 14.

<sup>17</sup> Solo un accenno, che prosegue in nota.



*del cielo acceso / de la fiamma del sol, che pioggia o fiume / l'ago non fece alcun tanto disteso,<sup>18</sup> ...e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera; A quella luce cotal si diventa, / che volgersi da lei per altro aspetto / è impossibil che mai si consenta; O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!*

È l'illuminazione di un interno definito da Dante, quello paradisiaco. C'è un interno diverso per ogni Cantica: uno fatto di spazi affollati di anime dall'aspetto umano, martoriati dalla scelta di anteporre l'istintualità ferina alla ragione, poi quello abitato da anime solitarie piagate da passione troppo debole o eccessiva; ancora - salendo -, cori di anime in cammino verso la libertà, e infine angeli e beati gaudenti. Da ognuno di loro emana un'anelito specifico ma mai predeterminato: si ha la percezione che alcuni personaggi si evolvano tra le parole del poeta a sua insaputa, quasi le parole potessero scoprire una profondità che l'Autore non aveva previsto, anzi a volte - con un realismo intrigante - lo stesso personaggio in cammino, il poeta *viator*, pare reagire in modo per lui inconsueto ed impreveduto, una specie di Dante *contra Dantem*<sup>19</sup>, in cui *alter alterum pugnat*, il secondo dei quali risulta sconosciuto al primo, che tiene la penna e le redini della *fabula*, ma non può impedirgli "l'andare" con tutto se stesso, comprese le fragilità umane. L'autore stesso si scopre in un atteggiamento di ascolto, obbedisce alla realtà per la quale prova incondizionato rispetto, nella quale si immerge con tremore, con la quale sembra talvolta combattere, mai lasciandosi distrarre dall'illusione o dal sentimento, dall'emozione transitoria - che pure ha il suo spazio di rappresentazione -, consolidando il dato dell'esperienza, mentre duella con un egocentrismo incalzante e persistente.

Nel canto VIII dell'Inferno, ad esempio, Filippo Argenti, si rivolge a Dante in un modo tale che il Poeta sembra quasi dimenticare il luogo in cui si trova, e risponde piccato, dando luogo ad un quadretto gustoso e realistico, degno del Dante "petroso" - quello tutto arpeggi ironico-sarcastici, comunque molto più giocosi di quello che segue -:

*Mentre noi corravam la morta gora,  
dinanzi mi si fece un pien di fango,  
e disse: "Chi se' tu che vieni anzi ora?"  
E io a lui: "S'i' vegno, non rimango;  
ma tu chi se', che sì se' fatto brutto?"  
Rispuose: "Vedi che son un che piango"  
E io a lui: "Con piangere e con lutto,  
spirito maladetto, ti rimani;  
ch'i' ti conosco, ancor sie lordo tutto"*

---

<sup>18</sup> ... vinta, mia virtute diè le reni, / e quasi mi perdei con li occhi chini; come si fece subito e candente / a li occhi miei che, vinti, nol soffriro; vid'io sopra migliaia di lucerne / un sol che tutte quante l'accendea, / e per la viva luce trasparea / la lucente sustanza tanto chiara nel viso mio, che non la sostenea; ciò ch'io vedeva, mi sembiava un riso / de l'universo; per che mia ebbrezza / intrava per l'udire e per lo viso; un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume; la bellezza ch'io vidi si trasmoda / non pur di là da noi, ma certo io credo / che solo il suo fattor tutta la goda; mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva; vidi lume in forma di rivera fulgido di fulgore / dipinte di mirabil primavera; vidi / ambo le corti del ciel manifeste; l'alto trionfo del regno verace; su per la viva luce passeggiando / menava io li occhi per li gradi; la mia vista, venendo sincera...

<sup>19</sup> Intrigante l'etimologia del nome del Poeta: Durans, colui che resiste, sopporta, tollera; risoluto, ma anche paziente, ma anche "colui che dona", "che dà". Nella forma abbreviata medievale, appunto, Dante.

Sarebbe troppo facile attribuire i toni bruschi del Dante - *viator* - mendicante di senso, alla ricerca di se stesso in un luogo oltremondano - ad un'ipotetica, non attestata, opposizione dell'Argenti al suo ritorno in patria, né l'invettiva trova giustificazione nella riprovazione per la colpa del dannato; infatti anche di fronte a peccati più laidi, il Poeta si mostra sgomento e spesso turbato, ma il tono dello scontro si prospetta prima ancora che il pellegrino, risentito, risponda: è già tutto nella domanda dell'Argenti, improvvisa e sorprendente in quella "*morta gora*", come una pietra di inciampo che provochi un sobbalzo imprevedibile, un trasalimento angoscioso di cui ci si vuole vendicare.

Le parole prendono il sopravvento al crescere dell'agitazione. L'obiettivo presenta due fuochi: Dante, fermo fisicamente su una barca, che "viene" prima del tempo deputato, ovvero si *muove*, come nota l'Argenti, che sembrerebbe iscriverlo al quinto cerchio, mostrando di averlo riconosciuto, e come nota anche il Poeta, sottolineando "*S'i' vegno, non rimango...*", schernendo l'altro, ancorato per sempre alla palude stagnante. Potrebbe bastare l'alterco citato per sostenere le motivazioni di Dante, che vuole marcare una distanza dal dannato, se non ci fosse addirittura un corollario impensabile ovvero la rappresentazione plastica dello scempio dell'anima di Filippo Argenti, attaccata dagli altri dannati, mentre il "*fiorentino spirito bizzarro / in sé medesimo si volvea co' denti.*" Con la complicità di Virgilio:

*E io: "Maestro, molto sarei vago  
di vederlo attuffare in questa broda  
prima che noi uscissimo del lago"*

*Ed elli a me: "Avante che la proda  
ti si lasci veder, tu sarai sazio:  
di tal disio convien che tu goda".*

È solo un *exemplum*? Non basta a spiegare l'insistenza<sup>20</sup> e, men che mai, l'atteggiamento vendicativo con cui viene trasmessa l'approvazione del saggio duca. Al netto della dimensione etico-sociale o di una rappresentazione realistica delle consuetudini politico-civili a cui il cittadino fiorentino era avvezzo, rimane nel lettore la percezione di una variegata e vivace successione dinamica di battute ed eventi, che trascina con sé l'inquietante conclusione del canto ottavo, di cui l'episodio di Argenti sembra essere un prologo. Dante risulta emotivamente compromesso, come se cominciasse a pesargli il corpo: per la barca che si abbassa a causa del suo peso, per la risposta a Filippo Argenti che ne evidenzia la fisicità, fino all'inevitabile scoperta di "*più di mille*" diavoli, che vogliono rispedirlo indietro "*per la folle strada*" da solo.

Il lettore si stringe al pellegrino, che è incapace di ragionare sensatamente, abbandonato da "*lo dolce padre*", tanto da rimanere "*in forse / che sì e no nel capo mi tenciona*"; soprattutto viene meno per un attimo - oserei dire "di nuovo", dopo l'episodio di Argenti - la forza, la coerenza e la risolutezza della guida, chiusa fuori dalle porte della città di Dite: Virgilio stesso che "*fuor rimase / e rivolsesi a me con passi rari*" sembra dubitare della riuscita del viaggio, tanto da rallentare notevolmente la sua andatura, mentre "*li occhi a la terra e le ciglia avea rase / d'ogni baldanza...*". Si tratta di un istante, ma la tensione è altissima e certamente non aiuta lo spettacolo terrificante delle "*tre furie infernal di sangue tin-*

<sup>20</sup> Undici terzine per 33 versi, non un numero qualunque, ma non è intento di chi scrive una riflessione cabalistica.

te”: la battaglia vera è iniziata e l’esito non è certo per l’agens, che rischia la distruzione ed è una situazione talmente tragica che Virgilio si vuole sincerare “fisicamente” che Dante obbedisca ai suoi ordini: “...ed elli stessi / mi volse, e non si tenne a le mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi.” (Inf. IX, 58-60)

Dante non si accontenta di un’arida e vacua copia del reale: scarnifica la superficie transitoria, libera dal materiale reattivo ogni anfratto recondito; infine mostra quella realtà attesa, intesa, accettata, illuminata, per essere offerta, declamata, donata. Il Poeta, annullandosi di fronte al reale, ne scopre la profondità, e scopre se stesso; obbedendo al reale, arriva a contemplarne l’essenza attraverso una trama di relazioni, e si scopre capace di raffigurarlo.

Nel Purgatorio, Cantica dirimente, luogo deputato alla sua personale purificazione, il percorso - che gli rivela il senso ultimo della libertà come obbedienza al reale, come acquisizione di un arbitrio libero, del libero voler *che, se fatica / ne le prime battaglie col ciel dura, / poi vince tutto, se ben si notrica* (Purg. XVI, 76-78) - è molto faticoso dal punto di vista emotivo: la paura penetra dentro le ossa del Poeta, che non ha bisogno di essere difeso da diavolerie varie, ma si deve confrontare con esempi nei quali si specchia consapevolmente, come sottolinea, prima ancora di iniziare la salita, rispondendo a Casella *che per tornar altra volta / là dov’io son, fo io questo viaggio* (Purg. II, 91-92).

Tuttavia, altre sono le ricorrenze che rappresentano il Poeta di fronte ad una scelta definitiva, non tanto e non solo il passaggio *dentro al foco*, tutt’altro che metaforico - *Sì com’ fui dentro, in un bogliente vetro/ gittato mi sarei per rinfrescarmi, / tant’era ivi lo ’ncendio senza metro* -, ma, soprattutto, l’investitura definitiva ad opera di Virgilio:

*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. [...]  
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”.*

Purgatorio, XXVII, 130-132; 139-142

Nessun alibi tiene più: la libertà deve essere esercitata, la capacità deve essere messa alla prova, il piacere deve essere perseguito dirittamente. Si palesa, imponendosi, il motivo del viaggio intimo, personale - in fondo, Virgilio fin dall’arrivo mostra una certa comprensibile inadeguatezza -; si assiste ad uno scarto emotivo drammatico e spiazzante. Il passaggio dall’istinto, corretto dalla saggezza/*ratio* virgiliana, alla responsabilità della decisione è un salto che provoca una vertigine nel Poeta; non ci sono pretesti da sollevare, giustificazioni attenuanti o scusanti: dalla *selva oscura* è approdato *dentro a la selva antica*, ovvero nell’Eden, in un altro mondo, in un’altra vita. È richiamato da Matelda a guardare la processione che gli si presenta davanti come una lunga teoria di allegorie, è richiamato a guardare oltre l’apparenza,

l'ovvio, la superficie, per cogliere la risposta alla domanda di senso: *La donna mi sgridò: "Perché purardi / sì ne l'affetto de le vive luci, / e ciò che vien di retro a lor non guardi?"* (Purg., XXIX, 61-63).<sup>21</sup> Dante è pronto ad obbedire; tuttavia la purificazione non è completa. C'è ancora una prova da superare,

la più difficile, quella sorvegliata dalla persona amata, l'incontro storico con la quale e, paradossalmente, la morte della quale, gli ha permesso di seguire la via di salvezza. È l'incontro che aspetta da sempre, dalla morte di quella *benedetta*, ma l'uomo, posto di fronte a chi lo conosce veramente, non ha reconditi rifugi in cui nascondersi e deve essere pronto a rivelare sé a se stesso, a perdonarsi. I canti XXX e XXXI del Purgatorio, che saranno citati seguendo i passi salienti, rappresentano un passaggio dovuto, l'accusa dei peccati senza la quale non si può ottenere perdono, non si può ardire di bagnarsi nel Letè e nell'Eunoè, non si può salire alle stelle:

*"Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.  
Come degnasti d'accedere al monte?  
non sapei tu che qui è l'uom felice?"*

*Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;  
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,  
tanta vergogna mi gravò la fronte. [...]*

*Alcun tempo il sostenni col mio volto:  
mostrando li occhi giovanetti a lui,  
meco il menava in dritta parte vòlto.*

*e volse i passi suoi per via non vera,  
imagini di ben seguendo false,  
che nulla promession rendono intera. [...]*

*"O tu che se' di là dal fiume sacro",  
volgendo suo parlare a me per punta,  
che pur per taglio m'era paruto acro, [...]*

*"dì, dì se questo è vero; a tanta accusa  
tua confession conviene esser congiunta".*

*sì scoppia' io sottesso grave carico,  
fuori sgorgando lagrime e sospiri,  
e la voce allentò per lo suo varco.*

Dante è immobile; deve essere richiamato ad alzare "la barba" e prendere coscienza di sé.

Una scrittrice tra le più originali della letteratura americana del Novecento, Flannery O'Connor, sostiene che "c'è un granello di stupidità del quale lo scrittore [generalmente parlando] può difficilmente fare a meno: lo starsene a fissare senza andar subito al dunque. Più a lungo guardate un oggetto e più mondo ci vedrete dentro; ed è bene ricordare che lo scrittore serio parla sempre del mondo intero, per limitato che sia il suo scenario. Per lui, la bomba lanciata su Hiroshima incide sulla vita lungo il fiume Oconee e non può farci nulla."<sup>22</sup> Perché non dovrebbe valere per Dante?

---

21 Avrebbe scritto secoli dopo Leopardi, cercando la stessa risposta: *Se dell'eterne idee/ L'una sei tu, cui di sensibil forma/ Sdegni l'eterno senno esser vestita, / E fra caduche spoglie/ Provar gli affanni di funerea vita; / O s'altra terra ne' superni giri/ Fra mondi innumerabili t'accoglie, / E più vaga del Sol prossima stella/ T'irraggia, e più benigno etere spiri; / Di qua dove son gli anni infausti e brevi, / Questo d'ignoto amante inno ricevi.*G. Leopardi, *Alla sua donna*.

22 F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo. Sul mestiere di scrivere*, Minimum Fax, Roma 2003, p. 50.

Più a lungo Dante fissa la realtà, più la sua vista “si avvalorà”, penetra attraverso livelli ulteriori, espandendo il campo visivo, rendendolo fecondo, pregno, in grado di far emergere e crescere i semi piantati dalle spie simboliche, talee capaci di emettere radici e germogliare e, come nota ancora la O'Connor, questo atteggiamento è doveroso se l'Autore “*vorrà scrivere storie che abbiano una pur minima probabilità di entrare in pianta stabile nella letteratura. Sembra un paradosso, ma più la prospettiva personale è ampia e complessa, più è facile da condensare nella narrazione.*”<sup>23</sup>

*Non perché più ch'un semplice semblante  
fosse nel vivo lume ch'io mirava,  
che tal è sempre qual s'era davante;  
ma per la vista che s'avvalorava  
in me guardando, una sola parvenza,  
mutandom' io, a me si travagliava.*

*Paradiso, XXXIII, 109-114*

Più la tensione in atto - per scoprire livelli inesplorati - scende in profondità, più si traduce in azione; più Dante intercetta e perfora la stratificazione spessa sotto cui giace il reale, più cambia, lui per primo e, quindi, il rapporto con la materia trattata, che, svelandosi lentamente, si lascia decifrare e comunicare.

Dante non inventa la materia, presente in natura, piantata nel sottosuolo del mondo e dell'essere, seme che il Poeta fiorentino sceglie liberamente di far maturare, creandogli intorno il terreno idoneo, diventando lui stesso *humus* fecondo, irrigandolo e concimandolo, mentre si rende disponibile ad essere penetrato, a scaldare la radice fragile nell'alveo della propria consapevolezza, proteggendolo con la propria libertà, responsabile della sua crescita, ma mai esercitando un possesso sulla creazione.

A volte, leggendo la *Commedia* si ha l'impressione di uno *shock* apocalittico premeditato, quasi Dante volesse trattenere con la forza l'attenzione del lettore, per imbrigliarlo nella scena, per “costringerlo” a superare almeno quel primo strato, appena polveroso, della stratificazione profonda del mistero, denuciando completamente l'immagine, attingendo alla sincerità fino all'impudenza, alla sconcezza.

Il riferimento più ovvio è rintracciabile nella prima Cantica, ma ad un lettore attento - coinvolto nel viaggio - non sfugge la presenza continua di un atteggiamento volutamente “provocatorio” del Poeta<sup>24</sup>. Al di là dello strumento mitologico e della sua rivisitazione in chiave demoniaca, della “correzione” virgiliana agli eccessi del suo pupillo - il *guarda e passa*, variamente declinato -, permane una volontà di rappresentazione realistica volutamente concretizzata, probabilmente in funzione anti-concettuale, per mostrare come le immagini non colgano fantasmi, ma sostanze, per rafforzare la veridicità e supremazia dello spirituale sulla mera materia sensibile.

Tralasciando, quindi, anche la rappresentazione dello pseudo-trino Lucifero, dei demoni dotati di *pedigree* letterario e diavoli comuni, ma anche certe “diavolerie” tragicomiche, converrà riflettere su alcuni passaggi drammatici, direi ad un livello esistenziale: ad esempio Cavalcante, abbattuto da un gioco sapiente di tempi verbali, forse preparato dal nervosismo dell'*agens* nei versi precedenti, quando, con imprevedibile livore, risponde “per le rime”- mi si passi l'espressione “petrosa” - a Farinata, rive-

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>24</sup> Non interessa, in questa sede, esaminare le finalità pedagogiche della scelta dantesca.

lando al fiero ghibellino che, se i guelfi cacciati sono tornati a Firenze, *i vostri non appreser ben quell'arte*. A questo punto, senza soluzione di continuità, *surse a la vista scoperchiata / un'ombra* e inizia la tragedia degli equivoci, articolata su battute brevi e dirette:

*...Se per questo cieco  
carcere vai per altezza d'ingegno,  
mio figlio ov'è? e perché non è teco?"  
E io a lui: "Da me stesso non vegno:  
colui ch'attende là, per qui mi mena  
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno. [...]  
Di subito drizzato gridò: "Come?  
dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?  
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?"  
Quando s'accorse d'alcuna dimora  
ch'io facëa dinanzi a la risposta,  
supin ricadde e più non parve fora.*

Inferno, X, 58-63; 67-72

Il tempo, abolito dall'esperienza, si prende la rivincita per l'attimo in cui permette l'equivoco, ma è destinato a cedere all'evidenza della realtà che, nella sua accezione più vera, è qualità intrinseca dell'essere effettivo, e non può variare per cause contingenti o per un relativismo soggettivo: se la visione degli eretici è limitata - se la visione dell'uomo è limitata - non significa che l'orizzonte debba combaciare con essa; piuttosto spinge ad allargare lo sguardo oltre l'effimero percepibile, quasi come inevitabile conseguenza, come un contraccolpo vigile della ragione, tutta tesa alla conoscenza integrale.

La *Commedia*, infatti, è spalancata sull'immensità - in ogni direzione -, sull'imprevedibilità della materia metafisica - *ab aeterno ad aeternum* -, su un ventaglio di possibilità ricombinate - senza pregiudizi -, rinsaldate attraverso una fiammella impercettibile ed accese dall'intensità dello splendore. Per questo, "*la sua contemporaneità è inesauribile, incalcolabile e inestinguibile*"<sup>25</sup>, perché continua ad interrogare ed interrogarsi sull'irriducibilità dell'uomo, che preferisce l'infinito, per cui e di cui è fatto, al mondo finito degli oggetti materiali; l'uomo - un infinito in continua evoluzione - è costituito dall'esigenza di senso, autoscienza alla ricerca della soluzione al problema dell'essere, drammaticamente esposto alla responsabilità di una scelta libera.

La scelta di Dante è quella di riconoscere e dare spazio alla sua vocazione poetica, vocazione dinamica perché si identifica con l'essere, con l'umanità di cui è costituito, con l'infinito cui tende il suo desiderio. Non è una scelta indolore, non può esserlo, perché la meta - il compimento di sé - è praticamente irraggiungibile, ovvero, per un poeta, ineffabile; d'altronde - parafrasando Rainer Maria Rilke - non esiste evento troppo effimero o contingente per non evocare l'assoluto, che si palesa come richiamo travolgente alla pienezza, che, a sua volta, provoca l'incontenibile sofferenza per la sua inattingibilità.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, op. cit., p. 80.

<sup>26</sup> "...Spesso non ci accorgiamo di essere immersi nelle difficoltà finché non ci sono salite fin sopra le ginocchia, fino al petto, fino al collo. Ma siamo forse felici quando tutto è facile? Non proviamo quasi una forma di imbarazzo di fronte alla felicità? Il nostro cuore è profondo. E solo se veniamo scacciati ne possiamo raggiungere le più lontane estremità. Perché di questo si tratta: di riuscire a toccare

Appena uscito dall'Inferno, Dante si dichiara alle Muse: "*vostra sono*"; riconosce di appartenere alla poesia, anzi l'esperienza della scrittura è asserzione conclamata alla vocazione: il Purgatorio fin dai primi versi del primo Canto annuncia la focalizzazione sulla poetica e apre lo sguardo su un paesaggio che, proprio per questo, sembra un sipario azzurro davanti ai suoi occhi: *Dolce color d'oriental zaffiro, / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro.* (Purg. I, 13-15) Gli aggettivi utilizzati creano un quadro sinestetico, che esalta la sensibilità del lettore: *dolce, oriental, sereno, puro...* Non sono casuali, né semplicemente "terrestri", ma illuminazione concreta - materiale e spirituale - finalizzata ad aprire la visione progressiva verso il Cielo, verso l'Assoluto, l'Infinito.

L'ispirazione poetica non è l'esito di uno studio, di un'applicazione dello strumento retorico e, proprio per questo, risponde ad un'esigenza molto più stringente, sempre più consapevole: *Io mi son un che, quando / amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'ei ditta dentro vo significando* (Purg. XXIV, 52-54). Mentre la poesia si muove verso l'*altum*, in profondità e in altezza, chiarisce sé a se stessa, proprio grazie al movimento: mentre sperimenta se stessa, approfondisce il suo valore e spazia lungo le altezze delle possibilità espressive. Lo stesso amore che ispira il poeta-pellegrino, gli arde dentro, gli corre nelle vene, dà vigore ai suoi passi perché *l'animo, ch'è creato ad amar presto / ad ogni cosa è mobile che piace, / tosto che dal piacere in atto è desto.* (Purg. XVIII, 19-21).

Dante sa di essere un uomo così, che è "*presto*", è "*mobile*" ad amar ciò che gli si presenta come un'attrattiva, ma soprattutto è consapevole che l'amore naturale "*è sempre senza errore*" mentre quello che l'uomo presume di gestire nel proprio animo "*puote errar per malo obietto / o per troppo o per poco di vigore*" (Purg. XVII, 95-96). Il movimento domina e non è solo un movimento di anime, ma un movimento "dentro" le anime; Dante lo registra in sé e lo percepisce intorno, ne intuisce la fonte nelle melodie delle preghiere corali - *vegna vèr noi la pace del tuo regno, / ché noi ad essa non potem da noi, / s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.*" (Purg. XI, 7-9) -, un moto ascendente fino allo svelamento del vero, nel movimento allegorico della processione sacra, alla cui vista Dante può accedere solo recuperando lo sguardo diretto, purificato dai gradi della Confessione - esame di coscienza, accusa dei peccati, dolore per il peccato, penitenza e perdono - prima di chiedere ad Apollo, con lo stesso verbo usato nel Purgatorio - *spira* -, di assecondarlo *tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti* (Par. I, 23-24).

Il Paradiso lascia un'impressione di velocità, di scatto avanguardistico: la memoria, che dietro *non può ire*, inghiotte i passaggi intermedi, brucia le tappe, acquista celerità, salendo verso la luce e l'immobilità perfetta in sé; ogni passaggio è un movimento e un'amplificazione di luce e di bellezza, come il sorriso di Beatrice, l'approfondimento dell'essenza già presente, che si apre sempre più - fin dove è possibile e dicibile - alla comprensione.

Il viaggio è dentro il Reale, nell'Incontro con il Significato, favorito dall'incontro terreno con Beatrice, che ha innescato una nostalgia per quello che vige "*oltre la spera*"; non avrebbe senso perdere tempo lungo il percorso, mentre i cieli si muovono armonicamente, portati più velocemente dalla prossimità a Dio, dalla possibilità di attingere al significato che li muove. Così Dante si muove velocemente, adegua il suo passo alla bellezza man mano che gli viene svelata e gli viene concessa la virtù per gustarla,

---

*il fondo. [...] Ritrovarci vecchi un giorno e non per questo illuderci di capire, anche solo minimamente, ogni cosa, ma almeno cominciare, almeno amare, almeno intuire, almeno avere stretto un legame con tutto ciò che resta sempre distante, con l'indicibile, lassù, lontano, fino alle stelle...*" R.M. Rilke, *Ad Arthur Holitscher*, in *La vita comincia ogni giorno*, L'orma, Perugia 2018, pp. 24-25.

fino ad attingere al Piacere del *trasumanar*: “*La forma universal di questo nodo / credo ch’i’ vidi, perché più di largo / dicendo questo, mi sento ch’i’ godo.*”

La poesia diviene l’unica possibilità per godere l’esperienza della profondità del mistero *in nuce*; la poesia invita l’uomo a cogliere e a far crescere l’impulso appassionato verso il significato;<sup>27</sup> la poesia invita a fare memoria di qualcosa che siamo, e mostra il grande ed eterno moto per cui siamo fatti. Mandel’stam lo dice così:

*Quando, una volta distrutto l’abbozzo,  
con zelo tieni saldo nella mente  
un periodo netto, senza glosse,  
stagliato nell’oscurità che hai dentro,  
e lui, strizzando gli occhi, si tien saldo  
nella trazione del suo impulso vero,  
ecco, lui sta esattamente alla carta  
come una cupola sta ai vuoti cieli.*<sup>28</sup>

Vorrei concludere tornando agli slanci danteschi, cogliendoli in particolare nelle parole rivolte al lettore quando l’impeto commosso e struggente diventa quella “coscienza profetica”<sup>29</sup> che la critica più accorta ha ravvisato come cifra emblematica della produzione del Sommo Poeta. Dante coglie in profondità la struttura dell’uomo, legge il desiderio che innesca il movimento della ragione e del cuore, risponde alla sua vocazione poetica, traducendo i segni che immettono nel mistero. Così nel X del Paradiso, invitando alla contemplazione dell’Unica Opera perfetta:

*Leva dunque, lettore, a l’alte rote  
meo la vista, dritto a quella parte  
dove l’un moto e l’altro si percuote;  
e lì comincia a vagheggiar ne l’arte  
di quel maestro che dentro a sé l’ama,  
tanto che mai da lei l’occhio non parte.*

*Or ti riman, lettor, sovra ’l tuo banco,  
dietro pensando a ciò che si preliba,  
s’esser vuoi lieto assai prima che stanco.  
Messo t’ho innanzi: omai per te ti ciba;  
ché a sé torce tutta la mia cura  
quella materia ond’ io son fatto scriba.*

## **Anna Valeri** **Insegnante di Materie letterarie**

<sup>27</sup> Piace inserire una voce del Novecento italiano: “*O poesia, nel lucido verso[...]Che tripudi sul cuor della terra conflagra, / O poesia, nel livido verso / Che sguazza fanghiglia d’autunno / Che spezza ghiaccioli d’inverno / Che schizza veleno nell’occhio del cielo / Che strizza ferite sul cuor della terra, / O poesia nel verso inviolabile / Tu stringi le forme [...] Sulla tristezza di chi soffre e accieca / Tu sei cagnara e malizia e tristezza, / Ma sei la fanfara / Che ritma il cammino[---] Ma sei la certezza / Del grande destino, / O poesia di sterco e di fiori, / Terror della vita, presenza di Dio...*” C. Rebora, *Frammenti lirici*. XLIX, Interlinea, Novara 2008.

<sup>28</sup> O. Mandel’stam, *Ottanta poesie*, trad. R. Faccani, Einaudi, Torino 2009, p. 12. Novembre 1933 – gennaio 1934.

<sup>29</sup> Cfr. B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1942, pp. 293-298.



# Da soli, gli occhi non vedono

...la voce che viene dal profondo e dalle cose

di

Anna Valeri

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

L'attesa caratterizza il cuore dell'uomo; la tensione dell'esistenza è costituita dalla ricerca di un bene che *queti l'animo*, da una domanda di compimento, che accolga e dia senso alla realtà che i sensi percepiscono, ma anche alla realtà che si palesa come un ultimo mistero a cui la vita rimanda, in un'eco costante di cui intercettiamo talvolta qualche nota, di cui tratteniamo a volte brani di memoria, di cui troviamo una traccia congenita nel cuore e nell'intelligenza.<sup>30</sup>

L'attesa è una sete che non si *sazia*, / *se non con l'acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia*; la tensione si traduce in domanda di senso, che può scorgere un'ipotesi di risposta solo nella assunzione realistica della realtà per quello che è, senza disperdere il significato dei segni dispensati dal mondo, dall'esperienza, dagli incontri sulla strada della vita.<sup>31</sup>

L'attesa genera uno sguardo pronto a stupirsi; la tensione accetta la sfida dell'essere e del reale, innescando un interesse tra l'io e la cosa,<sup>32</sup> innescando un percorso verso la verità, *adequatio rei et intellectus* - corrispondenza tra la cosa e la sua rappresentazione, come recita la traduzione di S. Tommaso d'Aquino -, mette l'uomo di fronte alla categoria della possibilità.

L'attesa deve avere una ragione adeguata per mettersi a guardia dell'avvenimento che salva, per vigilare e non perdere l'attimo in cui il significato si rivela; tutta intenta a penetrare la realtà, senza incagliarsi nella vuota proiezione di sé, "nella chiusa interiorità dell'introspezione"<sup>33</sup>, si confronta con una proposta ragionevole, per verificarne la corrispondenza con l'ampiezza del proprio desiderio.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> *Qualunque cosa tu dica o faccia / c'è un grido dentro: / non è per questo, non è per questo! / E così tutto rimanda / a una segreta domanda/e l'atto è un pretesto... Nell'imminenza di Dio / la vita fa man bassa / sulle riserve caduche, / mentre ciascuno si afferra / a un suo bene che gli grida: addio!* C. Rebora, *Sacchi a terra per gli occhi*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 1998.

<sup>31</sup> *Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza di attesa - / e non aspetto nessuno: / nell'ombra accesa / spio il campanello / che impercettibile spande/un polline di suono - /e non aspetto nessuno: / fra quattro mura / stupefatte di spazio / più che un deserto / non aspetto nessuno. / Ma deve venire, / verrà, se resisto / a sbocciare non visto, / verrà d'improvviso, / quando meno l'avverto. / Verrà quasi perdonò / di quanto fa morire, / verrà a farmi certo / del suo e mio tesoro, / verrà come ristoro / delle mie e sue pene, / verrà, forse già viene / il suo bisbiglio.* C. Rebora, *Canti anonimi*, in *Poesie*, Garzanti, Milano 1998.

<sup>32</sup> "All things are ready if our minds be so." W. Shakespeare, *Enrico V*, Atto IV, sc. 3.

<sup>33</sup> H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1994, p. 239.

<sup>34</sup> "Che interesse avrebbe una scogliera, una foresta, un rudere se non vi fosse implicata una attesa? E attesa di che se non di lei, della creatura che ci potrebbe fare felici?" D. Buzzati, *Un amore*, Mondadori, Milano 2016.

L'attesa ragionevole è capace di stupore, è attratta dalla coincidenza tra la profondità del proprio desiderio e la grandezza smisurata della risposta; l'incontro con chi indica questa risposta approfondisce l'umanità dell'*homo viator*, di colui che *ode la voce che viene dalle cose e dal profondo*.<sup>35</sup>

L'attesa si concretizza nell'impatto con un mistero presente; si traduce in un incontro interessante, peculiare all'essere, esperienza di una umanità nuova, di una "vita nuova".

L'incontro che cambia la vita rende liberi perché ciò che si desidera diviene un fatto, si incarna, accade nella storia; diviene fruibile quel rapporto con l'infinito della cui sete l'uomo è costituito.

L'incontro avviene se l'attesa è piena della tensione "verso": *ad-tendere* contiene un movimento dello spirito, è un distendersi, un aspirare, un mirare, un modo di essere, una disposizione del cuore e dell'intelligenza. Non è appena lo spazio di tempo in cui indugiare fino a quando accade quella cosa che ho in mente, fino al compimento del viaggio: è la posizione dell'anima e dell'intelletto pronta a cogliere l'imprevisto: *Ciascun confusamente un bene apprende / nel qual si queti l'animo, e disira, / per che di giugner lui ciascun contende* (Purg. XVII, 127-129).

La posizione connaturata all'uomo è l'intuizione dell'esistenza di un bene nel quale la domanda trovi risposta; tutta l'esistenza vive della tensione verso il raggiungimento di questo bene, unica possibilità di quiete per l'animo di chi non si accontenta di un piacere minore, di un compromesso.

L'inquietudine è un fattore esistenziale: la quiete agognata ha i contorni indefiniti dell'eterno e dell'infinito, di un *trasumanar* ineffabile, di un desiderio di esperienza totale, il desiderio "confuso" di una grazia, che serbi l'esperienza di un godimento inaccessibile *hic et nunc*, ma non per questo irrazionale, non per questo impossibile.

*A noi venìa la creatura bella,  
biancovestito e ne la faccia quale  
par tremolando mattutina stella.  
Le braccia aperse, e indi aperse l'ale;  
disse: «Venite: qui son presso i gradi,  
e agevolmente omai si sale.  
A questo invito vegnon molto radi:  
o gente umana, per volar sù nata,  
perché a poco vento così cadì?».*

Purg. XII, 88-96

L'uomo non può negare a se stesso di essere preda di una domanda di senso - *la concreata e perpetua sete* - che nessuna risposta appaga; eppure, di fronte ad una bellezza incontestabile, all'intuizione di un Bene esauriente, potenzialmente in grado di esaudire l'anelito di cui si vive, di fronte ad una risposta accogliente, all'invito di due braccia aperte, *molto radi* corrispondono e la creatura *umana, per volar sù nata, ... a poco vento* cade, cedendo ad un'ultima accidia, rifiutando l'acqua, unico refrigerio a *la sete natural che mai non sazia / se non con l'acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia*. L'uomo è questa sete e, in natura, non trova risposta, perché ogni tentativo si scontra con la limitazione propria dell'umanità, con quelle categorie spazio-temporali entro le quali non può saziare la sua sete di conoscenza.

---

<sup>35</sup> U. Saba, *Il pomeriggio*, in *Il Canzoniere (1900-1954)*, Einaudi, Torino 1978.

La sete di conoscenza, il desiderio del piacere - sintesi dell'aspirazione umana - confliggono drammaticamente con la pretesa di identificare la risposta con un'immagine propria: *...e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera* (Purg. XXX, 130-132).

L'uomo non può neanche nominare - non possiede corrispondenze linguistiche - la condizione della sua sete, il travaglio della sua attesa, l'intensità del suo desiderio: *vidi cose che ridire né sa né può chi di lassù discende, perché trasumanar significar per verba non si poria*.

Eppure, la domanda permane e l'appagamento è possibile perché Dio *ciò che scocca drizza in segno lieto* (Par. I, 126), e per dissetarsi basta non far resistenza all'innata brama di piacere perché una promessa c'è stata fatta: *però l'esempio basti a cui esperienza grazia serba*.

San Bernardo di Chiaravalle aveva già espresso questo concetto nell'inno "Jesu dulcis memoria": *Nec lingua valet licere / nec littera exprimere / expertus potest credere / quid sit Jesum diligere*.<sup>36</sup>

Qualcuno prepara - o, meglio, "conserva" - per ogni singolo uomo la conoscenza diretta, tangibile del piacere, nel *loco fatto per proprio per l'umana spece*, il luogo della pienezza, dove posso<sup>37</sup> vivere il pieno possesso della felicità, in un luogo fatto per me, la casa dove bramo tornare, dove l'avventura sulla terra trova il suo naturale compimento: *folgore, fuggendo il proprio sito, / non corse come tu ch'ad esso riedi*.

Se l'uomo segue la natura del suo istinto, così come gli è stato impresso dal Creatore - *esce di mano a lui che la vagheggia / l'anima semplicetta che sa nulla, / salvo che, mossa da lieto fattore, / volentier torna a ciò che la trastulla* (Purg. XVI, 85-90) - alla fine della strada, torna al suo posto nella casa del Padre: *...e ora lì, come a sito decreto, / cen porta la virtù di quella corda / che ciò che scocca drizza in segno lieto* (Par. I, 124-126).

Esiste la possibilità di sperimentare interamente il piacere cui aspiriamo; esiste la possibilità di conoscere, di quietare l'ardore radicale a divenir del mondo esperto, ma non da soli perché da soli, gli occhi non vedono<sup>38</sup>; infatti Ulisse, rappresentazione della sete umana connaturata all'essere, diviene immagine plastica della distruzione cui va incontro l'uomo tentato di soddisfare quella sete con le proprie forze: *misi me per l'alto mare aperto... Tre volte il fè girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire giù, com'altrui piacque*.

Osserva un fine lettore della *Commedia*, Osip Mandel'stam:

*"Questo di Ulisse è un canto sulla composizione del sangue umano, che contiene in sé il sale dell'oceano. L'inizio del viaggio è già dentro il sistema dei vasi sanguigni. Il sangue è planetario, solare, salato."*<sup>39</sup>

L'Ulisse dantesco somma in sé, forse, anche qualcosa di più dei fluidi dell'essere umano: è forma simbolica del predicato universale, è attribuibile a qualsiasi rappresentazione dell'esistenza razionale; Pa-

<sup>36</sup> La bocca non sa dire, la parola non sa esprimere... né la lingua è capace di dirlo, né qualsiasi scrittura è in grado di esprimerlo... solo chi lo prova, chi ne fa esperienza è in grado di sapere e può credere che cosa sia amare Gesù.

<sup>37</sup> Per comunicare meglio il concetto, si sceglie - e ci si scusa - la personalizzazione.

<sup>38</sup> La suggestione viene dalle parole del cantautore Luigi De Crescenzo, noto come Pacifico, scritte per Celentano; il titolo della canzone è "Ti penso e cambia il mondo" (2011) e conviene riportarne qualche stralcio: *Affamati come lupi / viviamo in crudeltà / E tutto sembra perso/in questa oscurità / All'angolo e indifeso / ti cerco accanto a me... da soli / gli occhi non vedono / Ti penso e cambia il mondo / le voci intorno a me / Cambia il mondo, / vedo oltre quel che c'è / Vivo e affondo, / e l'inverno è su di me / ma so che cambia il mondo / se al mondo sto con te / C'è una strada in ogni uomo, / un'opportunità / il cuore è un serbatoio / di rabbia e di pietà / Credo solo al tuo sorriso / nel senso che mi dà / Da soli... gli occhi non vedono...Io sono qui... ti aspetto qui / Oltre il buio mi vedrai / Saprà difenderti... proteggerti / e non stancarmi mai...*

<sup>39</sup> O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, il melangolo, Genova 2003, p. 95.

vese legge, ad esempio, oltre il pianeta terra, oltre il sistema solare, oltre l'arsura della sete provocata dal salino, sfiora il divino quando mette in scena il dialogo tra Ulisse e Calipso nell'«Isola»<sup>40</sup>:

CALIPSO ...Ma se tu non rinunci ai tuoi ricordi e ai sogni, se non deponi la smania e non accetti l'orizzonte, non uscirai da quel destino che conosci.

ODISSEO Si tratta sempre di accettare un orizzonte.

[...]

ODISSEO Da troppo tempo la cerco. Tu non sai quel che sia avvistare una terra e socchiudere gli occhi ogni volta per illudersi. Io non posso accettare e tacere.

[...]

CALIPSO Non vale la pena, Odisseo. Chi non si ferma adesso, non si ferma mai più. Quello che fai, lo farai sempre. Devi rompere una volta il destino, devi uscire di strada, e lasciarti affondare nel tempo...

[...]

ODISSEO Ma tu dimentichi qualcosa.

CALIPSO Dimmi.

ODISSEO Quello che cerco l'ho nel cuore, come te.

Accettare l'orizzonte è impossibile per Ulisse - e per Dante, e per l'uomo -, ma è anche inutile perché non smorzerebbe l'attesa del cuore, neanche quella di una ninfa.

L'Ulisse dantesco non è appena l'eroe prometeico, ma, come sostiene il critico letterario Nicolò Mineo, forse nell'episodio del XXVI dell'Inferno si può rintracciare un livello di domanda, una ricerca che va oltre il titanismo, oltre la ribellione allo stereotipo del potere ultraterreno, oltre la *curiositas*: “...C'è un livello del contesto, quello fatto di pathos, di allusioni e di reticenze, che esprime altre profondità. E il racconto di Ulisse dice della gioia in vista della terra, la montagna. Perché, bisogna chiedersi, sarebbe virtute proseguire verso occidente? Si esprime una confusa e segreta tensione, un'aspirazione non detta a un porto e a una scoperta: una rivelazione che mostrasse il senso ultimo della vita, una realizzazione di sé nella più vera natura umana.”<sup>41</sup>

Sembra - ed è - la stessa finalità di Dante, ma per il poeta fiorentino, al contrario di Ulisse, l'asserzione della congenita aspirazione alla conoscenza del mistero è unita alla consapevolezza dei limiti posti alla ragione 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;  
chè se potuto aveste veder tutto,  
mestier non era parturir Maria.*

Purg. III, 34-39

<sup>40</sup> C. Pavese, *L'isola*, in *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1999, pp. 101-103.

<sup>41</sup> N. Mineo, *Eroi senza missione ed eroi predestinati: Ulisse, Enea, Dante*, in *Saggi e letture per Dante*, Sciascia, Catania 2008, p. 133.

Non è l'invito ad accontentarsi, quanto a gioire perché, al di là dello scacco alla pretesa di conoscere tutto, la grazia rivela compiutamente il significato del mondo e la natura di Dio: la verità chiede di essere umilmente scoperta, attraverso continui tentativi e correzioni; non è, quindi, un'esortazione ad affidarsi, ad obbedire senza ragioni, anzi è un invito ad avere le ragioni per obbedire. Le ragioni possono essere individuate ultimamente solo dalla singola persona; se, infatti, ogni uomo possiede una virtù caratterizzante, questa si palesa nell'esperienza, negli effetti della virtù<sup>42</sup> - l'intendere e il volere -, passando dall'intenzione all'azione:

*Ogne forma sustanzial, che setta  
è da matera ed è con lei unita,  
specifica vertute ha in sé colletta,  
la qual senza operar non è sentita,  
né si dimostra mai che per effetto,  
come per verdi fronde in pianta vita.  
Però, là onde vegna lo 'ntelletto  
de le prime notizie, omo non sape ,  
e de' primi appetibili l'affetto,  
che sono in voi sì come studio in ape  
di far lo mele; e questa prima voglia  
merto di lode o di biasmo non cape.*

Purg. XVIII, 49-60

Gli elementi costitutivi risultano essere, quindi, “*lo 'ntelletto / de le prime notizie*” e “*l'affetto*” “*de' primi appetibili*”, istinti connaturali, che non indicano virtù e non procurano merito. Il compito vero, allora, è essere così liberi da poter conoscere e amare la Verità, misurando con ragionevolezza l'impresa: la follia di Ulisse non è nella pretesa di superare il limite imposto all'umanità, ma nell'aver preteso di “misurare” l'infinito con gli stessi mezzi con cui si perimetra il finito, affidandosi a strumenti inadeguati<sup>43</sup>: *compagna picciola, picciola vigilia, orazion picciola...*

Dante ha corso lo stesso rischio - *e come quei che con lena affannata, / uscito fuor dal pelago a la riva / si volse 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.* (Inf. I, 22-27) - ma ne è scampato per intercessione di Colei che *non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiate /liberamente al dimandar precorre.* (Par., XXXIII, 16-18) e, poi, con un gesto libero, chiede aiuto - “*Miserere di me*” - e arriva sul suolo bramato da Ulisse, grazie alla saggezza della guida cui ha affidato la sua vita:

*Venimmo poi in sul lito deserto,  
che mai non vide navigar sue acque*

---

<sup>42</sup> “*illa quae sunt per essentiam sui in anima, cognoscuntur experimentalis cognitione, in quantum homo experitur per actus principia intrinseca: sicut voluntatem percipimus volendo, et vitam in operibus vitae.*” [Le cose che si trovano nell'anima per la loro essenza sono conosciute con una conoscenza sperimentale, in quanto l'uomo attraverso gli atti sperimenta i loro principi interiori. È così che noi volendo conosciamo la volontà, e conosciamo la vita dalle operazioni vitali] Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, 1<sup>o</sup>2ae, q. 112, a. 5. <https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>

<sup>43</sup> Ulisse usa i remi per il folle volo; Dante nel Purgatorio viene invitato dalla sua saggia guida ad osservare i mezzi usati dall'angelo nocchiero, mentre posa i piedi sul luogo che Ulisse aveva visto da lontano, aveva tentato con la sua barca picciola, inadeguata. Dice Virgilio: *Vedi che sdegnati argomenti umani, / sì che remo non vuol, né altro velo/ che l'ali sue...* Purg. II, 31-33. Cfr. Par. II, 1-15 e Par. XXXIII, 13-15.

omo, che di tornar sia poscia esperto

Purgatorio I, 130-132

Manca un tassello che vale la pena aggiungere, perché fin qui forse troppo implicito, e concerne la libertà, *ch'è sì cara*, che chiede un movimento di adesione personale: nessuna guida può decidere al posto di Dante:

*Lo maggior don che Dio per sua larghezza  
fesse creando, e a la sua bontate  
più conformato, e quel ch'e' più apprezza,  
fu de la volontà la libertate;  
di che le creature intelligenti,  
e tutte e sole, fuoro e son dotate.*

Par. V, 19-24.

È un dono ed è drammatico perché impatta con l'istinto accidioso e irrazionale, ma rappresenta la modalità con cui Dio chiede di essere amato, con cui l'altro da me può essere amato: nessuno può salvarsi a dispetto di se stesso. Anche quando Dante ringrazia Beatrice per averlo *tratto a libertate*, non può omettere un complemento di limitazione all'agire della donna perché nessun aiuto avrebbe funzionato senza la volontà libera del poeta fiorentino: *Tu m'hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt' i modi / che di ciò fare avei la potestate* (Par. XXXI, 85-87). L'amore di un altro può molto, ma mai può sostituirsi alla libertà del singolo: "... *Veramente, ne forse tu t'arretti / movendo l'ali tue, credendo oltrarti, / orando grazia conven che s'impetri/grazia da quella che puote aiutarti; / e tu mi seguirai con l'affezione, / sì che dal dicer mio lo cor non parti*" (Par. XXXII, 145-150).

Già alla sommità del Purgatorio, ad un passo dalla meta, quando l'attesa sta per essere premiata, quando la tensione sta per sciogliersi, un'ultima esitazione aveva messo ancora a prova l'uomo, verificato l'acquisizione di quella libertà che fa l'essere umano felice (Beatrice, nel XXX canto: "*non sapei tu che qui è l'uom felice?*"), annotato una titubanza, un atteggiamento irresoluto di fronte alla barriera di fuoco, nonostante le rassicurazioni di Virgilio.

È il rischio della libertà, che Dante rappresenta poeticamente come l'attraversamento di un muro di fuoco - "*E io pur fermo e contra coscienza<sup>44</sup> ....fermo e duro*" (Purg. XXVII, 33 e sgg) - che può essere vinto solo da un amore più grande di ogni paura, dall'adesione libera a quello che si desidera e si cerca. Sostiene il filosofo contemporaneo Robert Spaemann, riflettendo sull'uomo e la libertà:

"L'amore inteso come *amor benevolentiae*...non è un attaccamento bramoso, ma è invece libero. Soltanto per questo amore la realtà diventa reale nel pieno senso della

---

<sup>44</sup> La riconquista del retto libero arbitrio termina con l'addio di Virgilio nel XXVII del Purgatorio che lascerà il poeta ormai in grado di scegliere da solo; ma all'inizio di questo canto viene presentato il passaggio dentro il cerchio di fuoco che mette in gioco la libertà di Dante: egli sa che passare attraverso il fuoco è per il suo bene e non deve temere, ma non ha la forza di farlo anche se Virgilio lo sprona. È solo il nome di Beatrice e l'amore per lei che gli danno l'energia perché la libertà si muova. Più Virgilio gli ricorda le fiamme, meno Dante si rassicura "*e io pur fermo e contra coscienza*", come a dire che la mente comprende, ma il corpo, la sensitività, quella che Virgilio non ha più, non ne vuole sapere. Quei corpi visti bruciare hanno lasciato una traccia indelebile; e Virgilio, di fronte a una così ferma renitenza, sembra smarrirsi, "*turbato un poco*"; gli rimane l'ultima carta, "*or vedi, figlio:/ tra Bèatrice e te è questo muro*". Al nome di Beatrice ogni timore in Dante si dissolve come neve al sole, "*la mia durezza fatta solla*"; e Virgilio, che ha compreso come quel nome "*che ne la mente sempre mi rampolla*" ha fatto breccia, sorride e, ormai confidente, esclama "*Come!/ volenci star di qua?*".

parola, la realtà dell'altro come la propria. Questo divenire reale viene prima di ogni dovere. È l'uscita nella realtà dalla caverna di cui parla Platone. L'*amor benevolentiae* è ciò che è ragionevole nel pieno senso della parola...è vero quello che dice Aristotele, che il saggio ama sé stesso in modo particolare [*Ethica Nicomachea*, IX, 8, 1168b 10]. Questo non significa necessariamente che egli ami sé più di quanto ami gli altri, ma che ama sé di più di quanto altri, gli esseri irragionevoli, possano mai amare sé stessi o un altro.”<sup>45</sup>

E Dante:

*Come al nome di Tisbe aperse il ciglio  
Piramo in su la morte, e riguardolla,  
allor che 'l gelso diventò vermiglio;  
così, la mia durezza fatta solla,  
mi volsi al savio duca, udendo il nome  
che ne la mente sempre mi rampolla.*

Purg. XXVII, 37-42

Dante, che nell'Inferno si era identificato con l'eroe omerico, poi segna la distanza con lui: l'ardore che muove al viaggio è lo stesso, l'audacia di Dante addirittura maggiore, se non altro per la pretesa di vedere Dio faccia a faccia. Dante, in fondo, compie il viaggio del mitologema, diventando davvero del mondo *esperto/ e de li vizi umani e del valore*:

*E io ch'al fine di tutt'i disii  
appropinquava, sì com'io dovea,  
l'ardor del desiderio in me finii.*

Par. XXXIII, 46-48

L'ardore del desiderio arriva al culmine, si compie – non finisce - e solo allora si traduce in azione, come avevano dimostrato le parole di Bernardo: “...*A terminar lo tuo desiro / mosse Beatrice me dal loco mio...*” (Par. XXXI, 65-66):

*Io credo, per l'acume ch'io sofferesi  
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,  
se li occhi miei da lui fossero aversi.  
E' mi ricorda ch'io fui più ardito  
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi  
l'aspetto mio col valore infinito.  
Oh abbondante grazia ond' io presunsi*

---

<sup>45</sup> R. Spaemann, *Natura e ragione. Saggi di antropologia*, Trad. e presentazione di L.F. Tuninetti, Edusc, Roma 2016, pp.114-115.

Per completare la citazione e argomentarla, si riportano le righe precedenti del passo citato (Ibidem, p. 114): “Quando l'uomo ama sé stesso ragionevolmente, non si ama soltanto, come pensava Shopenhauer, di un cieco *amor concupiscentiae* che lo fa essere attaccato all'esistenza come ad altri beni, mentre in quanto essere ragionevole può deplorare la sua esistenza, ivi compreso il fatto di esservi attaccato. In questo senso si legge in Tolkien a proposito del malvagio possessore del funesto anello: «Lui lo odiava e lo amava, così come odiava e amava sé stesso. Non poteva liberarsene. Non aveva più alcuna libertà in questo». [J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, Mondadori, Milano 2000, p. 89.] È la descrizione dell'*amor concupiscentiae*.”

*ficcar lo viso per la luce eterna,  
tanto che la veduta vi consunsi!*

Par. XXXIII, 76-84

Ora, ci sono buone ragioni per essere *più ardito*, fosse anche semplicemente per il rischio di restare abbagliato, ma soprattutto perché Dante supera il primo momento di smarrimento provocato dall'impatto di un corpo finito con un assetto infinito e, attraverso l'esperienza del viaggio e la conoscenza raggiunta – razionale e teologica, logica e ascetica – comprende che, distogliendo lo sguardo, perderebbe l'occasione di acquisire la vista che cerca, quella verso cui lo hanno condotto le sue guide e Coeli senza la quale la *disianza vuol volar sanz'ali*.

Dante fortifica se stesso quando “osa” uno sguardo ardito, quando, confidando nel progressivo approfondirsi delle sue facoltà – attraverso l'obbedienza e l'imitazione di Virgilio, di Beatrice, di Bernardo – non solo erge il suo sguardo *oltre nostr'uso*, ma studia l'incremento delle sue facoltà umane, senza perdere mai lucidità e onestà intellettuale, mettendo a prova e scoprendo una “presunzione” buona, perché ragionevole, suffragata da una Realtà che supera tutti i limiti e, di fatto, permette al Poeta di utilizzare integralmente le sue possibilità visive.

Allora, lo sguardo coglie l'oggetto vero dell'anelito di cui è costituito l'essere umano, l'attrazione è totalizzante come la risposta:

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

Par. XXXIII, 100-105.

Il nostro desiderio si realizza quando è scevro da qualsiasi limite, quando non è appena l'oggettivazione - sempre mancante, sempre *defettiva* rispetto ad una perfezione possibile leopardianamente solo nell'immaginazione<sup>46</sup> - di “un” bene, ma esperienza “del” bene, soddisfacimento pieno, compiuto. Lo scrive Severino Boezio:

“Omnis mortalium cura, quam multiplicium studiorum labor exercet, diverso quidem calle procedit, sed ad unum tamen beatitudinis finem nititur pervenire. Id autem est bonum, quo quis adepto nihil ulterius desiderare queat. Quod quidem est omnium

---

<sup>46</sup> “Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistono, e figurarseli infiniti 1. in numero, 2. in durata, 3. e in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. che la speranza sia sempre maggior del bene, 2. che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni.” G. Leopardi, *Zibaldone*, 167-168.



summum bonorum cunctaque intra se bona continens; cui si quid aforet, summum esse non posset, quoniam relinqueretur extrinsecus quod posset optari...<sup>47</sup>

Lo descrive tutta l'arte.

Dante sperimenta veramente il bene supremo, lo stesso piacere dell'intelletto cui aspirava Ulisse, perché usa ben altri mezzi rispetto all'eroe greco, perché la nave di Dante è affidata alla guida divina sul mare del Paradiso: *l'acqua ch'io prendo giammai non si corse; / Minerva ispira e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostrar l'Orse.* (Par. II, 7-8). Dante ha lo stesso desiderio dell'eroe greco, ma non parla ai compagni per farli *aguti*, parla a chi ha desiderio di fare il suo stesso viaggio, per indicargli un metodo, parla a chi, come lui, è *puro e disposto a salire alle stelle* (Purg. XXXIII, 145), *conditio sine qua non*, perché non basta l'assenza di peccato, serve una disponibilità libera, che può esistere solo in chi ha un desiderio grande. Non si può affrontare il *gran mar de l'essere* con una picciotta barca, ma bisogna vivere all'altezza del proprio desiderio, bisogna decidere di cibarsi del pan degli angeli - la sapienza, il sapore delle cose - per cogliere nella luce del Paradiso una dolcezza che supera ogni esperienza pregressa: *luce intellettuale piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogni dolzore* (Par. XXX, 40-42).

Per percorrere consapevolmente lo spazio che divide dall'oggetto del desiderio ultimo - *Io veggio ben che già mai non si sazia / nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra / di fuor del qual nessun vero si spazia* (Par. IV, 124-126) -, la realizzazione della persona, la felicità, il *quid* per cui si è nati, per compiere se stessi, rispondendo alla domanda di senso della vita umana, Dante indica la strada: "*Speme e disio è un attender certo della gloria futura*" (Par. XXV, 67-68), una fiducia serena, una speranza certa nel palesarsi della Verità.

Il viaggio è personale, unico, disseminato di segni, di indicazioni, utili soltanto ad *io sol uno*, un solo uomo in tutto l'universo, perché attengono alla sua storia personale, alla sua affettività unica, alla sua esperienza precipua.

Quella Beatrice che era "*oltre la spera che più larga gira*", che lo aveva sempre indirizzato verso l'alto - *...va dicendo all'anima sospira...intelligenza nova ...pur su lo tira, ...*, lo aspetta sulla cima del Purgatorio e, anche se tra i due c'è una barriera di fuoco, Dante alla fine supera le fiamme perché l'attrazione affettiva che lei rappresenta dona un'energia incrollabile.<sup>48</sup> E lei lo chiama per nome - *Dante, perché Virgilio se ne vada, non pianger anco...* (Purg. XXX, 55-56) -, lo guarda negli occhi - *drizzar gli occhi ver me* (Purg. XXX, 66) -, lo induce a pentirsi - *per lo primo strale / de le cose fallaci, levar suso / di retro a me che non era più tale* (Purg. XXXI, 55-57) - lo perdona e gli permette di salire verso il piacere, con metodo e strumenti idonei:

---

<sup>47</sup> [Tutte le umane aspirazioni, che si concretano nell'impegno di molteplici attività, procedono sì per vie contrastanti, ma in ogni caso si sforzano di giungere a una meta unica, che è la felicità. Questo è il bene del quale, una volta raggiunto, non se ne può desiderare altro maggiore. Esso è veramente il più elevato di tutti i beni, e tutti li racchiude in sé, ché se qualcosa gli mancasse, non potrebbe essere il bene supremo, poiché resterebbe al di fuori di esso qualcos'altro che potrebbe essere desiderato.]

Severino Boezio, *De consolatione philosophiae*, trad. O. Dalleria, Rizzoli, Milano 1976.

<sup>48</sup> La presenza di Beatrice alla sommità della montagna aveva reso la salita di Dante più veloce e la volontà più ferma, facendo sparire più volte la fatica. "*... io dico di Beatrice;/tu la vedrai di sopra, in su la vetta/di questo monte, ridere e felice*". /E io: "*Signore, andiamo a maggior fretta, /ché già non m'affatico come dianzi.*" Purg. VI,46-50.

*Io mi volsi a Beatrice, e quella udio  
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno  
che fece crescer l'ali al voler mio.*

Par. XV, 70-72

Sale attraverso gli occhi di lei; seguendo lo sguardo della donna, vede oltre le possibilità umane, *così de l'atto suo, per gli occhi infuso / ne l'immagine mia, il mio si fece, / e fissi gli occhi al sole oltre nostr'uso* (Par. I, 52-54), fino ad un cambiamento sempre più profondo, radicale tanto che *nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dei* (Ibidem, 67-69). Lo sguardo di Beatrice gli permette di non fare errori, così *Li occhi di Bëatrice, ch'eran fermi / sovra me, come pria, di caro assenso / al mio disio certificato fermi* (Par. IX, 16-18); tuttavia, c'è di più: l'esperienza, divenuta cambiamento consapevole, permette una sovrabbondanza di intelligenza della realtà - *Ficca mo l'occhio per entro l'abisso / de l'eterno consiglio, quanto puoi / al mio parlar distrettamente fisso* (Par. VII, 94-96) -, rafforzando la coscienza del proprio io:

*Io cominciai: «Voi siete il padre mio;  
voi mi date a parlar tutta baldezza;  
voi mi levate sì, ch'i' son più ch'io.*

Par. XVI, 16-18

È il primo esito del viaggio, ovvero la consapevolezza di sé, il recupero dell'io e la coscienza dell'irriducibilità dell'essere, che avviene dopo che la guida sapienziale l'ha chiamato per nome - *quando mi volsi al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra* - nel XXX Canto del Purgatorio e si completa nel momento in cui incontra il padre, non biologico, non spirituale, ma storico e accettato come *cara piota*, come radice, che gli risponde come fa un *amor paterno*, proprio al centro del Paradiso. La ragione e l'esperienza del viaggio conducono Dante a riconoscersi e a riconoscere le basi della sua esistenza, compreso l'avo Cacciaguida, a cui affida l'incarico di svelargli il compito vocazionale.

Beatrice, sorridente, sovrintende il viaggio nella luce e nell'armonia fino a quando nel Canto XXIII del Paradiso, si compie l'esperienza della contemplazione: Dante "vede" lo splendore della sostanza fisica del Corpo del Cristo Risorto, *ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra, / onde fu già sì lunga disianza* (vv. 38-39): il ponte tra la domanda e la risposta, la strada su cui incontrare il significato del desiderio e il suo compimento.

Dante, ora - solo ora - può iniziare a "vedere" pienamente il sorriso di Beatrice: *Apri li occhi e riguarda qual son io; / tu hai vedute cose, che possente/se' fatto a sostener lo riso mio* (Par. XXIII, 46-48). Adesso, il suo desiderio è stato temprato; è stato chiarito nel Purgatorio, in risposta ai suoi dubbi, come l'appagamento del bene infinito si dona nella misura dell'ardore, secondo il criterio dell'amore, tenendo conto della libera adesione e del fervore con cui il bene è desiderato:

*"Che è quel, dolce padre, a che non posso  
schermar lo viso tanto che mi vaglia",  
diss'io, "e pare inver' noi esser mosso?".  
"Non ti maravigliar s'ancor t'abbaglia  
la famiglia del cielo", a me rispuose:*

*"messo è che viene ad invitar ch'om saglia.*

*Tosto sarà ch'a veder queste cose  
non ti fia grave, ma fieti diletto  
quanto natura a sentir ti dispuose".*

Purg. XV, 25-33

Così la vista di Dante, dapprima abbagliata, è poi rafforzata, secondo il metodo di ogni pedagogia, che prosegue per gradi, che si muove adattando il percorso al discente, rilanciando costantemente in un bilanciamento teso alla crescita, all'e-ducazione dell'allievo:

*S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore  
di là dal modo che 'n terra si vede,  
sì che del viso tuo vinco il valore,  
non ti maravigliar, ché ciò procede  
da perfetto veder, che, come apprende,  
così nel bene appreso move il piede.  
Io veggio ben sì come già resplende  
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,  
che, vista, sola e sempre amore accende;  
e s'altra cosa vostro amor seduce,  
non è se non di quella alcun vestigio,  
mal conosciuto, che quivi traluca.*

Par. V, 1-12

La vista, l'attesa, il desiderio è mosso dall'ardore: *La sua chiarezza séguita l'ardore; / l'ardor la visione, e quella è tanta, / quant'ha di grazia sovra suo valore* (Par. XIV, 34-42) e non si accontenta fino a quando non viene soddisfatta totalmente.

L'attesa tanto più è vera e radicale tanto più gode della scoperta, della risposta, in un'intensità direttamente proporzionale al desiderio, tanto è vero che la formulazione della domanda contiene in sé un barlume di risposta, è come l'inizio di un cammino di cui già si intravede, *in nuce*, almeno il primo tratto, come si intuisce già nel Purgatorio:

*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.  
E quanta gente più là sù s'intende,  
più v'è da bene amare, e più vi s'ama,  
e come specchio l'uno a l'altro rende.  
E se la mia ragion non ti disfama,  
vedrai Beatrice, ed ella pienamente  
ti torrà questa e ciascun'altra brama.*

Il percorso di Dante, volto al recupero di una posizione umana, razionale, di fronte all'esistenza e all'esistente, è una continua e non esaurita o esauribile sollecitazione verso un indirizzo positivo del desiderio. Virgilio guida Dante affinché comprenda la dignità dell'umano, della ragione come coscienza del mistero della realtà, affinché sperimenti che la realtà eccede la misura umana, che ha un punto di fuga verso il mistero: basta la ragione per comprenderlo.<sup>49</sup>

La consapevolezza della dignità della ragione presenta un inevitabile corollario, ovvero la coscienza del limite:

*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.*

Purg. XXVII, 127-132

Prendere per guida il proprio desiderio rappresenta l'esito finale del viaggio, che, comunque non è definitivo - *per tornar altra volta / là dov'io son, fo io questo viaggio (Purg. II, 91-92)* -; infatti il Poeta ha avuto bisogno ancora di essere educato, corretto, fortificato, verificato, come dimostra il suo incontro con Beatrice in Purgatorio e la progressione graduale nei cieli, fino alla comprensione, fino a capire i segni:

*Bernardo m'accennava, e sorridea,  
perch' io guardassi suso; ma io era  
già per me stesso tal qual ei volea...*

Par. XXXIII, 49-51

Compiere il viaggio, aver visto Dio e gustato la dolcezza ineffabile - *giunsi l'aspetto mio col valore infinito* - non rappresenta un lasciapassare sicuro per il ritorno dopo l'avventura dell'esistenza - "*Vinca tua guardia i movimenti umani*", prega per lui Bernardo - perché lui torna sulla terra uomo intero, con la consapevolezza della sua vocazione, ma anche con la fragilità di cui è fatto l'essere umano, a rischio di sbagliare, ma con la speranza certa di una risposta che colmi l'attesa del cuore.

La tensione verso una risposta esauriente è propria dell'uomo, come mostra ogni forma poetica e filosofica in ogni tempo della storia, quando mette a tema l'uomo e il suo desiderio di compiutezza:

*Bestiali come sempre, carnali, egoisti come sempre, interessati e ottusi come sempre lo furono  
prima, / eppure sempre in lotta, sempre a riaffermare, sempre a riprendere la loro marcia sulla  
via illuminata dalla luce; / spesso stando, perdendo tempo, sviandosi, attardandosi, tornando,  
eppure mai seguendo un'altra via.<sup>50</sup>*

<sup>49</sup> Lo mostra tanta poesia laica da Leopardi a Montale.

<sup>50</sup> T.S. Eliot, *Cori da "La Rocca"*, BUR, Milano 1994, p.99.

A Thomas Stearns Eliot sembra rispondere dopo più di dieci anni Clive Staples Lewis:

*Potete fare un mucchio di svolte sbagliate; ma tenete gli occhi aperti e non vi sarà permesso di spingervi troppo lontano prima che appaia il cartello giusto. Potete aver ingannato voi stessi, ma l'esperienza non sta cercando di ingannarvi. L'universo risponde il vero quando lo interrogate onestamente.*<sup>51</sup>

Il viaggio di Dante rappresenta la decisione libera di prendere sul serio il desiderio del cuore e dell'intelletto, di trovare una risposta all'attesa di cui l'uomo è fatto. Peccatore, smarrito, incoerente - cioè umano -, Dante non si accontenta del palliativo delle illusioni, ma segue chi gli offre la speranza della risposta.

La *Commedia* è una riflessione sul significato della poesia, strada alla verità, che pone a se stessa - unico limite - la visione di Dio, ma che cede anche nella rappresentazione di Beatrice, quando tenta di esprimere a parole la "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" (*Vita Nuova*, cap. XLII); infatti avverte quanto la sua arte sia inefficace: *Dal primo giorno ch'ì vidi il suo viso / in questa vita, infino a questa vista, / non m'è il seguire al mio cantar preciso; / ma or convien che mio seguir desista / più dietro a sua bellezza, poetando, / come a l'ultimo suo ciascuno artista.*(Par. XXX, 28-33).

Se l'arte né sa né può esprimere la visione della totalità, non significa che l'uomo non possa farne esperienza: "...vola con gli occhi per questo giardino; / ché veder lui t'acconcerà lo sguardo / più al montar per lo raggio divino. / E la regina del cielo, ond'io ardo / tutto d'amor, ne farà ogni grazia, / però ch'ì sono il suo fedel Bernardo" (Par. XXXI, 97-102).

Forse è in un rapporto che ci si può salvare; forse attraverso l'adesione libera al bene, la sequela ragionevole, si può conoscere e godere il piacere ineffabile: "...Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo" (Par. XXXII, 85-87). La guida ascetica mostra la strada allo sguardo: "...vieni omai con li occhi sì com'io / andrò parlando..." (Ibidem, 115-116), prega la Vergine in favore di Dante *perché tu ogni nube li dislegghi/di sua mortalità co' prieghi tuoi, / sì che 'l sommo piacer li si dispieghi* (Par. XXXIII, 31-33), premettendo che ...*mai per mio veder non arsi / poi ch'ì fo per lo suo...*

La poesia accompagna il Poeta fiorentino fino alle soglie del Bene, alla contemplazione del centro attrattivo verso cui l'uomo è volto con tutte le sue energie, verso cui si muove tutto l'Essere e, se l'espressione poetica deve arrendersi di fronte ad una Realtà che supera il dicibile, Dante assapora compiutamente il piacere:

*Qual è colüi che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.*

Par. XXXIII, 58-63

---

<sup>51</sup> C. S. Lewis, *Sorpreso dalla gioia*, Jaca Book, Milano 1982, p.199.

Il tentativo di raccontare l'esperienza del godimento totale diviene sempre più rarefatto:

*Nel suo profondo vidi che s'interna,  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna:  
sustanze e accidenti e lor costume  
quasi conflati insieme, per tal modo  
che ciò ch' i' dico è un semplice lume.  
La forma universal di questo nodo  
credo ch' i' vidi, perché più di largo,  
dicendo questo, mi sento ch' i' godo.*

Par. XXXIII, 85-93

Di fronte alla rappresentazione dei due dogmi - Dio Uno e Trino e la Divinumanità di Cristo -, Dante si deve arrendere: vedrà, comprenderà, ma non potrà tradurre l'esperienza in parole:

*Qual è 'l geometra che tutto s'affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio ond' elli indige,  
tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l' imago al cerchio e come vi s' indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.*

Par. XXXIII, 133-141

Il desiderio di vedere Dio e la volontà di amarLo diventa possibile grazie ad un Altro:

*A l'alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota ch'igualmente è mossa,  
l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

Par. XXXIII, 142-145

**Anna Valeri**  
**Insegnante di Materie letterarie**

# La Commedia e gli sguardi

di

**Angela Lauro**

La storia di questa mia indagine tra le anime della Commedia comincia un mattino di giugno del 2019. È una giornata molto calda, mi trovo in un cortile assolato, sto raccontando a Matteo, 4 anni, la storia di Dedalo e Icaro. Il sole è alto, io indosso gli occhiali scuri. Matteo mi ascolta con la consueta attenzione, ma si agita sul muretto che ci fa da appoggio. A un certo punto mi interrompe “Nonna, togliti gli occhiali, non ti sento”. Mi tolgo gli occhiali e lo guardo. Sorride. Io riprendo il racconto.

Sei mesi dopo, per Natale, una cara amica mi regala un libro di Sandro Veronesi “Il colibrì”. A luglio del 2020 questo libro vincerà il più prestigioso premio letterario italiano, lo Strega. Immersa nella narrazione, a un certo punto ritrovo, tra le pagine del libro, una scena analoga al mio vissuto di qualche mese prima: la nipotina del protagonista, l’oculista Marco Carrera, (Miraijin, la bambina che dovrà portare salvezza nel mondo) non riesce ad addormentarsi, perché il nonno, pur sdraiato vicino a lei, continua a leggere i messaggi pervenuti sul cellulare. Lei lo richiama e solo quando il nonno la guarda, finalmente si addormenta. “*Non le basta il mio corpo, il mio abbraccio, il mio calore, non le bastano le mie carezze. Vuole il mio sguardo - altrimenti non ci sei, mi sta dicendo, e se non ci sei scordati che io mi addormenti*” (pag.278). Partendo da questa esperienza, Marco cita la filosofa francese Baldine Saint Girons: nel suo libro “L’atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni” la scrittrice definisce “atto” il guardare, che non è perciò passività, in contrapposizione al “fare”, che è attività, perché l’atto estetico è un “immischiarsi”, guardare è un toccare a distanza, poiché gli sguardi sono corpo. (pag.280). Ed eccoci arrivati a Dante. Marco ripensa al XIII del Purgatorio: fra le anime degli invidiosi, gli occhi cuciti col fil di ferro, Virgilio invita il poeta a guardarle da vicino, ma lui si rifiuta “*A me pareva, andando, fare oltraggio/ veggendo altrui, non essendo veduto/ perch’io mi volsi al mio consiglio saggio*” Dante distoglie lo sguardo “*...per non oltraggiare, guardandole, quelle anime che non possono ricambiare il suo sguardo. È come se dicesse che non si spara su gente disarmata, che non si colpiscono persone impossibilitate a difendersi.*” (pag.279).

A questo punto parte l’indagine, che risponde a una mia curiosità, e non pretende di avere niente di assoluto e di dogmatico: nel lungo cammino di Dante verso la salvezza, individuale e collettiva, che ruolo svolgono gli “sguardi”? Gli sguardi suoi, delle anime?

Ma prima un’ultima citazione da Veronesi, a conclusione del capitolo “E poi c’è la contemplazione, l’atto estetico più creativo e mistificatorio. Ecco, per esempio, Miraijin s’è addormentata, e invece di leggere il mio sms mi sono messo a contemplarla: è una bambina, una normale bambina che dorme ma il mio sguardo la trasforma nella cosa più bella del mondo”.

Per ora questa riflessione la lasciamo qui in attesa.

E dunque, da dove comincio? Forse la cosa più logica è accompagnare Dante nel suo cammino, farmi compagna di viaggio curiosa di spiare gli sguardi.

L'impatto è immediato. Inferno canto I, v. 62. Dante, scoraggiato per l'apparizione della lupa, indietreggia, ma all'improvviso compare Virgilio, anzi, non "compare", ma "*dinanzi alli occhi mi si fu offerta*". Virgilio si "offre" agli occhi di Dante. Se guardare è "immischiarsi", se gli "sguardi sono corpo", offrirsi agli sguardi è un vero e proprio atto d'amore, è un lasciare che l'altro violi la propria identità, è donarsi. Da subito Virgilio si connota come colui che ha a cuore la salvezza di Dante. Di questa "offerta" Dante si ricorderà più avanti, nel corso del suo viaggio. Siamo nell'ottavo cerchio, Virgilio si dimostra turbato per la beffa di cui è stato vittima ad opera dei diavoli, ma poi si riprende e, consapevole dello sgomento in cui è caduto Dante, "*lo duca a me si volse con quel piglio / dolce ch'io vidi prima a piè del monte.*" (XXIV, vv. 20-21).

Il cammino attraverso l'Inferno è caratterizzato dal desiderio di Dante di identificare le anime nelle quali si imbatte, desiderio che Virgilio alimenta: è attraverso la conoscenza del male che deve compiersi il processo di purificazione del poeta. Non che sia sempre facile tale identificazione, l'orrore delle pene, le frequenti metamorfosi degli individui, o anche il dolore che stravolge i tratti fisici gliela rendono difficile. Dal canto loro le anime difficilmente vogliono essere riconosciute. Fra i ruffiani puniti nella prima bolgia del cerchio ottavo c'è Venedico Caccianemico. Dante lo riconosce, nel momento in cui "*...li occhi miei in uno/ furo scontrati...*". (XVIII, vv.40-41). Questa volta gli sguardi si "scontrano", non si "incontrano". Venedico a quello sguardo cerca di sottrarsi "*E quel frustato celar si credette/ bassando il viso; ma poco li valse, / ch'io dissi: - O tu che l'occhio a terra gette,*" (XVIII, vv.46-48). Lo sguardo di Dante viene qui chiaramente sentito come una violazione, ma anche Dante lo vive come tale, poiché lo "scontro" è segno della condanna del peccato. Poco più avanti, nello stesso canto, vv.118-120, ma ormai nella seconda bolgia, fra i seduttori, Alessio Interminei non si sottrae allo sguardo di Dante, ma lo aggredisce verbalmente "*...Perché se' tu sì gordo / di riguardar più me che li altri brutti?*". Il dannato sente nello sguardo la condanna.

Altrove invece le anime guardano con attenzione Dante, in particolare se si accorgono che è vivo. Nella nona bolgia i seminatori di scandalo e di scisma addirittura "*s'arrestaron nel fosso a riguardarmi / per meraviglia, obliando il martiro*". Egualmente, anche se con grande sforzo "*come il vecchio sartor*" le anime dei sodomiti, nel VII cerchio, "*ver' noi aguzzavan le ciglia*", fin quando, riconosciuto da ser Brunetto, anche Dante "*ficcai li occhi per lo cotto aspetto, / sì che il viso abbrusciato non difese / la conoscenza sua al mio 'ntelletto*" (canto XV, vv.27-28). Anche Ciacco, il goloso a cui Dante affida la profezia su Firenze, vuole essere riconosciuto. In questo caso "l'angoscia" espressa sul volto del dannato impedisce a Dante il riconoscimento. Sarà Ciacco poi a guardare "un poco" Dante, prima di ricadere nel fango insieme a "li altri ciechi". È uno sguardo di richiesta "*priegoti ch'a la mente altrui mi rechi*", o, più verosimilmente, un ultimo barlume di umanità, prima di ricadere nella bestialità che contraddistingue questi dannati. (canto VI, vv. 89-92)

Ma due episodi in particolare mi sembrano significativi in questa indagine. Canto XX, cerchio VIII, quarta bolgia, gli indovini. Dall'alto del ponte Dante osserva nel fondo della bolgia una lenta processione di individui che camminano piangendo. A uno sguardo più attento si accorge dell'orrore: le anime hanno il capo ruotato all'indietro, per cui camminano spingendo in avanti i talloni, i capelli coprono il loro petto e le lacrime, che scorrono dagli occhi copiosamente, vanno a finire fra le loro natiche. Il contrappasso è evidente: in vita hanno avuto la pretesa di guardare in avanti, interpretando il futuro, ma il tempo è di Dio, quindi con i loro sguardi hanno violato uno spazio che non appartiene all'essere umano. Ora sono condannate a guardare eternamente indietro, esseri mostruosi a cui resta, della natura



umana, solo il pianto, ma anche questo diventa strumento di pena: segno di nobiltà d'animo, scorre inesorabilmente fra le natiche, la parte meno nobile del nostro corpo.

E poi canto XXV. Siamo sempre nel cerchio VIII, questa volta settima bolgia, i ladri. Al verso 34 tre anime si avvicinano a Dante e Virgilio, chiede chi siano. Dante capisce che sono fiorentini, e fa cenno a Virgilio di non parlare, dopodichè descrive due scene di metamorfosi, in cui ricalca esplicitamente immagini di Ovidio. Nella prima un serpente si avvinghia ad una delle anime fino a formare un essere solo, mostruoso, né uomo né serpente. Ma è la seconda tremendamente affascinante: un serpente morde all'ombelico un'anima e si innesca un processo di trasformazione per cui l'anima diventa serpente e il serpente riacquista le sembianze umane che aveva prima. La metamorfosi duplice è descritta nei minimi particolari (vv.103-135), come in un rituale magico, e alla base di esso capiamo che ci sono gli sguardi, dal primo momento, quando il serpente addenta l'anima all'ombelico (*"Lo trafitto il mirò, ma nulla disse"* v.88. *"Elli 'l serpente e quei lui riguardava;"* v.91) e poi per tutta la lunga e minuziosa trasformazione *"l'un si levò e l'altro cadde giuso, / non torcendo però le lucerne empie, / sotto le qual ciascun cambiava muso"*. Qui più che altrove gli sguardi sono "corpo", al punto che la duplice trasformazione può avvenire solo perché i due esseri, che si scambiano la natura, sono costantemente intenti a guardarsi, quasi questo passaggio di corpi si trasmetta con gli sguardi.

Uscito *"a riveder le stelle"*, il buio dell'Inferno si annulla nella luce delle due cantiche successive. Ma è proprio la luce ad essere ostacolo alla visione, come prima lo erano stati il buio e l'orrore delle pene. Già l'angelo nocchiero, sulla spiaggia del Purgatorio, è talmente luminoso *"per che l'occhio da presso nol sostenne"* (canto II, v. 39). E così sarà nella valletta dei principi. Mentre le anime al tramonto, *"ficcando li occhi verso l'oriente"* (canto VIII, v.10), cantano *"Te lucis ante"*, dal cielo scendono due angeli. Musica e colore si confondono, gli angeli, biondi, sono vestiti di verde, *"ma ne la faccia l'occhio si smarria"* (canto VIII, v.35). Così all'ingresso del Purgatorio sarà la luce che emana dal volto dell'angelo e dalla sua spada (canto IX, vv.81, 84) a impedire che lo sguardo di Dante ne conquisti le fattezze. Solo nell'Empireo, ormai al termine del suo cammino di purificazione, gli angeli che si muovono nella candida rosa mostreranno a Dante il loro volto *"Le facce tutte avean di fiamma viva"* (Pd, XXXI, v.13)

Ma "guardare" è comunicare, e sono proprio gli invidiosi della seconda cornice a darcene un saggio. Se Dante ha pudore di guardare i poveri ciechi con gli occhi sigillati dal fil di ferro, essi cercano invece, assurdamente, lo sguardo di Dante sollevando il loro capo in un gesto che è per tutti abituale: rivolgere il viso e gli occhi verso il nostro interlocutore, poiché gli occhi sono parte integrante della comunicazione verbale. Sapia *"lo mento a guisa d'orbo in su levava"* (canto XIII, v.102). *"Così due spirti, l'uno a l'altro chini, / ragionavan di me ivi a man dritta; / poi fer li visi, per dirmi, supini"* (canto XIV, v.9).

E Beatrice? Lei che dal Paradiso terrestre l'accompagnerà fino a colmare il suo desiderio di Dio, lei che è *"il sol de li occhi miei"* (Pd, XXX, v.35) quali sguardi rivolge a Dante? La sua apparizione ci riporta, proprio attraverso gli sguardi, all'esperienza giovanile della Vita Nuova. Nel XXVII del Purgatorio, davanti al muro di fuoco che Dante istintivamente si rifiuta di attraversare, Virgilio si gioca la carta di Beatrice: è lei che lo aspetta al di là della barriera di fuoco *"li occhi suoi già veder parmi"* (XXVII, v.54), quegli occhi che già avevano convinto Virgilio a correre in aiuto di Dante (Inf. II, vv.116-117). E il turbamento dell'amore giovanile sconfigge anche la percezione sensoriale della vista, che dovrebbe portarlo alla conoscenza *"sanza de li occhi aver più conoscenza, / per occulta virtù"*

*che da lei mosse, / d'antico amor sentì la gran potenza.*" (canto XXX, vv. 37-39). Ci stiamo proiettando ormai verso il Paradiso, Dante conosce prima ancora di vedere, l'amore vince ogni capacità umana. E anche lei, nel suo accorato e severo rimprovero a Dante, ricorda come *"mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte volto."* (canto XXX, vv.122-23).

È in questo primo incontro con Beatrice che gli sguardi si caricano in più luoghi di quella corporeità tanto frequente nella Commedia e propria non solo dell'Inferno, ma di tutte e tre le cantiche. Per due volte Dante usa il verbo percuotere in riferimento agli sguardi *"Tosto che ne la vista mi percosse"* (canto XXX, v.40), *"quando con li occhi li occhi mi percosse,"* (canto XXXIII, v.18), e poi addirittura si serve del verbo sbranare in riferimento agli occhi, che si saziano della visione di Beatrice *"Tant'eran li occhi miei fissi e attenti / a disbramarsi la decenne sete, / che li altri sensi m'eran tutti spenti."* (canto XXXII, vv.1-2).

Siamo ormai nel Paradiso. Da questo momento in poi, la luce domina su tutto. Solo nell'Empireo infatti Dante potrà godere, per privilegio divino, della visione delle anime nei corpi che esse avranno dopo il Giudizio universale. Prima esse sono per lui solo vaghe immagini dai contorni incerti nei primi due cieli e poi nient'altro che luce. Proprio l'intensificarsi della luce è per Dante il segno della comunicazione che le anime stabiliscono con lui. E lui comunica con Beatrice attraverso gli sguardi. Le sue mute richieste trovano l'assenso muto degli occhi di Beatrice e trovano soddisfazione nelle parole con cui le anime, spinte dall'amore, le accolgono. Per tutta la cantica quindi sguardi e parole sono insieme strumenti di comunicazione e di conoscenza. Ma poi qualcosa cambia. Nell'avvicinarsi a Dio la parola perde efficacia. Dante ci aveva avvisati già all'inizio di questa tappa conclusiva del suo viaggio *"Nel ciel che più della sua luce prende / fu'io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di lassù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire."* (canto I, vv.4-6).

A poco a poco la parola si dissolve, e lo sguardo, purificato dalla luce, si raffina, diventa "contemplazione, l'atto estetico più creativo e mistificatorio". Ecco, siamo tornati al "Colibrì", pag. 283. Un saggio di questa contemplazione di Dio, per così dire riflessa, l'avevamo avuta già nel canto XVIII: dopo il colloquio con Cacciaguida, Beatrice richiama l'attenzione di Dante, che la guarda intensamente *"Tanto poss'io di quel punto ridire, / che, rimirando lei, lo mio affetto / libero fu da ogni altro desire, / fin che 'l piacere eterno, che diretto / raggiava in Beatrice, dal bel viso / mi contentava col secondo aspetto."* (canto XVIII, vv.13-18). Ma ora siamo nell'Empireo, la contemplazione di Dio sarà diretta. Quando Beatrice lascia Dante e va ad occupare il posto che le spetta nella candida rosa, è San Bernardo che prende il ruolo di guida, San Bernardo *"quel contemplante"* (canto XXXII, v. 1). A lui Dante affida il compito di intercedere presso Maria così che *"...possa con li occhi levarsi / più alto verso l'ultima salute."* (canto XXXIII, vv.26-27).

Conclusa la preghiera di Bernardo, nessuno più parlerà. Maria, che ha guardato fissamente Bernardo con *"Li occhi da Dio dilette e venerati"* (canto XXXIII, v.40), ora li rivolge *"all'eterno lume"* (v.43) in una preghiera che non ha bisogno di parole e a sua volta *"Bernardo m'accennava e sorridea / perch'io guardassi suso..."* (vv.49-50). Insomma, solo un gioco di sguardi! Ma lo sguardo di Dante è già rivolto verso l'alto. E qui arriva il difficile *"oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto!"* (v.121). Che cosa può raccontare di Dio agli uomini questo poeta, che comprende il limite della parola? Dal v. 51 alla fine del canto (e della Commedia), per 22 volte Dante usa termini che si ricolle-

gano al guardare, eppure sa che non può in alcun modo trasmettere quell'esperienza "A l'alta fantasia qui mancò possa" (v.141). Quell'esperienza è solo sua.

Torniamo per un momento a Veronesi, al suo personaggio, che parla di "atto estetico creativo e mistificatorio" in riferimento alla nipotina. Purgatorio, canto XIX, vv. 12-15, siamo fra gli accidiosi. Dante sogna una donna brutta e balbuziente, ma nel sogno basta lo sguardo di Dante per donarle bellezza "così lo sguardo mio le facea scorta / la lingua, e poscia tutta la drizzava / in poco d'ora, e lo smarrito volto, / com'amor vuol, così le colorava." Lo sguardo del poeta antico e quello dello scrittore contemporaneo danno vita allo stesso meccanismo: colui che guarda trasforma, idealmente in Veronesi, realmente nel sogno di Dante, in qualcosa di più bello l'oggetto del suo sguardo. Ma Dante va oltre: nel suo guardare verso Dio, egli riesce a progredire nella comprensione di Lui attraverso fasi successive, perché il suo guardare in alto cambia lui stesso: "Non perché più ch'un semplice sembante / fosse nel vivo lume ch'io mirava, / che tale è sempre qual s'era davante; / ma per la vista che s'avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom'io, a me si travagliava." (vv.109-114). Quindi qui il meccanismo di creazione-mistificazione si capovolge, non è il guardante che crea, rendendolo diverso, l'oggetto del guardare, ma è l'oggetto del guardare che cambia e arricchisce il guardante.

Sono arrivata alla fine della mia indagine. Ma la mia storia non è ancora finita. Estate del 2020. Veronesi vince lo Strega e Daniele Mencarelli, poeta, vince lo Strega dei giovani con "Tutto chiede salvezza". Partecipo ad un incontro pubblico con Mencarelli. Sono i giorni in cui sto riflettendo sul progetto di questo mio lavoro, e pare quasi che la parola sguardi mi aspetti agli angoli di strada. Mencarelli cita il suo primo libro "La casa degli sguardi". Il giorno dopo lo compro.

Anche Daniele, il protagonista del libro, come Dante, compie un cammino di salvezza e di liberazione dalla dipendenza. Lo compie attraversando un inferno in terra: lavora infatti nella squadra di pulizia dell'ospedale Bambino Gesù. Casa degli sguardi è l'ospedale, gli sguardi sono quelli del muto dolore infantile, che "bucano" (pag. 217) il pellegrino in cerca di salvezza e lo cambiano: anche qui è il potere mistificatorio dello sguardo. Ma mentre in Dante lo sguardo è l'estremo strumento di avvicinamento a Dio, poiché l'esperienza di Lui è ineffabile, quindi la parola non serve, invece Daniele trasforma gli sguardi in parole, cioè in testimonianza, per continuare a far vivere il ricordo del dolore: "Da mesi la mia testa esplode di parole spinte dentro a forza dal Bambino Gesù, legate in ritmi, melodie, metri, quel che fa di una manciata di sillabe un verso...Il dovere di scrivere. Perché non ho altro modo per testimoniare" (pag. 196-97). Ed è così che Daniele diventa lui stesso "casa degli sguardi". Così, nella poesia finale, parla con Toctoc, il bambino sconosciuto che per mesi ha comunicato con lui attraverso la finestra della sua stanza di ospedale.

"...tu non conosci calendario, / né altro che essere bambino, / malato aggrappato ai suoi disegni / con cui librarsi dal dolore, / Toctoc, Alfredo che un mattino / hai bussato per entrare / e dentro per sempre sei rimasto, / continua a farmi casa del tuo sguardo, / usami per restare vivo nel ricordo.

Adesso la storia può dirsi conclusa.

**Angela Lauro**  
**Insegnante di Italiano, Latino e Greco**

# L'ombra di Dante

di

Alessio De Belardini

La figura di Beatrice è assurda, col tempo, al di là delle sue valenze teologiche, a simbolo dell'amore umano più intenso, e il racconto dell'incontro con Dante, la *Vita Nova*, costituisce la premessa necessaria della *Commedia*. Il poeta concepisce per la donna un amore che, straordinariamente, trascende il suo stesso oggetto, e si volge a qualcosa di più alto, quasi che la bellezza di Beatrice sia tale da poter essere concepibile solo in riferimento ad un Dio benevolo, anzi infinitamente buono, dato che solo una bontà infinita può generare miracoli di tal fatta.

L'amore di Dante per Beatrice è la testimonianza più sensazionale di quella tensione vitale, di quel desiderio proprio dell'uomo, che, nella prospettiva cristiana, solo in Dio trova la sua realizzazione. È per questo che la morte di Beatrice non è la fine, bensì l'inizio, appunto perché rappresenta la parabola del desiderio umano che, inizialmente limitato al mondo terreno, alla fine, se ben diretto, lo trascende e si volge a colui che è proprio il "*fine di tutt'i disii*" (Paradiso XXXIII v.46).

Questa è anche la ragione per cui Erich Auerbach chiamò Dante il "*poeta del mondo terreno*" ("*Dichter der irdischen Welt*"). Egli infatti non esclude la sensorialità in nome di una dimensione ultraterrena in certo senso "estranea", bensì prende queste due sfere e le collega indissolubilmente, e Beatrice è appunto l'espressione di questo collegamento, coerentemente con il suo ruolo di figura messianica, che infatti porta nel mondo la rinascita, il perdono, l'amore. L'ordinarietà, l'umanità di questa donna pure così straordinaria, di cui proprio la sua morte sarà la prova schiacciante e sensazionale, sono un simbolo della nuova unione tra Dio e l'uomo, allo stesso modo in cui lo era stata la figura di Cristo. In questa nuova alleanza, nell'identità ristabilitasi tra spirito e materia, essenza e fenomeno, va del resto rintracciato quello "spiritualismo pervasivo" - la definizione è sempre dell'Auerbach - tipicamente medievale, a prescindere dal quale la figura di Beatrice risulta inconcepibile. Dante, infatti, non solo nasce in un'Europa eminentemente cristiana, ma nasce in un'Europa in cui Dio è talmente importante da venire promosso non solo a "paradigma" del mondo in senso platonico, ma anche come vera e propria "radice" del mondo fenomenico, unica vera "sorgente di senso" di tutto quanto possa essere oggetto di percezione, e perfino l'uomo, che è pur sempre al centro dell'universo, esiste in simbiosi con Dio:

*“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.”*

Il discorso alla fine del primo canto del Paradiso (I, vv.103-142), in cui si spiega con notevole chiarezza la fondamentale coerenza, anzi finalità, del mondo, non è il frutto di un'elucubrazione filosofica di Dante, ma appunto di questa elaborata *forma mentis* tutta medievale, in cui la spiritualità e l'amore per il mondo vanno di pari passo, impensabile l'uno senza l'altro. Beatrice rappresenta, insomma, il legame tra Dio e il mondo, in cui la bellezza altro non è che "riflesso di Dio" e in cui, in generale, ogni bene proviene da Lui.

Bisogna, tuttavia, tenere sempre presente che l'amore di Dante per Beatrice, simbolo della Speranza, virtù teologale, è soltanto una declinazione positiva del fenomeno "amore", che è infatti "*sementa [...] d'ogne virtute e d'ogne operazion che merta pene*" (Purgatorio XVII, vv.104-105). L'amore vero, trascendente, è quello in cui l'impeto della passione è "assistito dalla Ragione", una nota, questa, su cui nella *Vita Nova* si insiste tantissimo: "*nulla volta (l'immagine di Beatrice) sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione in quelle cose là dove cotale consiglio fosse utile a udire*" (Vita Nova 1,10). Solo così, infatti, è possibile per l'uomo trascendere l'oggetto amato e, tramite esso, contemplare Dio. Non amare il bello di per sé, ma amarlo in riferimento a Dio, direbbe Agostino. Nel caso contrario, infatti, quello stesso amore, esaurendosi nell'oggetto, diverrebbe mera lussuria, in cui la Ragione, che è tensione verso l'infinito, è "sommessa al talento" (cfr. Inferno V, vv.37-39: "[...] *i peccatori carnali, / che la ragion sommettono al talento*"), ovvero all'istinto, che è invece mera volontà di possesso. Tale distinzione è fondamentale in quanto aiuta a capire la concezione medievale dell'uomo, irrimediabilmente teso verso l'infinito, eppure spesso irretito dalle insidie di un latente istinto animale. C'è infatti una cosa degna di essere precisata: Dante non è un ingenuo che si dà a discorsi infantili; egli ha ben presente la natura sostanzialmente negativa della realtà, la vanità degli umani affetti, l'onnipresenza della noia. Lo spiega al lettore senza mezzi termini nella *Vita Nova* (cfr. Vita Nova, 14,3: "*Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia.*") e la Commedia stessa parte dalla consapevolezza di un vuoto spirituale che non è temporaneo od occasionale, bensì la chiara manifestazione della vacuità dell'esistenza terrena: la selva è "*lo passo / che non lasciò già mai persona viva.*" (Inferno I, vv.26-27). L'atto di umiltà di Dante, il "*miserere*" (ibidem, v.65) che egli rivolge a Virgilio, rappresenta proprio la disillusione dell'uomo che, con tutto il suo benessere materiale, le sue scoperte, il suo modo di vivere, si rende conto di non poter proseguire, e chiede aiuto. Proprio in questa richiesta d'aiuto sta il decadente spirito medievale, perché l'umiltà di riconoscere la propria impotenza, la concezione dell'insufficienza dei propri mezzi per raggiungere la felicità, solo l'uomo medievale può ancora averla. Il vino dell'antropocentrismo ancora deve essere inventato, anche se un secolo scarso separa Dante dalla grande svolta in questo senso.

Che cosa può voler dire, allora, quel "*miserere*" ad un uomo che si creda capace di alterare la natura in qualunque modo gli piaccia? Non vorrà egli far tutto da solo, compiacersi ogni giorno della scoperta di potenzialità sempre nuove, raggiungere con i tentacoli della propria scienza tutto il mondo? Non vorrà, in ultimo, schiaffeggiare Beatrice? D'altronde, sarebbe il supremo atto di svezamento ai danni delle vecchie credenze, il definitivo suggello dell'avvenuta "uscita dell'uomo dal suo stato di minorità". E infatti l'uomo lo schiaffo lo dà. E cosa succede? Beatrice si trasforma di colpo in Silvia.

Siano questi dunque i margini del divario spirituale tra l'uomo medievale e l'uomo moderno, tra Dante e Leopardi, divario che comunque è lungi dall'essere estraneo al radicale cambiamento del contesto politico italiano. Dante infatti nasce in un'Italia - nella misura in cui di "Italia" si possa già parlare - sì

divisa in agguerriti staterelli in perenne lotta tra loro, sì già contesa da potenze straniere, ma comunque ancora indipendente e, fattore fondamentale, ancora prevalentemente democratica. La stessa vicenda letteraria di Dante, infatti, non avrebbe potuto essere possibile se non in una società altamente dinamica come lo era il Comune, e la Divina Commedia, opera che definire “politica” è riduttivo, può considerarsi frutto di questa vitalità allo stesso modo in cui la riflessione filosofica di Socrate, prima, e Platone poi, ebbe il suo presupposto nella vivacità della cultura ateniese del periodo. Tale assunto è valido anche se si considera che, tanto Dante quanto Socrate e Platone, imprimono nel loro discorso politico un tono spesso rassegnato e, verrebbe da dire, “crepuscolare”, inevitabile di fronte alla prossima, annunciata ascesa della tirannia. Di contro, Leopardi vive in un’Italia oppressa da nazioni straniere e soprattutto vive in un’Italia costellata di regimi reazionari, e tale regressione può considerarsi ancora più dolorosa se si considera quale ebbrezza dovette recare con sé il vento della Rivoluzione Francese, intenso quanto effimero, proprio come la giovinezza di Silvia.

Ad ogni modo, ciò che più interessa precisare è che nell’epoca di Leopardi, quel “*miserere*” non è decisamente più possibile. Il finalismo dantesco può esistere, come già detto, solo se messo in rapporto con il particolare clima ideologico del Medioevo, ed è chiaro che, venuto a cadere quello “spiritualismo pervasivo”, dato per scontato dall’uomo del 1300, e messo in discussione il ruolo stesso di Dio nel mondo, la vicenda di Beatrice finisce per diventare quasi obsoleta e per assumere quell’oscurità che l’uomo del XIX secolo - come pure quello dei giorni nostri - non può non soffrire.

La morte di Silvia, la morte della Speranza, suscita in Leopardi una riflessione il cui carattere lugubre è simbolo eloquente della crisi spirituale della civiltà moderna:

*...questo è quel mondo? Questi  
i diletti, l’amor, l’opre, gli eventi,  
onde cotanto ragionammo insieme?  
questa la sorte dell’umane genti?  
All’apparir del vero  
tu, misera, cadesti: e con la mano  
la fredda morte ed una tomba ignuda  
mostravi di lontano.*

A Silvia, 56-63.

L’uomo ha ucciso Dio, ha compiuto un atto così epocale da meritare decisamente l’enfasi biblica che Nietzsche gli dà, ma, in fin dei conti, cosa gli è rimasto? Leopardi rappresenta l’inquietudine dell’uomo che, assassinato, scopre di non ritrovarsi in mano nulla all’infuori di un semplice velo, ormai stracciato. Egli ha scoperto infatti la vera natura della realtà, il dolore, la noia, e qui accade qualcosa di molto diverso dall’evoluzione in *Übermensch* descritta dal filosofo tedesco. Egli guarda sì in faccia la realtà, ma non la accetta, tutt’altro: egli dapprima si dispera, poi abbassa la testa, rassegnato. Nel tentativo di farsi leone, il cammello non ha ottenuto nulla, ha solo aumentato il peso sulla sua schiena martoriata. In termini decisamente leopardiani, si potrebbe dire che Beatrice rappresenti in qualche modo “l’amore giovanile” di un’umanità ancora piena di speranza e di vitalità, e che la morte di Silvia rappresenti proprio questa definitiva presa di coscienza, da parte dell’umanità stessa, della vanità del tutto e di quanto possano essere state patetiche le sue passioni infantili.

Se Beatrice è “*quanto di ben può far Natura*” (Vita Nova 10, 22), Silvia è invece la figlia abbandonata da una Natura che invece è madre beffarda e ingannatrice, non per una qualche cattiveria - il che sarebbe andato bene per i capricciosi dei greci - ma proprio per la sua lontananza dal mondo e dall'uomo, la sua impersonalità, in ultimo, la sua estraneità. Del desiderio umano, della sua spinta innata verso Dio, è rimasto solo un cieco impulso destinato a rimanere perennemente insoddisfatto, che sarebbe poi stato eloquentemente chiamato “*Volontà di vivere*” (*Wille zum leben*) o, più semplicemente, “*Volontà*” (*Wille*), a significarne proprio l'illimitatezza, la forza, quasi la voracità verrebbe da dire, ma sempre e comunque l'insoddisfazione. Non si deve tuttavia fraintendere ciò che Leopardi ci dice. Egli non intende semplicemente cantare della malignità della Natura, o almeno solo superficialmente. Il suo è innanzitutto un attacco all'arroganza umana, colpevole di aver generato quell'antropocentrismo zoppo, del tutto incapace di colmare il vuoto lasciato dalla morte di Dio. Egli per primo ci avverte chiaramente che l'uomo, con tutti i suoi “ordigni” non riuscirà mai a sfuggire all'ineluttabile *taedium vitae*, a cui “*non tesoro accolto, / non di greggi dovizia, o pingui campi, / non aula puote e non purpureo manto / sottrar l'umana prole*” ma, attenzione, neppure potrà farlo “*lo sguardo tenero, tremante / di due nere pupille, il caro sguardo, / la più degna del ciel cosa mortale.*” (Al conte Carlo Pepoli, vv.50-53 e 75-77).

Non a caso si è richiamato Svevo, perché alla piena consapevolezza della crisi esistenziale della modernità cantata da Leopardi sarebbero giunti proprio gli scrittori e i poeti del Novecento, quel martoriato secolo che potrebbe essere definito dell'*angoscia* ma soprattutto del *disincanto*.

Anche in questo caso il particolare contesto storico europeo è decisivo. L'Europa si era imbarcata nella più colossale impresa della sua storia: l'imperialismo. Essa costituì al contempo il culmine e il rintocco funebre della sua millenaria esistenza. Sotto le bandiere del razzismo, del positivismo, dell'evoluzionismo, la civiltà europea aveva tentato una volta per tutte di assolvere alla funzione autoassegnatasi di civilizzatrice del mondo, come a suo tempo si erano considerati gli arroganti romani. Il risultato fu la catastrofe del '14-'18. Non è forse questa la parabola dell'uomo novecentesco, come ce lo descrivono magistralmente Pirandello, Joyce, Musil, Svevo? Una non meglio definita tensione verso un infinito che è più che mai *indefinito*, che a tratti assume intensità quasi spasmodiche, che alla fine si esaurisce irrimediabilmente: *omne animal post coitum triste est*.

In uno dei capitoli iniziali della *Coscienza di Zeno* è descritta la scena di uno strano, emozionante incontro tra il protagonista e suo padre. Il genitore ha qualcosa di importante da dire al figlio, un qualcosa che potrebbe racchiudere il senso stesso della vita, quale solo l'esperienza può svelare, ma che non sarà mai rivelato: il padre di Zeno muore quella sera stessa. Che sia rappresentata nei panni di Zeno Cosini, del giovane Torless di Musil, dei *Dubliners* di Joyce o ancora negli uomini-maschera di Pirandello, non traluce forse sempre l'essenza dello sventurato uomo moderno? I personaggi di cui si narra sono tutti uomini ammalati, che cercano un rimedio alla loro malattia, la cui unica cura, alla fine, consiste nell'identificare il proprio malessere individuale con la colossale malattia che abbraccia tutta l'umanità, come fa Zeno alla fine del romanzo (“*La vita è inquinata alle radici*”).

Tanto è l'abisso che si è aperto dai tempi di Dante che ci si dovrà avvalere ancora una volta del discorso leopardiano per rendere evidente il percorso compiuto dall'uomo in questi lunghissimi sette secoli. Beatrice è l'infanzia speranzosa, Silvia la giovinezza con i suoi primi dubbi, e, come simbolo della definitiva perdita di speranza, mantenendoci nell'ambito delle figure femminili, potremmo scegliere senza sbagliare la sveviana Ada Malfenti. Ella, nella sua bellezza e disinvoltura, è il simbolo delle certez-

ze di un'epoca, e infatti ne segue la sorte: muore non prima che Zeno abbia potuto osservare il triste spettacolo della sua freschezza appassire giorno dopo giorno. Tale vicenda è senza dubbio una delle più sensazionali denunce mai scagliate contro la meschinità di tutto quel castello di carte che è la civiltà capitalista contemporanea.

Sarà forse ovvio, ma l'intellettuale non è la persona che si isola dal tempo: tutt'altro, egli è definibile tale proprio in quanto rappresenta lo spirito della sua epoca. L'opera dell'intellettuale, nelle sue differenti forme, è preziosa proprio in quanto, tramite essa, tralucono le gioie, le attese, le ansie, le paure di intere generazioni di uomini che vissero non molto diversamente da noi, e che attribuirono alla loro epoca lo stesso valore assoluto che noi ingenuamente attribuiamo alla nostra. Proprio in ciò sta la nascosta vitalità dell'opera d'arte, nel dramma vissuto dal suo autore, fondamentale in quanto rappresentativo del dramma di intere generazioni: leggere di Beatrice, Silvia, Ada Malfenti, significa sfogliare le pagine della storia dell'umanità. È in questo senso che vanno intese le precedenti considerazioni.

**Alessio De Belardini**

**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe V F**



# Dante, garante della condizione umana

di

**Alessandro Sartor**

“Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato”, scrive Italo Calvino nella presentazione di *Palomar* nel 1983.

Cosa hanno in comune Palomar, Dante, Virgilio? La stessa condizione umana che intercorre tra il Dante *auctor* e il Dante protagonista del viaggio nelle tre cantiche.

Una delle possibili letture ed interpretazioni della Divina Commedia verte intorno alla centralità dell'imperfezione dell'uomo, il limite terrestre comune a tutti, e costituita sia da tendenze naturali ed istintive verso il “...*loco fatto per proprio dell'uman specie*”, sia da lussuria, ignavia, che trasformano gli uomini in peccatori “...*che la ragion sommettono al talento*”. Questa condizione, quindi, non appartiene solo alle anime di cui racconta Dante, ma è universale e propria di ciascun essere umano che, secondo la concezione cristiana, possiede la facoltà di compiere in maniera autonoma le proprie scelte, considerando, in misura arbitraria, l'innata tendenza al “bene”.

L'uomo, pertanto, condivide un percorso comune che è destinato ad intrecciarsi e ad aggrovigliarsi come un gomitolo di lana formato da fitti e numerosi incontri con la vita di altri uomini, rimanendo pur sempre un agglomerato della stessa materia, ovvero di umanità. Il filo di lana che mantiene legati nel percorso verso la saggezza Palomar e un ipotetico Mohole (in origine personaggio che Calvino avrebbe affiancato a Palomar, in relazione ad un'opposta visione del circostante e non incluso nella stesura finale del libro) o qualsiasi altro individuo, è lo stesso filo comune, destinato a spezzarsi di fronte a Dio, che unisce l'esperienza del Dante *auctor* e del Dante *agens* all'interno della Commedia, nel cammino verso la salvezza: essi sono, infatti, due uomini imperfetti impegnati in un percorso del tutto nuovo, in cui, rispettivamente, l'uno si cimenta nella stesura dell'opera, dalla quale emergono diversi tratti umani come l'incapacità di descrivere il Paradiso, a causa della sua ineffabilità, ed una conoscenza sensibile e profonda dell'imperfetto proprio animo, e l'altro, invece, è guidato dall'autore attraverso maestri, dannati e beati, ed intraprende il percorso a cui l'uomo è sottoposto verso la *salus*, esplorandolo dalla sua peggior colpa, fino al compimento del suo desiderio (bivio per la condizione divina).

In altre parole, presupponendo comunque una lettura dualistica della figura dantesca, il Dante *auctor* “racconta”, e già conosce saggiamente il punto d'arrivo ponendosi anche criticamente, mentre il Dante *agens* “vive”, passando in rassegna direttamente le imperfette condizioni dell'animo umano, fino alla perfezione. Sebbene rappresentino, quindi, due diversi modi di approcciarsi all'opera, ovvero dal punto di vista di colui che ha conosciuto ed ha la capacità di cogliere a posteriori la propria esperienza, e di colui che è cosciente o è in procinto di farlo, entrambi condividono l'imperfezione della condizione umana.

Un tratto evidente della “umanità” di Dante nell'opera è proprio la capacità di commozione, spavento o di rimprovero in relazione alle anime incontrate durante il cammino: le risposte e le reazioni del poe-

ta mutano non soltanto in base alle direttive dei suoi maestri o dal solo atteggiamento delle anime in questione, ma variano anche seguendo la natura umana ed istintiva che guida, ora in maniera corretta, ed ora in maniera illusoria e fallace, la sua percezione e le proprie sensazioni. Nel canto XV della prima cantica, Dante porta un esempio di grande lealtà, stima ed amicizia, ma soprattutto di umiltà: “*ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna*”. Il poeta, in questi versi, si rivolge a Brunetto Latini, presenza del quale si meraviglia, trovandosi nel VII cerchio del III girone tra i sodomiti; eppure, nonostante peccatore di violenza nei confronti della natura, il poeta rende nota la positiva considerazione nei confronti del suo maestro, desiderandolo ancora vivo e, idealisticamente, assolvendolo dalle proprie colpe. In questo canto trapela la debolezza di Dante nei confronti dei “precedenti” rapporti umani e la presenza ancora di un forte legame con l'aspetto terrestre: la dimensione dell'umiltà, e propriamente dell'amicizia, rappresenta in questo caso maggiormente l'imperfetta sfera umana, incapace di piegarsi ai vecchi affetti, che non la capacità di perdono o giustificazione del peccatore.

Una situazione simile si ripeterà nell'incontro con Beatrice nel XXX canto del Purgatorio: “*sanza de li occhi aver più conoscenza / per occulta virtù che da lei mosse / d'antico amor sentì la gran potenza*”. Al momento dell'incontro con la donna amata, Dante prova un senso di sottomissione e stravolgimento totalmente umano, trovandosi in balia delle emozioni non soltanto suscitate dal ricordo terrestre di Beatrice, ma anche dalla forza divina e spirituale che ella sprigiona nei successivi rimproveri. Anche in questa situazione, dunque, emerge un senso di umiltà che, cedendo ad una sottomissione incondizionata, trattandosi non più d'amicizia, ma di amore, dimostra una devozione del tutto umana nei confronti di una figura così carica di spiritualità divina.

Un ultimo esempio di umiltà si trova nel canto IV dell'Inferno: “*si ch'io fui sesto a cotanto senno*”. Dopo aver analizzato un esempio di umiltà legata alla comprensione del peccatore e scaturita dalla sua stima con Brunetto Latini, e un altro legato alla devozione nei confronti del “divino” con Beatrice, il terzo riguarda l'incontro con Omero, Orazio, Ovidio e Lucano. La vista di questi letterati, già considerati classici nel Trecento, muove un umano sentimento di stima e rispetto, tanto che, contando anche il suo maestro Virgilio, si sente inferiore tra cotanto ingegno e così grande abilità letteraria.

Dante, tuttavia, non avverte esclusivamente un senso di sottomissione o di rispettosa umiltà: come già anticipato, egli è garante, insieme ai dannati e ai beati, di tutti quei peccati e valori di cui si incarica l'altro Dante, quello auctor, di raccontare, e che quello protagonista della “Divina Commedia” vive. In altre parole, Dante, stavolta inteso nella sua totalità, garantisce, o meglio ribadisce, la natura umana attraverso il racconto della sua “salus”, che appare anche come una rassegna delle decine di possibilità etiche esperibili da parte dell'uomo (dotato di libero arbitrio e quindi abilitato ad una scelta completamente indipendente) narrata in forma poetica ma con un'intenzione romanzesca.

Nel canto VIII dell'Inferno, Dante non dimostrerà la sua imperfetta condizione umana attraverso l'umiltà, ma attraverso un furioso sdegno nei confronti di Filippo Argenti: “*Maestro, molto sarei vago / di vederlo attuffare in questa broda / prima che noi uscissimo dal lago*”. Il sentimento prevalente di questi versi ha una natura sprezzante, come si intuisce, e concerne con la collera: il dannato, infatti, aveva tentato di rovesciare l'imbarcazione che stava trasportando il poeta fiorentino e Virgilio verso la città di Dite, scaturendo, oltre che la reazione furiosa del suo maestro, anche il desiderio di Dante di vederlo affogare nello stagno. Un secondo aspetto interessante, a prescindere dall'espressione di un altro tipo di sentimento legato comunque all'imperfetta condizione umana, è costituito dalla giustifica-

zione dell'ira di Dante, presentata come un senso di giustizia naturale nei confronti di un dannato meritevole della condanna: "*avante che la proda / ti si lasci veder, tu sarai sazio: / di tal disio convien che tu goda*" riferisce Virgilio al poeta fiorentino. Secondo l'ordine divino, infatti, è giusto che ad Argenti sia inflitta una severa punizione, ed è altrettanto giusto che Dante ne goda.

A partire dai versi sopra citati, è evidente che il Dante protagonista della "Divina Commedia" sia carico della componente umana, e nello specifico di quella terrestre: questo aspetto, infatti, contribuisce a marcare la contrapposizione tra le anime, ormai private della vita e irrimediabilmente collocate in uno dei cerchi o in uno dei cieli, e l'uomo, il quale detiene ancora una condizione di libertà assoluta, appartenendo alla vita terrena e disponendo quindi della facoltà di compiere le proprie scelte etiche. In altre parole, la presenza umana di Dante è funzionale al confronto fra la perfezione paradisiaca e l'imperfezione infernale, trovandosi l'uomo ancora in una dimensione temporale scandita precisamente, rimediabile e in costante moto tra condanna e beatitudine eterna, tra inizio e fine della propria vita.

Questa carica umana non è propria solo del poeta protagonista dell'opera, ma anche dello stesso poeta nelle vesti di autore: gli interventi esterni nel corso delle cantiche, infatti, sono volte al rafforzamento dell'indugio umano al cospetto della meraviglia ineffabile del Paradiso e delle brutalità infernali, rimarcando ulteriormente la difficoltà dell'uomo a confrontarsi, imperfetto, nel cammino verso la perfezione. Un esempio riguarda la debolezza di Dante nei confronti della tematica dell'esilio: "*io, che al divino da l'umano / a l'eterno dal tempo era venuto / e di Fiorenza in popol giusto e sano / di che stupor dovea esser compiuto!*". Questi versi colpiscono particolarmente perchè costituiscono un'eccezione rispetto alla meraviglia di cui è osservatore il poeta fiorentino; non ci si aspetterebbe, infatti, di trovare parole di sdegno, seppur poste in maniera velata e rapida, contro Firenze mentre il Dante protagonista dell'opera si trova ad ammirare l'anfiteatro celeste. È chiaro che si tratti di un intervento del *Dante auctor* a posteriori, e questo contribuisce ad accrescere maggiormente la duplice funzione dell'autore-protagonista che, anche a livello temporale, si pone su due livelli differenti: l'uno, che vive le vicende, non è ancora stato esiliato, nonostante gli accenni anticipatigli, e l'altro, che narra le vicende e che dunque è posteriore al racconto, è attualmente in esilio. Questo fatto permette la possibilità nelle varie cantiche di poter "giocare" con l'attualità e di porla, volutamente, come inaspettata, o di poter criticare, sfruttando appunto l'ignoranza del fatto da parte del Dante "passato" e adoperando anche la voce di altri personaggi, la situazione politico-sociale di Firenze in merito anche al suo esilio. Un altro esempio esplicita chiaramente la difficoltà di Dante di potersi confrontare con l'esperienza trasumana: "*e così, figurando il paradiso / convien saltar lo sacrato poema / come chi trova suo cammino riciso*". In questo caso, nel canto XXIII del Paradiso, il poeta esprime l'impossibilità di descrivere per iscritto la magnificenza e lo splendore del sorriso di Beatrice, e preferisce, accettando la sua imperfetta natura umana, di proseguire oltre, senza sprecare parole che non riuscirebbero mai a connotare tanta meraviglia.

Dopo aver analizzato il Dante protagonista dell'opera che si carica di un'importante funzione umana ponendosi come ago della bilancia tra peccatori e beati, tra errore e merito, il *Dante auctor*, seppur in maniera diversa, assume un valore estremamente umano nel racconto delle tre cantiche; non solo nel Paradiso, ma anche le impressioni suscitate dagli orrori infernali sono riportate ora in maniera immediata, come fossero pronunciate nel presente della vicenda in questione, ora con un'analisi più accurata e precisa, frutto di un'elaborazione artificiale, come il riferimento a Firenze nel canto XXXI del Paradiso sopra citato. In entrambi i casi, Dante dimostra la sua inevitabile natura umana, non volendo, o

non riuscendo a sottrarsi del tutto alla sua imperfezione, all'incapacità di cogliere l'interezza del Paradiso, al desiderio comprensibile di criticare la città natale per l'allontanamento ordinatogli. Un aspetto che sottolinea l'umanità di Dante, infatti, è proprio quello comunicativo: l'assenza di termini adeguati alla resa della sua esperienza trasumana lo rende sottomesso ad una natura che, finché si troverà in vita, non è dato che gli appartenga; così, può essere un ponte tra i vivi e i morti solo parzialmente, dimostrando apertamente i suoi limiti terrestri. Anche il Dante-*auctor*, si direbbe quello in carne ed ossa, quindi, garantisce il lato umano della "Divina Commedia", evidenziando con sempre maggior chiarezza la centralità dell'uomo, compreso attraverso difetti e pregi delle anime e con il filtro della grazia divina e dell'ordine della Chiesa Cattolica.

L'ultimo punto di questa trattazione intorno alla massima centralità della figura umana nella "Divina Commedia" e alla rilevanza dello stesso Dante, sia *auctor* che protagonista dell'opera, come garante di quella condizione imperfetta appartenente e condivisa da tutti gli esseri umani, riguarda la portata enorme dell'opera: la pluralità di figure storiche riportate nelle tre cantiche costituisce un repertorio vastissimo a cui attingere, contenente in sé alcuni spunti volti successivamente all'ispirazione per nuove figure letterarie. La presenza ora di già noti personaggi, permette non soltanto di arricchire l'opera di connessioni e collegamenti con la vita di Dante, ma soprattutto di caricare la "Divina Commedia" di una grande risonanza e impatto sociale, trattando, appunto, di personalità dotate di una buona fama. Questo enorme repertorio, grazie anche alla centralità che i pensieri e le parole delle anime occupano nei canti in contrapposizione alla figura umana di Dante, dà luogo ad un altrettanto vasto repertorio di caratteri, prerogative e comportamenti umani. A partire da questa molteplicità, e quindi anche grazie alla sua grande portata, l'opera di Dante getta le basi per la successiva letteratura: il processo di ispirazione suscitato dalla "Divina Commedia" sarà, ovviamente, inesauribile, e guiderà con lungimiranza, già tra il Trecento e il Quattrocento, le nuove prospettive letterarie, le quali si muoveranno inizialmente quasi a modello della grande opera dantesca, fino a concretizzarsi, nel Novecento, nell'attenzione verso il singolo uomo e verso il particolare, attingendo, come già anticipato, in maniera più o meno diretta, dall'enorme repertorio dell'opera. Uno dei tanti aspetti, dunque, per i quali la "Divina Commedia" rappresenta una cesura nella storia della letteratura italiana e uno dei diversi motivi per i quali ha avuto una rilevanza fondamentale, risiede nella sua capacità di anticipare, inglobare ed ispirare nuove tendenze culturali, a causa proprio di quella inesauribilità di interpretazioni, di riletture che rivelano ogni volta qualcosa di nuovo, un significato più profondo. Alcuni esempi di ispirazione all'opera dantesca partono già da Giovanni Boccaccio: egli non solo promuove apertamente il lavoro poetico e letterario di Dante nel "*Trattatello in laude di Dante*" (1362) ma, fatto assai rilevante, si contrappone ad alcuni fondamentali tratti ideologici, come il raggiungimento di una purezza sentimentale, attraverso il matrimonio, dalla quale Boccaccio prende le distanze; oppure l'uso della lingua, che nella produzione dantesca è prevalentemente latina, mentre in Boccaccio, seppur anch'egli sostenesse l'importanza del latino, è soprattutto volgare. Queste contrapposizioni nette indicano il valore che il poeta fiorentino ha rivestito già nell'immediato futuro alla pubblicazione della sua opera, costituendo un nuovo punto di partenza e una base attraverso la quale muoversi culturalmente per la propria formazione.

Posta l'importanza dell'opera di Dante come riferimento culturale e letterario ininterrotto, se non si considera un brusco arresto della sua fama tra il Cinquecento e il Settecento a causa della presenza del "De Monarchia" nell'indice dei libri proibiti, si evidenziano nella "Divina Commedia" dei tratti di ispirazione e di anticipazione letterarie di figure umane, nonché una "eternizzazione" di alcune perso-

nalità che, nel tempo, assumeranno una connotazione quasi mitica, come nel caso di Paolo e Francesca: nel canto V dell'Inferno, nel cerchio dei lussuriosi, Dante incontra questi due dannati che, nella vita reale, erano cognati, ma commisero un adulterio e rimasero vittime dell'ira del marito della donna. L'aspetto fondamentale di queste due figure è costituito dalla carica atemporale di cui il poeta fiorentino li ha forniti. L'esempio del loro amore passionale contiene in sé un duplice significato: il primo riguarda l'intensità del loro amore che, in misura spropositata, li ha portati a compiere adulterio e a peccare in eccesso di passione, concezione sulla quale Dante non si sofferma nel dialogo con Francesca, ma che emerge nei canti dottrinali XVII e XVIII del Purgatorio in cui viene discussa l'importanza del giusto mezzo in amore, evitando di peccare sia in difetto che in eccesso, e tenendo conto, inoltre, di non lasciarsi travolgere dai piaceri effimeri ed immediati, prediligendo piuttosto sentimenti dall'alto portamento morale; il secondo aspetto, invece, sul quale il poeta si sofferma maggiormente, concerne con un puro moto di pietà nei confronti della sofferenza dei due amanti. La potenza del loro amore, infatti, lo stravolge a tal punto da farlo svenire, avendo compreso le ragioni per cui si fossero spinti all'adulterio e dimostrando, ancora una volta, l'imperfetta condizione umana, quel filo che lo lega al Dante-*auctor*, ai dannati, ai beati, insomma, a tutti coloro che, per forza, fecero esperienza della vita terrestre. La carica mitica di Paolo e Francesca avrà una risonanza fortissima, ripresa persino nell'Ottocento da Gabriele D'Annunzio: il poeta abruzzese, infatti, scriverà una tragedia, concepita per il canto lirico, dedicata proprio a Francesca da Rimini. La scelta di interpretare il dramma attraverso l'aspetto lirico vuole evidenziare la concezione di dolore, sofferenza e ingiustizia amorosa che la figura dei due amanti simbolicamente incarna. Non è ovviamente casuale la ripresa di questo tema da parte di D'Annunzio, il quale, affascinato durante l'esperienza romana dall'estetismo europeo e dal simbolismo francese, nonché ammiratore dei costumi frivoli e leggeri dei massimi interpreti di questi movimenti, vuole conciliare una ripresa di un aspetto mitico che concerne, comunque, con un aspetto lussurioso, passionale e struggente, caratteri peraltro tipici soprattutto della prima parte della sua produzione. L'importanza di Dante in questo frangente è fondamentale: è come se D'Annunzio avesse attinto liberamente ad una vasta "libreria" di personalità umane, e si fosse lasciato colpire dalla magnificenza delle figure riportate dal poeta fiorentino nel racconto dell'opera, riprendendo un tema che potesse adattarsi al proprio gusto. La "Divina Commedia" costituisce un repertorio imponente di figure storiche legate ad esempi di umanità che, a loro volta, sono legati a decine di caratteri, atteggiamenti e personalità che vanno dalla sopra citata lussuria, alla parsimonia, dall'avarizia, alla generosità. È proprio la sua enorme portata, dunque, che la rende un'opera atemporale, grazie soprattutto all'astrazione di ciascuna figura da una denotazione temporale precisa che la immobilizzi nel tempo; così, le varie personalità che si susseguono nelle cantiche, rappresentano un modello sempre valido e attuale, a tratti mitico.

Alla luce di quanto scritto, perché e in che modo Dante è garante della condizione umana? Dante "garantisce", in quanto è testimone, conoscitore e prova definitiva, verificata attraverso il confronto con le altre anime portatrici di ciascun peccato e merito, di quella vastissima imperfezione umana che porta con sé la libertà di azione, di determinare la propria vita terrestre e ultraterrena, e concretizzabile in molte e diverse possibilità etiche che egli riporta raccontando di personalità famose le quali, come già scritto, rappresentano un modello di un dato tratto del carattere, di un dato pregio o colpa. Il poeta fiorentino, in tre modi diversi, si fa garante della condizione umana: come protagonista dell'opera, in quanto dà prova della sua natura terrestre, a metà tra la tendenza al bene, e le "curae" (preoccupazioni)

frutto dell'artificio umano che impediscono il suo innalzamento; tra la conoscenza della vita, e la crescente consapevolezza della morte e dell'esperienza trasumana che si accinge a compiere, quindi tra la libertà di poter decidere la propria sorte (nonostante Dio la conosca già) in un tempo determinato e finito, e l'eternità di cui fa esperienza nelle tre cantiche. Anche il Dante auctor si pone come garante della condizione umana, ammettendo apertamente i personali, comuni e condivisibili limiti del proprio animo al cospetto dell'armonia paradisiaca, e le proprie debolezze verso gli affetti umani dai quali non può prescindere né come autore, né come protagonista, come non può prescindere da tematiche di attualità come la critica politica e sociale a Firenze: ammette, quindi, ora indirettamente, ora direttamente, la sua imperfezione umana intervenendo a posteriori nell'opera ed esponendosi in maniera arbitraria e personale. Un altro aspetto fondamentale, infine, che rende Dante garante della condizione umana, è proprio il vastissimo repertorio di figure storiche presenti nell'opera, il quale permette di disporre di una grande quantità di caratteri, comportamenti e atteggiamenti propri dell'uomo relazionando le loro scelte nella vita terrestre con le conseguenze postume nelle tre cantiche, come se, in questo modo, potessero fungere da modello di una certa caratteristica dell'animo.

Si evince, dunque, la centralità dell'uomo nella "Divina Commedia", il quale ricopre certamente un ruolo non meno importante rispetto allo "eterno", al "divino", giacché tutta l'opera verte, in realtà, intorno alla vita terrestre ed imperfetta di ciascun essere umano.

**Alessandro Sartor**

**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe V F**

# A che tante facelle?

di

Livia Spirli

Cosa muove l'uomo? Cosa rende l'umanità così terribilmente mirabile<sup>1</sup>?

L'ironia vuole che l'oggetto sia anche soggetto che gioca con i fili di questo saggio: la domanda.

Privato della domanda, l'uomo sarebbe un essere vivente senza identità, senza consapevolezza, o meglio, senza possibilità di scoprirsi perché prenderebbe atto di tutto e niente, senza nemmeno conoscere ciò che passivamente va accettando per vero, falso, giusto, sbagliato.

Il potere dell'uomo è l'essere soggetto stesso, *auctor*, di questo predicato così significativo: l'uomo è '*potens*', l'uomo ha la possibilità di, e questo "di" regge il segreto della grandezza in veste di complemento di specificazione: 'di scegliere'.

*"Tu puoi, Tu puoi! Che trionfo! È vero che siamo deboli, malati e bizzosi, ma se fossimo solo questo, saremmo scomparsi da millenni dalla faccia della terra."*<sup>2</sup>

La scelta diventa quindi specificazione, ovvero determinazione; ma di cosa?

*"Non ci sono brutte domande se non quelle ammantate di supponenza"*<sup>3</sup>: con questa premessa si vuole porre l'accento su una questione insita nel concetto stesso di domanda; l'uomo in grado di auto-interrogarsi non crede di essere sdegnosamente superiore a quanto lo circonda, al contrario, il presupposto del quesito<sup>4</sup> giace nell'ignoranza di colui che sceglie di accoglierla e affermare: "io so di non sapere, ma tutti gli uomini naturalmente desiderano conoscere"<sup>5</sup>.

Conoscere cosa? Anche a questo si potrà rispondere dopo aver toccato con mano il percorso ideale di ricerca che deve compiere l'uomo, consapevole di *dover* capire per *poter* essere finalmente in grado di vivere all'altezza dei suoi talenti, delle sue potenzialità.

Il più abile cavaliere medievale della storia, che intraprende un vero e proprio pellegrinaggio al fine di scoprire l'oggetto ultimo della propria 'quête'<sup>6</sup>, non è Galvano, non è Percival e nemmeno il famosissimo Lancillotto, bensì Dante.

Può apparire singolare il paragone tra Dante - che noi, per abitudine, ci figuriamo come un uomo austero, dal profilo e lineamenti severi - e un cavaliere della Tavola Rotonda di re Artù, fedele ad un codice d'onore e in grado di sconfiggere draghi e salvare principesse; tuttavia l'inusuale accostamento trova spiegazione nell'analogia tra le *peregrinationes* di questi uomini.

Cosa spinge Dante a mettersi in cammino?

*"Oltre la spera che più larga gira*

---

<sup>1</sup>Traduzione del greco '*deinon*', dall'*Antigone* di Sofocle.

<sup>2</sup>J. Steinbeck, *La valle dell'Eden*, Bompiani, Firenze 2014.

<sup>3</sup>Ibidem.

<sup>4</sup>Dal latino '*quaero*', "chiedere per sapere".

<sup>5</sup>Principi filosofici fondamentali, il primo elaborato da Socrate, il secondo da Aristotele.

<sup>6</sup>Deriva dal francese e significa 'ricerca'. La parola viene talvolta utilizzata nell'ambito degli studi della letteratura romanza originariamente medievale, indicando quindi una sorta di percorso o di ricerca più o meno deliberatamente intrapresa dall'individuo, che in genere è protagonista di un'opera letteraria.

[...]

[vi è] ...intelligenza Nova, che l'Amore  
piangendo mette in lui, pur su lo tira.”<sup>7</sup>

Dopo la morte di Beatrice, Dante si perde; la stessa donna, che teneva in mano il suo cuore, sembra averlo abbandonato. Che motivo ha di continuare a vivere senza di lei? È allora che Dante si rifugia nelle braccia di un'illusione. Lo sguardo di un'altra donna, la promessa di felicità che offre, lo ingannano: Dante non vede più oltre la realtà degli occhi.

Qualcosa, però, dentro di lui, sembra svegliarlo da questo intorpidimento: l'amore, il ricordo di Beatrice, gli hanno ispirato la consapevolezza di una necessità a cui non è ancora in grado di rispondere con fermezza; questa nuova coscienza gli mostra un modo per liberarsi, perché la sua fallace passione lo ha reso schiavo. La sua visione profetica gli indica la strada che lo condurrà a quello che va cercando:

*“Quand’elli è giunto là dove disira,  
vede una donna, che riceve onore,  
e luce sì, che per lo suo splendore  
lo peregrino spirito la mira.”*

Dante sta di nuovo contemplando Beatrice, è lì, di fronte a lei, non ha bisogno di conferme, sa benissimo che il 'suo peregrino spirito' *“parla di quella gentile”*, eppure...

*“Vedela tal, che quando ’l mi ridice,  
io no lo intendo, sì parla sottile  
al cor dolente, che lo fa parlare.”*

I suoi occhi non riescono a vedere, lui sa che la donna che ha di fronte è Beatrice, ma non riesce a contemplare, ad accogliere, a conoscere in tutta la sua completezza la luce perché è accecante; così Dante è costretto a distogliere lo sguardo e il suo sospiro rimane sospeso...

*“Appresso questo sonetto, apparve a me una mirabil 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.”<sup>8</sup>*

È qui che inizia il viaggio: dalla consapevolezza di non essere ancora pronto e degno di guardare<sup>9</sup> e dal desiderio di poterlo essere.

Tale desiderio è una pulsione innata dello spirito, che può guidare l'uomo sulla “diritta via” se, a sua volta, è sostenuto dalla scelta di seguirlo.

Questo concetto può essere spiegato mettendo a confronto il percorso di Dante con quello di Alfieri. Impossibile non notare la distanza temporale tra questi due protagonisti della letteratura italiana; tuttavia lo scopo è quello di renderli avulsi dal loro contesto storico-culturale e analizzarli solo in veste di uomini.

---

<sup>7</sup> Dante, *Vita Nova, Oltre la spera*.

<sup>8</sup> Conclusione della *Vita Nova*.

<sup>9</sup> Dal verbo greco 'orao', inteso con il significato di 'vedere, conoscere'.



*“Tacito orror di solitaria selva  
di sì dolce tristezza il cor mi bea,  
che in essa al par di me non si ricrea  
tra' figli suoi nessuna orrida belva.”<sup>10</sup>*

La natura solitaria e cupa offre un insolito senso di pace al poeta, il cui animo dall'atteggiamento scontroso, chiuso, sembra riposarsi, rilassarsi in un paesaggio, che è specchio congeniale della sua irrequietezza. La selva, al tempo stesso, è il luogo in cui Dante si perde, il mare in cui rischia di annegare.

*“Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
Tanto è amara che poco è più morte”*

Incredibile come un ambiente simile possa generare emozioni e sensazioni così contrastanti. Ma non è il luogo a cambiare: è il modo con cui Dante e Alfieri si pongono davanti a tale oggetto ad essere antitetico. Entrambi si sono trovati, ad un certo punto della loro vita, a doversi riflettere nello specchio della selva.

Alfieri vede quello che pretende di essere: un dio, un titano. In quanto poeta del forte sentire, ritiene di essere superiore agli eroi di cui scrive perché *“l'uomo non può perfettamente inventare e ritrarre ciò che egli non potrebbe eseguire: ma può bensì l'uomo eseguire ciò che ritrar non saprebbe. Onde io nell'esecutore di un'impresa sublime ci vedo un grand'uomo; ma nel sublime inventore e descrittore di essa, a me pare di vedercene due”<sup>11</sup>*. Egli si perde nell'immagine dello specchio, ripetendosi *“sono vasto, contengo moltitudini”<sup>12</sup>*. Così concentrato sul mondo da lui creato, sul mondo a cui crede illusoriamente di appartenere, Alfieri perde il metro del giudizio, ovvero il senso stesso della misura: la selva è diventata simbolo del rifiuto dell'essenza umana, la realtà si traduce in una tiranna che vuole impedire al poeta di essere ancora più grande.

Alfieri è superbamente convinto che gli spiriti virtuosi come lui siano destinati a vivere nella solitudine, dopo essersi scontrati con la realtà di cui ormai non vogliono più fare parte. Egli sopprime la pulsione naturale che induce l'uomo a confrontarsi con se stesso, a mettersi in discussione.

Dio, che ha messo a disposizione degli uomini gli strumenti per realizzarsi ed essere felici della loro consapevolezza di essere, tenta di riportare Alfieri - che si è paradossalmente trasformato in uno dei protagonisti delle sue tragedie esistenziali - alla ragione; ma questi, messosi inconsciamente sullo stesso piano di Saul, si scontra con il Dio che identifica come un tiranno geloso della sua grandezza, andando ineluttabilmente incontro alla sconfitta.

Al titano non rimane più nulla di quello che credeva di aver avuto: *“Sei paga, d'inesorabil Dio terribil ira?”<sup>13</sup>*. Questo è il punto di non ritorno: l'attribuire la colpa ad un *alter*, qualunque esso sia, senza accettare di essere stato egli stesso tiranno dello specchio che gli stava mostrando chi era veramente. Alfieri non è più il titano che credeva di essere, è un mortale, è un Saul che non accetta passivamente

---

<sup>10</sup>V. Alfieri, *Tacito orror di solitaria selva*.

<sup>11</sup>V. Alfieri su *Il forte sentire*.

<sup>12</sup>W. Whitman, interpretazione personale.

<sup>13</sup>V. Alfieri, *Saul*.

la sua sconfitta.

Anche Cathy Ames della Valle dell'Eden si crea una realtà parallela a quella del mondo circostante, così come la stessa Madame Bovary ma, mentre loro sono l'essenza stessa del rifiuto dell'umanità in quanto tale, la dignità umana dell'eroe alfieriano esce illesa dal duello; se il rifiuto della propria natura ha privato Alfieri della possibilità di sospirare nell'eterno del proprio compimento, la scelta finale è almeno quella di liberarsi dalle catene della schiavitù che si era imposto: *"Io voglio: e ancora il re son io"*<sup>14</sup>. Con un chiasmo degno di immortalità letteraria, è l'io a scegliere di uccidere l'illusione: *"libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta"*.

Del resto *"per vivere da liberi e da forti, bisogna imparare a poter liberamente e fortemente morire"*<sup>15</sup>: così il genio tormentato di Alfieri influenza la vita di un giovane Foscolo, il quale, sin dall'inizio, conosce il destino suicida di Jacopo, molto probabilmente a causa della nota esperienza letteraria del 'maestro'. In questo senso, Mario Fubini scopre in Jacopo Ortis un eroe alfieriano.

Foscolo è animato da una sensazione di impotenza dinnanzi alla realtà che Alfieri non vuole orgogliosamente accettare. Ortis ama Teresa e ama la libertà per cui combatte a Venezia, ma la realtà tiranna si oppone alla realizzazione stessa di queste due motivazioni principali nella vita del protagonista. Se Foscolo tenta di andare oltre questo giovanile pessimismo con un atteggiamento di ironico distacco dal male della contraddittoria esistenza umana, il vero superamento avviene con la conferma di essere uno Jacopo Ortis, che, sì, muore, ma sceglie il suicidio per la sopravvivenza degli ideali, che non si possono realizzare nella realtà tiranna di Alfieri, ma con la loro forza aiutano la civiltà a progredire, a muoversi in avanti, senza mai tornare nella caverna, come teorizza Vico.

La consapevolezza di essere l'Ettore omerico - chi più di lui sacrifica la sua vita per il trionfo degli ideali? - incoraggia Foscolo ad affrontare la morte, che, al contrario, *"riconduce i figli ai padri"*, e ad accoglierla con placida nostalgia:

*"Forse perché della fatal quiete,  
tu sei l'imgo, a me sì cara vieni,  
o sera! [...]  
e mentre io guardo la tua pace, dorme  
quello spirito guerrier ch'entro mi rugge."*<sup>16</sup>

In questo *"nulla eterno"* così 'dolce' giace la vittoria degli ideali, illusioni nella realtà, ma esseri immortali nella poesia, unico degno sepolcro dell'uomo: *"stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus."*<sup>17</sup>

Se Alfieri *"non crede al progresso e te lo fa desiderare, non crede alla libertà e te la fa amare, chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù e te ne accende in petto un desiderio inesausto"*<sup>18</sup>, Foscolo teorizza l'immortalità umana nell'eternità della poesia e Dante realizza tale ideale.

Egli scorge nella selva il suo riflesso di uomo che si è perso e che è costretto a vagare in quel luogo

---

<sup>14</sup> V. Alfieri, *Saul*.

<sup>15</sup> U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*.

<sup>16</sup> U. Foscolo, *Alla sera*.

<sup>17</sup> Locuzione latina - "la rosa primigenia esiste solo nel nome, possediamo soltanto nudi nomi" - è una variazione dal verso I, 952 del poema in esametri *De contemptu mundi* di Bernardo di Cluny; deve la sua fortuna ad Umberto Eco, che ne ha fatto il finale de *Il nome della rosa*. Viene qui usata per indicare che tutto quello che rimane dell'uomo è la poesia.

<sup>18</sup> F. De Sanctis, in riferimento all'effetto contrario che la produzione leopardiana produce nel lettore. Qui utilizzato, per interpretazione personale, in riferimento a Vittorio Alfieri.

tenebroso da cui è terrorizzato. Quello che lo spaventa è ciò che la selva rappresenta per lui: l'ombra di quel che è. Dante non è propriamente se stesso nel momento in cui si trova lì dentro, è schiavo di passioni illusorie, e, in quanto tale, è privo di iniziativa<sup>19</sup>.

La paura e il disagio che prova in quell'ambiente così ostile sono sintomo della consapevolezza di non appartenere a quel luogo, o meglio, di non voler appartenere a quel luogo.

Il desiderio di fuggire il più in fretta possibile da lì guida Dante ad una via d'uscita:

*“guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogne calle.”*

Il Colle della Grazia rincuora Dante, il quale si mette in cammino per raggiungerlo. La salita, però, è sbarrata: tre fiere gli impediscono di proseguire e di mettersi in salvo.

Quand'ecco che una voce lo raggiunge: *“A te convien tenere altro viaggio”*. La ragione, Virgilio, lo riporta alla realtà, spiegandogli che non potrà salvarsi fino a quando non avrà compiuto un percorso che gli permetta di salire.

Ma *“poeta che mi guidi, / guarda la mia virtù s'ell'è possente, / prima ch'a l'alto passo tu mi fidi [...] Io non Enea, io non Paulo sono.”*

Perché proprio Dante deve compiere questo viaggio nei tre regni dell'aldilà? La Madonna, Santa Lucia e Beatrice stessa lo hanno richiamato alla ragione, lo hanno aiutato ad uscire dalla selva. Il solo nome di Beatrice ricorda a Dante la sua visione profetica; affinché possa compiere il suo viaggio è necessaria la fede in se stesso, primo passo che lo condurrà progressivamente a tutte le risposte che cerca.

Sarà la *curiositas* di scoprire, di conoscere, ad aiutare Dante a superare anche i momenti più ardui del proprio cammino, a rendere funzionali i diversi incontri lungo il percorso.

Incontro fondamentale è per lui quello con Ciaccio: nell'Inferno, Dante è fermato da un'anima del cerchio dei golosi. Il fatto che, all'inizio, non riconosca il suo interlocutore è chiave di un concetto di vitale importanza: *“l'angoscia che tu hai / forse ti tira fuor de la mia mente, / sì che non par ch'i ti vedessi mai”*; il dannato è diventato un tutt'uno con il suo peccato, che deturpa le sembianze di quello che un tempo doveva essere un uomo. Dante comprende che *“l'uomo si ama e si odia in eguale misura”*<sup>20</sup> ma ha la possibilità di uscire da questa paradossale situazione; ma come?

A questa domanda verrà data risposta nel Purgatorio; l'uomo è stato dotato del grande dono del libero arbitrio, e proprio perché *“lume v'è dato a bene e a milizia”*, grava sulle sue spalle il peso della responsabilità di scegliere il bene, il proprio bene.

Una volta che Dante ha compreso questo concetto fondamentale e completato il viaggio in Purgatorio, Virgilio porta a termine il suo compito: *“non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tua arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno”*.

Appare finalmente Beatrice; Dante non riesce a vederla in tutto il suo splendore ma *“riconosce i segni dell'antica fiamma”*. Non può sostenere il suo sguardo perché non è ancora totalmente consapevole di essere stato egli stesso la causa del suo smarrimento; infatti, *“se colpa c'è, è la mia colpa”*<sup>21</sup>. Ricordare e accettare la propria responsabilità sono ingredienti fondamentali per placare quella sete di

<sup>19</sup> Interpretazione personale della frase: *“Fare il servitore ti toglie ogni iniziativa”*, da J. Steinbeck, *La Valle dell'Eden*.

<sup>20</sup> L.Sampietro, Introduzione a J. Steinbeck, *La Valle dell'Eden*.

<sup>21</sup> J. Steinbeck, *La valle dell'Eden*.

conoscenza che può essere saziata solo con *“l'acqua onde la femmetta samaritana domandò la grazia”*.

Finalmente *“disposto a salir le stelle”*, Dante arriva in Paradiso. L'incontro con Piccarda Donati gli permette di conoscere l'altra faccia della medaglia: la donna non è riconosciuta da Dante perché si trova nel luogo dove la vera se stessa. La grande conquista dell'uomo è infatti scoprire finalmente che si realizza come *unicum*, unione di anima e corpo, solo nel luogo che gli è stato destinato: il Paradiso, il quale non prevede una classificazione delle anime. Quello che viene richiesto all'uomo è scegliere liberamente di conoscere se stesso: in questo senso la scelta è complemento di specificazione dell'Eden, del proprio Eden ideale: *“Chiaro mi fu allor come ogne dove / in cielo è paradiso”*  
Dante, forte ora di questa consapevolezza, accoglie finalmente l'invito di Beatrice:

*“Apri li occhi e riguarda qual son io;  
tu hai veduto cose, che possente  
se' fatto a sostener lo riso mio.”*

Il percorso gli ha permesso di realizzarsi come uomo *potens*, uomo che può guardare, che è degno di guardare perché ha scelto di farlo una volta acquisita la giusta conoscenza di sé.

La luce che i suoi occhi non riuscivano a sostenere è ora spiegata nel sorriso di Beatrice, grata che Dante abbia finalmente completato la sua *quête*.

Da questo risulta più facile capire perché Ulisse non sia stato in grado di coronare il suo desiderio. Il bene a cui lui si è abbandonato era illusorio, la sua curiosità era rivolta agli oggetti sbagliati semplicemente perché egli stesso non era uno di questi.

Il cercare la propria completezza, la propria dimensione edenica in un *alter* è deleterio, tanto che sia l'Ulisse dantesco che il Tancredi di Tasso si distruggono con le loro stesse mani perché entrambi troppo orgogliosi per potersi mettere in discussione o per mettere in discussione quello che hanno davanti. Ulisse va incontro a morte certa, e l'inconsapevole ignoranza di Tancredi uccide Clorinda ferendo mortalmente il cavaliere.

*“Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza.”* Dov'è la virtù, dov'è il sincero desiderio di conoscenza? La superbia di due eroi, che credono di essere immensi, li ha resi ciechi, soffocando la loro umiltà.

Tuttavia, è bene ricordare che *“l'arciere che oltrepassa il bersaglio fallisce come colui che non ci arriva”*<sup>22</sup>. Se l'eroe alfieriano, Ulisse e Tancredi sono schiavi di un desiderio di grandezza tale da non essere in grado di guardare al di là dell'elmo che nasconde la realtà, Petrarca teme la grandezza che l'uomo ha la possibilità di raggiungere, se rettamente ispirato, ma forse *“è bello, per un mediocre, sapere che la grandezza è probabilmente la condizione più solitaria al mondo”*<sup>23</sup>.

Vivono e poi muoiono nella contraddittorietà della condizione che si sono imposti, ma il loro è un errore di calcolo, perché... *“Quando l'uomo alza gli occhi al cielo vede queste stellate strepitose e sente quanto è piccolo, ma proprio nel momento in cui sente quanto è piccolo dimostra la sua grandezza, perché solo lui si sente piccolo nell'universo.”*<sup>24</sup>

Ora che il Poeta è disposto, ora che il desiderio di fare è sostenuto dalla possibilità di riuscire, di sua

---

<sup>22</sup> Montagne, a proposito della follia di cui cadde vittima Tasso.

<sup>23</sup> J. Steinbeck, *La valle dell'Eden*.

<sup>24</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*.

iniziativa - “Bernardo m'accennava, e sorridea, / perch'io guardassi suso: ma io era / già per me stesso tal qual ei volea” -, Dante fissa lo sguardo nella luce divina, all'interno della quale vede tre cerchi di uguali dimensioni ma di diverso colore, simboleggianti la Trinità; è lì, nel secondo cerchio, che scorge una figura, che rappresenta la natura umana di Cristo.

Il suo viaggio si compie circolarmente: tutto è iniziato con il desiderio di un uomo di vedere se stesso nella propria immagine riflessa, e si conclude con la contemplazione della pura essenza dell'umanità inserita nel luogo fatto per lei.

“Dobbiamo supporre che l'eroe veramente raggiunse la Beatifica Visione? [...] nessuno che l'avesse raggiunta sarebbe così sciocco da scrivere su di essa un poema...”<sup>25</sup>

L'opera stessa, la *Commedia*, è garante della maturazione umana raggiunta da Dante, attraverso un percorso che può essere realmente accaduto o meno, in quanto è il simbolo che conta per il poeta; per colui che crea<sup>26</sup> ha valore l'interiorità che rende possibile conciliare l'ideale con il reale; infatti “L'essenza più preziosa è la solitudine della mente di un uomo”<sup>27</sup>.

Quindi, perché Dante scrive la *Commedia*?

“Dove trova piacere l'anima aborre che sia finito”<sup>28</sup>. Dante, che, spogliatosi dei limiti di spazio e di tempo, si realizza nell'eternità del proprio io, non contempla la realtà di un 'postea', di un dopo; infatti, il viaggio è stato compiuto, non finito, e ora il Poeta fiorentino deve prendere atto del suo talento ed essere *auctor* della sua esperienza, rispondendo con concreta umiltà<sup>29</sup> alla domanda “perché io, se non sono né Enea né Paolo?” All'inizio del suo cammino aveva fatto una promessa; scrivendo la *Commedia*, mantiene fede alla parola data.

Scrive Leopardi:

*“Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo, ove per poco  
il cor non si spaura.”*<sup>30</sup>

Tornando indietro con la memoria, Dante ripercorre i suoi passi, e inizia il suo racconto proprio a partire dalla selva, 'fingendosi', immaginandosi di nuovo “nella paura che nel lago del cor gli era durata la notte che passò con tanta pietà”, e quindi partendo dal ricordo della sua prima presa di coscienza.

Benché sia difficile, Dante sente la necessità e il desiderio di raccontare, perché la narrazione “*rivela il significato di ciò che altrimenti rimarrebbe una sequenza intollerabile di eventi*”<sup>31</sup>.

La *Commedia* è un classico senza tempo perché oggetto stesso della poesia è il *trasumanar* di Dante, e quindi l'essenza infinita di questa condizione. L'uomo è affascinato dal problema dell'infinito, perché, come ricorda Davide Rondoni, nulla è più concreto dell'abborrire il fine, e Foscolo ne è perfettamente consapevole:

---

<sup>25</sup> A. Tate, *Saggi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1957.

<sup>26</sup> Etimologia greca di poeta, da 'poièò', fare, creare.

<sup>27</sup> J. Steinbeck, *La valle dell'Eden*.

<sup>28</sup> Giacomo Leopardi.

<sup>29</sup> La stessa umiltà di Beatrice - cfr. *Tanto gentile e tanto onesta pare* -, l'umiltà di chi si riconosce come cosa fatta da un Altro, la cui esistenza ha uno scopo, a cui è necessario, per se stessi, rispondere.

<sup>30</sup> G. Leopardi, *L'infinito*.

<sup>31</sup> Hannah Arendt.

*“Ma perché pria del tempo a sé il mortale  
invidierà l'illusion che spento  
pur lo sofferma al limitar di Dite?”<sup>32</sup>*

Compito dei veri poeti è mettere in luce le cose più importanti della vita.

Dante scrive, dunque, quest'opera per gli uomini proprio perché lui è uomo e nulla di quello che è umano gli è estraneo<sup>33</sup>. Il desiderio di rendere collettiva la sua esperienza è tradito già dal primo verso in cui scrive: *“Nel mezzo del cammin di nostra vita...”*. La realtà di cui è autore è a disposizione di tutti, ma Dante non annulla la sua individualità; infatti, più volte si schermisce scrivendo della difficoltà che trova nell'esprimere a parole un'esperienza così soggettiva.

Dante è un abilissimo esperto dell'imminenza, dell'arte della suspense, come per Davide Rondoni<sup>34</sup> lo è Leopardi, in quanto fa crescere nel lettore la curiosità di scoprire la sensazione del *trasumanar*:

*“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 equale.  
Que' gloriosi che passaro al Colco  
non s'ammiraron come voi farete,  
quando Iasòn vider fatto bifolco.”*

e poi lo lascia a bocca asciutta:

*“Trasumanar significar per verba  
non si poria; però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba.”*

L'ineffabilità dantesca è un geniale espediente, che permette a Dante di raggiungere il suo scopo: alla domanda dell'uomo: “cos'è l'infinito?” il suo esempio poetico risponde: *“Timshel”<sup>35</sup>*, *“tu puoi scoprirlo.”*

**Livia Spirli**

**Studentessa Liceo Classico “Ugo Foscolo”, classe IV B**

---

<sup>32</sup> U. Foscolo, *Dei Sepolcri*.

<sup>33</sup> Terenzio: *“Homo sum humani nihil a me alienum puto”*.

<sup>34</sup> Davide Rondoni, poeta e critico. Autore contemporaneo ha pubblicato innumerevoli raccolte di poesie e letture critiche, tra cui un saggio sull'Infinito, in occasione del bicentenario dalla stesura dell'Idillio leopardiano dal titolo *E come il vento*, Fazi, Roma 2019. È stato ospite del Liceo Ugo Foscolo il giorno 11 gennaio 2020.

<sup>35</sup> J. Steinbeck, *La valle dell'Eden*.



**Virginia Lorenzetti, Inferno**

**Opera donata e conservata alla Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata**

**Virginia Lorenzetti, Laureata in “Grafica d’Arte”, Accademia di Belle Arti di Roma  
Ha partecipato a innumerevoli e importanti Mostre in Germania, Belgio, Irlanda e Italia.  
Diplomata Liceo “Ugo Foscolo” a.s. 2015-2016**

# L'ombra delle sacre bende

## Poesia e teologia nei canti di Piccarda

di

Matteo Parente

### INTRODUZIONE

Secondo il puntuale sistema tipologico che struttura la *Commedia*, ciascun evento storico, verticalmente proiettato sul piano del disegno provvidenziale, assume a dignità figurale del compimento cristocentrico. Ciascun canto presenta così un'alternanza di parti didascaliche ed affettive volta a saggiare il dogma cristiano sui bisogni e gli affetti degli esseri umani, la teoresi sull'esperienza di personaggi storicamente rilevanti<sup>1</sup>. La particolare modulazione lirica del *Paradiso* per cui l'esperienza biografica dei personaggi progressivamente sfuma nel relativo valore figurale, trova la sua prima realizzazione in Piccarda Donati. In questa immagine, riflessa «per vetri trasparenti e tersi o ver per acque nitide e tranquille»<sup>2</sup>, più che altrove si avverte l'aura di mistero, di malinconia elegiaca, di muta esultanza e misurato gaudio per cui nel primo cielo, al chiaro di luna, la terra è evocata non meno del Paradiso e la beatitudine presente non preclude una sia pur delicata allusione alla sostanza psicologica e sentimentale della passata condizione umana. Al Sommo Poeta questa donna d'importanza storica periferica è parsa poter rivelare, come nessun'altra, il segreto del Paradiso per cui la sua fragile umanità, troppo debole per adempiere i voti religiosi, è finalmente inverata dallo splendore di Dio<sup>3</sup>.

Rispettando la poetica figurale, il presente *elaboratum*, articolato nei tre capitoli di storia, poesia e teologia, vorrebbe proporre una *lectio* dell'unitaria pericope *Pd* III – V, 84 che discopra la sistematica traccia delle capitali questioni teologiche relative al voto e alla beatitudine nel ricco impianto allegorico. Affidata al ricordo, piuttosto che alla leggenda, il profilo biografico di Piccarda è tessuto nella trama di eleganti distici che strutturano il canto specchiando con i personaggi più importanti del tempo non solo la giovane ma anche il pellegrino diretto «da l'infima lacuna de l'universo [...] verso l'ultima salute»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)» in Dantes Alagherius, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Mondadori, Milano 2002, pp. 61-70.

<sup>2</sup> *Pd* III, 10-11.

<sup>3</sup> Cfr. L. Bufano, «Note sulla posizione e il significato di San Francesco nel Paradiso», *Italica*, LXIII. 3 (1986), p. 272.

<sup>4</sup> *Pd* XXXIII, 22.27.



## 1. Storia

«Fragile creatura di bontà e di sventura»<sup>5</sup>, Piccarda è una figura legata alla giovinezza fiorentina di Dante che ne aveva premurosamente domandato notizie già a Forese nel Purgatorio<sup>6</sup>, preannunciando le specifiche connotazioni della figura paradisiaca: la bellezza, la bontà e la letizia<sup>7</sup>. Figlia di Simone Donati, sorella di Forese e Corso, rispettivamente l'amico di gioventù e il principale avversario politico dell'Alighieri, Piccarda emerge dal rifluire nel poeta delle memorie giovanili secondo l'atmosfera e la tonalità purgatoriali che spirano dal personaggio. Entrata giovanissima nel monastero di Monticelli<sup>8</sup> presso Firenze, fu per volere del fratello Corso rapita dal chiostro - forse nel 1285 o nel 1288 - e data in moglie a Rossellino della Tosa, suo facinoroso compagno nero. Morì in un tempo indeterminato dopo il ratto come il verso di Dante «Iddio si sa qual poi mia vita fusi»<sup>9</sup> lascia intendere<sup>10</sup>.

Secondo un elegante distico, un destino simile, in ambiente assai altro, addirittura imperiale, associa la drammatica vicenda fiorentina alla potenza turbinosa e caduca della casa di Svevia nella persona dell'imperatrice Costanza d'Altavilla. Secondo una leggenda guelfa, ella, ormai cinquantenne, venne sottratta al monastero e sposata ad Enrico VI per un ordine del papa eseguito dal vescovo di Palermo, dopo che s'era resa palese la disobbedienza del nuovo re di Sicilia, Tancredi, ai voleri della Chiesa Romana. Dante non rifiuta la tradizione ma ne inverte il significato insistendo sulla fedeltà di Costanza allo sposo celeste pur nello splendore della corte imperiale, senza invece accennare alla presunta vecchiaia né indulgere alla leggenda di una supposta profezia di Gioacchino da Fiore circa la nascita sacrilega e mostruosa di Federico II da una monaca ormai vecchia e disfatta<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> M. Fubini, «Donati, Piccarda», *Enciclopedia Dantesca*. II, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970, p. 565.

<sup>6</sup> Cfr. *Pg* XXIV, 10-15.

<sup>7</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», p. 67.

<sup>8</sup> Fondato nel 1219 da Agnese Scifi, sorella di Santa Chiara, per volere dello stesso Francesco.

<sup>9</sup> *Pd* III, 108

<sup>10</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», p. 69. Secondo una leggenda, accolta dallo stesso figlio di Dante, Pietro Alighieri, Piccarda avrebbe chiesto a Dio che il matrimonio forzato non avesse compimento cosicché la preghiera sarebbe stata esaudita per un'improvvisa infermità che, in qualche versione del Cinquecento, è descritta come un'orribile lebbra. Tale tradizione, poi divenuta tema di agiografia francescana, tuttavia, mentre vuol essere omaggio alla gentile creatura dantesca, ne altera il carattere e contrasta con quel che di Piccarda e del difetto della sua volontà si dice in *Pd* IV, 73-87.

<sup>11</sup> Cfr. O. Capitani, «Costanza d'Altavilla», *Enciclopedia Dantesca*. II, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 239-240. Questa leggenda per cui ella sarebbe stata costretta, per volontà del papa stesso, a mostrare a tutti le mammelle turgide di latte per convincere gli increduli del proprio parto, trasfigura in propaganda antimperiale alcune peculiarità della vicenda biografica di Costanza. Figlia di Ruggero II di Sicilia e della sua terza moglie, Beatrice di Rethel, nacque nel 1154. Il matrimonio con il figlio di Federico I di Svevia, Enrico, avvenne il 27 gennaio 1186, all'età, effettivamente matura di 32 anni, quando era ormai evidente che il nipote, Guglielmo II il Buono, re di Sicilia dal 1166 al 1189, sarebbe rimasto senza eredi diretti. Al compimento di queste nozze certamente non fu estranea, inoltre, la volontà dell'arcivescovo di Palermo, Gualtieri Offamil, anche se non sembra credibile che solo motivi di rivalità personale dello stesso Gualtieri nei riguardi dell'altro protetto di Guglielmo, Matteo d'Ajello, abbiano consigliato le nozze che portavano a maturazione un ambizioso disegno politico di Barbarossa. Morto Guglielmo II nel 1189, Costanza e il marito dovettero fronteggiare la rivolta dei nobili normanni che avevano eletto re Tancredi, conte di Lecce e cugino di Guglielmo II. Dopo alterne vicende, che videro la prigionia di Costanza a Salerno (il cui ricordo forse vive nella leggendaria monacazione), la sua fuga e la definitiva vittoria di Enrico VI, il 26 dicembre 1194, alla singolare età di quarant'anni, a Iesi, dava alla luce il futuro Federico II. Mortole il marito nel 1197, rimase reggente del regno in un momento di crisi per le risorgenti velleità autonomistiche dei nobili locali, per il profondo dissidio tra l'elemento normanno e quello germanico imposto dal marito nei posti chiave dello stato, per la stessa giovanissima età del figlio Federico, cui la scomparsa di Enrico VI lasciava anche il compito di tentare di mantenere nell'ambito della dinastia di Svevia la corona imperiale. Appoggiate ai nobili normanni contro il siniscalco Marcualdo di Anweiler fece proclamare re di Sicilia il figlio Federico (1198) guadagnandosi la simpatia del papa Innocenzo III, interessato, peraltro, al riconoscimento dell'alta sovranità pontificia sul regno. In punto di morte - spirava a Palermo il 27 novembre 1198 - nominò tutore del figlio lo stesso Innocenzo III, affidando il governo al cancelliere Gualtieri di Palearia.

Il parallelismo tra le due donne è suggerito persino dall'analogo destino ultramondano dei rispettivi familiari, delineato secondo una medesima opposizione dei fati che come divide i fratelli Donati tra Inferno e Purgatorio<sup>12</sup>, così separa il figlio di Costanza, Federico II, dannato tra gli Epicurei<sup>13</sup>, dal nipote, Manfredi, che attende l'ascesa alla santa montagna<sup>14</sup>.

## 2. Poesia

Non altrimenti poteva disvelarsi a Dante il Paradiso nel suo primo apparire che in questa forma, con un'anima di persona familiare, né in altro luogo poteva comparire se non qui, in un mondo che è cielo e pur serba ancora alcunché delle parvenze terrene, Piccarda<sup>15</sup>. A dispetto della fragilità del personaggio, ella possiede una dignità discreta e un'umiltà personale che fanno dell'episodio uno dei «più sentimentalmente approfonditi, e perciò uno dei più universalmente apprezzati»<sup>16</sup> della *Commedia*. Delicatamente profilata con linee, colori e suoni ancora stilnovistici, secondo un linguaggio poetico che è di per se stesso memoria ed elegia poetica<sup>17</sup>, Piccarda manifesta la propria personalità nel desiderio di parlare con Dante ed esserne riconosciuta, nella semplicità del linguaggio claustrale, nel poetico rilievo di ogni parola che accenni alla «dolce chiostra»<sup>18</sup>. Cionondimeno, una sottile malinconia elegiaca pervade i versi del suo discorso mentre i silenzi contribuiscono ad enfatizzarne il «manco di voto»<sup>19</sup>, potentemente significato in paronomasia<sup>20</sup>. Svanendo «come per acqua cupa cosa grave»<sup>21</sup>, ella pare ancora segnata dalla gravità terrestre, a dispetto della danza e della disposizione geometrica che caratterizzano le anime dei cieli superiori.

Secondo il dovizioso simbolismo dantesco, infatti, la cosmologia lunare è interamente segnata da fenomeni che riflettono la limitata perfezione di quei beati che appaiono al viaggiatore ultraterreno, in modo simmetrico alle costruzioni delle prime due cantiche, eccezionalmente disposti nel cielo onde trassero le proprie tendenze temperamentali. Le eclissi, le fasi, le macchie, la lentezza della «spera più tarda», denotano una vacuità nel desiderio di Dio, riflessa dalla stessa evanescenza degli infedeli ai voti laddove gli spiriti superni fiammeggiano nella loro stessa luce. Strategia narrativa e poderoso elemento architettonico dell'intera *Commedia* pare così proprio il trattato morale che struttura i primi due regni secondo i sette vizi capitali, il *Paradiso* secondo le virtù: Luna, Mercurio e Venere tematizzano la deficienza nelle virtù teologali, Sole, Marte, Giove e Saturno simboleggiano le cardinali, mentre, nella sfera delle Stelle Fisse, Dante viene esaminato su fede, speranza e carità dagli apostoli<sup>22</sup>.

Ulteriore rimando tra le cantiche, di cui il passo in esame è passibile, è la palese connessione di Piccarda con Francesca da Rimini e Casella, le anime che, per prime, conversano con Dante negli altri regni<sup>23</sup>, la quale denota l'indiscernibile fusione di amore terreno e carità del cielo che informa il Paradiso. La tesi dotata di maggiore suggestione, tuttavia, è quella del De Sanctis per cui il cielo della Luna è una sorta di Antiparadiso i cui spiriti condividono, con gli ignavi dell'Antinferno e i pentiti *in articulo mortis* dell'Antipurgatorio, quella passività di fronte eventi che domandano una

<sup>12</sup> Cfr. *Pg* XXIII-XXIV.

<sup>13</sup> Cfr. *If* X, 119.

<sup>14</sup> Cfr. *Pg* III, 103-145.

<sup>15</sup> Cfr. M. Fubini, «Donati, Piccarda», p. 566.

<sup>16</sup> U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», p. 66.

<sup>17</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 67.

<sup>20</sup> Cfr. R. H., Lansing, «Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III», p. 70.

<sup>21</sup> *Pd* III, 122.

<sup>22</sup> Cfr. R. H., Lansing, «Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III», pp. 70-74.

<sup>23</sup> Cfr. *If*, V, 70-142; *Pg* II, 76-117.

compromissione personale che è negligenza di fede. Se gli ignavi furono privi di ogni fede nella scelta di sé spinta fino alla viltà del gran rifiuto e gli scomunicati pentiti mancarono di docilità alla Chiesa e di fede nel suo ufficio redentivo, la debolezza di Piccarda, la rottura del voto fatto per violenza impostale, pur condividendo con le altre l'assenza di fedeltà alla propria vocazione, è, cionondimeno, la più scusabile. Ne è indice un ulteriore elemento comune alle tre scene, la metafora dell'esilio: se per gli ignavi l'ostracismo congiunto da Inferno e Cielo è giusto contrappasso<sup>24</sup>, se per Manfredi, l'esilio, solo temporaneo, dalla santa montagna, rispecchia l'espulsione spirituale dalla comunità ecclesiale ma pure riscatta la macabra traslazione del corpo «fuor dal regno»<sup>25</sup>; l'allontanamento di Piccarda dal monastero è violenza imposta da «uomini [...] a mal più ch'a bene usi»<sup>26</sup>. Dante, solito specchiare gli eventi della propria biografia nei personaggi incontrati, con l'episodio della giovinetta, offre, così, una suggestiva variazione sul tema proprio esilio, comminato nel 1302 da quello stesso Corso Donati che aveva costretto Piccarda a lasciare le mura amiche della dolce chiostra<sup>27</sup>.

### 3. Teologia

Nel *Paradiso*, una serie di dubbi, che aveva travolto il Dante filosofo novizio e la cui soluzione sistematica costituisce il nerbo della cantica, è affidata alle risposte di Beatrice e degli altri beati. Dall'episodio di Piccarda scaturiscono le questioni preliminari dei gradi della beatitudine, l'effettiva sede dei beati, l'influenza sulla sorte ultraterrena di quella debolezza della volontà di cui l'infedeltà ai voti è paradigma<sup>28</sup>. In questo terreno prevalentemente ascetico, domina la sezione quell'essenza rigorosa e combattiva della religiosità di Dante, amico dei santi atleti, che pervade l'intera *Commedia*<sup>29</sup>.

#### 3.1. Il voto religioso

Se il tono elegiaco di *Pd* III manifesta la grande empatia con cui Dante intende la sofferenza delle anime la cui volontà era stata impari di fronte al mondo, la gravidanza etica della tematica doveva pure segnare i limiti della virtù in un'ulteriore meditazione. Nel canto IV, sulle labbra di Beatrice è posta la cruciale distinzione scolastica tra volontà assoluta e volontà relativa che, mentre esalta l'interesse del volere, offre un giudizio reciso e inflessibile sulla debolezza umana che suona insieme empatico e distaccato. L'umana comprensione verso la comune degli esseri umani che vuole ardentemente il bene ma talvolta è tratto dalla sua debolezza pone il fulcro della figurazione di Piccarda nella sua fragilità di giovinetta. Di questa condizione bisognosa di protezione sono eco l'insistenza sull'abito monastico, il velo, la dolce chiostra, intesi quali altrettante protezioni da un mondo perturbante<sup>30</sup>. Il pensiero di Dante è dominato, tuttavia, da idee perentorie: a Piccarda e a Costanza è ascritto a demerito l'aver ceduto, per il timore di un pericolo maggiore, alla violenza di chi le trasse fuori dal monastero, cui si erano votate. Non basta che Costanza non fosse «dal vel del cor già mai disciolta»<sup>31</sup>, perché la vera fedeltà della volontà non è *secundum quid* ma assoluta fino alle conseguenze estreme, come in s. Lorenzo, impassibile dinanzi al martirio, e Muzio Scevola, «a la sua man severo»<sup>32</sup>. Responsabilizzando la volontà fino a tal punto, Dante, nelle terzine del canto V che chiudono la pericope trattata, arriva al centro della sua concezione del voto.

<sup>24</sup> Cfr. R. H., Lansing, «Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III», pp. 71-73.

<sup>27</sup> Cfr. R. H., Lansing, «Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III», p. 74. <sup>28</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», pp. 61-62. <sup>29</sup> L. Bufano, «Note sulla posizione e il significato di San Francesco nel Paradiso», p. 265. <sup>30</sup> M. Fubini, «Donati, Piccarda», p. 567. <sup>32</sup> *Pd* IV, 73-87.

«Votum a voluntate accipit nomen, quasi a primo movente»<sup>33</sup>, aveva affermato s. Tommaso e, per Dante, chi ha fatto un voto viene a trovarsi in una condizione vertiginosa, figurata dalla salda struttura assiomatica e sillogistica delle terzine, per cui non può più disporre della sua volontà nè riscattarla con altro bene adeguato. La legittimazione della dispensa ecclesiastica è operata attraverso una nuova distinzione fra l'aspetto materiale e quello formale del voto: solo la materia può essere commutata, previo il consenso dell'autorità religiosa e mediante un bene decisamente superiore cosicché, quando la materia del voto è superiore a qualsiasi altra, nessuna commutazione è più possibile<sup>34</sup>. Il rigore dei termini danteschi pregiudica tentativi di raffronto con il pensiero dell'Aquinate; poeta e pensatore appaiono lontanissimi giacché il principio sul quale s'incardina tutto il ragionamento dantesco è precisamente escluso dalla sottigliezza del filosofo di professione per cui sacrificio della volontà è il solo voto d'obbedienza<sup>35</sup>. Più che la dottrina tomistica, fonte d'ispirazione di Dante sono le doviziose prescrizioni bibliche giudaiche<sup>36</sup> le quali, insieme al magistero ecclesiastico, mettono in guardia dalla formulazione avventata dei voti dissennati che segnarono la tragedia di Iefte o del «gran duca dei Greci»<sup>37</sup>.

Dottrina, deprecazioni e ammonimenti sono posti sulle labbra di Beatrice che sottolinea il personale mandato ricevuto dal cielo ad enfatizzare l'atteggiamento originale e innovatore che il poeta intende assumere, affermando principi molto diversi da quelli ritenuti comunemente validi e consuetamente applicati<sup>38</sup>. La permutabilità dei voti non è così un semplice particolare tecnico, ma tesi capitale nell'intero pensiero dell'Alighieri, tutto teso a deprecare la decadenza del costume religioso, che qui giustifica la vibrazione delle esortazioni parentiche denotate dalla conclusione di Beatrice<sup>39</sup>. Pastore Stocchi, a tal proposito, ha scorto in questo discorso una precisa polemica contro quei decretalisti e canonisti, sintomatici, per Dante, del prevalere nella Chiesa dello spirito mondano su quello evangelico. Non altrettanta fortuna ha avuto la critica nel postulare la possibile influenza delle correnti più rigoristiche del cattolicesimo nei secoli XIII e XIV, come gli Spirituali<sup>40</sup>.

### 3.2. Il «vel del cor»

Nel poeta, il giudizio morale assoluto che sovente, anche nell'*Inferno*, cede all'accorata comprensione per l'umana debolezza, qui non nega ai due spiriti, che soli si stagliano, la beatitudine, seppur nel grado più basso, vagheggiando sentimentalmente un'indifesa fragilità non disgiunta da segreta fedeltà. Come Pia de' Tolomei<sup>41</sup>, Piccarda non sa resistere alla violenza ma stende un velo caritatevole sui suoi offensori: incrollabile non è la sua energia ma l'amore. Se la monacazione di questa donna, bellissima e giovanissima, aveva dovuto colpire il giovane Dante e il rapimento di lei offenderlo, così dovette intuirne la silenziosa e dolente rassegnazione di cui solo Dio s'accorse, e su questi elementi ne immaginò la salvezza eterna<sup>42</sup>.

<sup>33</sup> *Ila-Ilae*, q. 88, a. 1, ad 2.

<sup>34</sup> Cfr. S. Agliano, «voto», *Enciclopedia Dantesca*. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1976, pp. 1150-1152.

Cfr. *Ila-Ilae*, q. 88, a.11, c.

<sup>35</sup> Cfr. *Ila-Ilae*, q. 186, a. 8, c.: «Deo homo offert totam suam voluntatem, quae omnibus corporis et fortunae bonis longe praestantior est».

<sup>36</sup> Cfr. *Dt* 23, 21-23: «Cum votum voveris Domino Deo tuo, non tardabis reddere, quia requirit illud Dominus Deus tuus; et, si moratus fueris, reputabitur tibi in peccatum. Si nolueris polliceri, absque peccato eris; quod autem semel egressum est de labiis tuis observabis et facies sicut promisisti Domino Deo tuo et propria voluntate et ore tuo locutus es»; *Ecll.* 5, 3-4: «Si quid vovisti Deo, ne moreris reddere; displicet enim ei infidelis et stulta promissio; sed quodcumque voveris redde; multoque melius est non vovere quam post votum promissa non reddere»; *Lv* 27, 28-31: «Omne quod Domino consecratur sive homo fuerit sive animal sive ager non veniet nec redimi poterit quicquid semel fuerit consecratum sanctum sanctorum erit Domino et omnis consecratio quae offertur ab homine non redimetur sed morte morietur omens decimae terrae sive de frugibus sive de pomis arborum Domini sunt et illi sanctificantur si quis autem voluerit redimere decimas suas addet quintam partem earum».

<sup>37</sup> *Pd* V, 69.<sup>38</sup> Cfr. S. Agliano, «voto», p. 1152.

<sup>39</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», p. 64.

<sup>40</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», p. 65; S. Agliano, «voto», p. 1152.

<sup>41</sup> Cfr. *Pg* V, 130-136.

La Piccarda paradisiaca esprime così la gioia della dedizione a Dio e la necessità del perfetto adeguarsi della volontà umana a quella divina in cui consiste la felicità. Il celebre verso con cui ella riassume la sua vita, una volta tratta fuori dalla dolce chiostra, evoca appena il doloroso travaglio di quella esistenza, ma esprime anche la fedeltà che ultimamente mantenne alla sua promessa. Il suo Purgatorio Piccarda lo ha passato in terra: la sua espiazione per il voto rescisso si è effettuata giorno per giorno, durante tutti gli anni della sua vita, in cui unico conforto può essere stata la fede nella misericordia di Dio alla quale offrire le sue sofferenze come riscatto per la sua fragilità. La fede ha raccolto e salvato la sua povera virtù, trasformando una creatura sensibilissima, ferita da tutto, estremamente bisognosa di protezione eppure chiamata a vivere una grande vocazione, secondo uno di quei paradossi della Bontà divina, consolanti per la piccolezza umana<sup>43</sup>. Per l'umanesimo cristiano, ancor prima che dantesco, che riscontra nella natura razionale e libera la dignità della rassomiglianza con Dio, l'essere umano, abbandonato a se stesso, tende a smarrirsi come Dante nella selva oscura, come la grandezza di Farinata<sup>44</sup>, la fedeltà a tutta prova di Pier della Vigna<sup>45</sup>, l'immensa forza affettiva di Francesca da Rimini<sup>46</sup>. È solo nel ritrovamento di una misura immensamente più grande della natura, la grazia, che le inclinazioni naturali si trasformano sicuramente in virtù. Piccarda pare più fragile di Francesca ma segue una scuola diversa, non i romanzi cortesi che assolutizzano l'amore umano, ma quella di santa Chiara che tutto insegna a vivere nella fede. Ritenuta, in mezzo ai travagli della vita e ai suoi stessi cedimenti, possesso esclusivo di Cristo di cui giovinetta si era innamorata secondo un'appartenenza che nessuna violenza o debolezza può cancellare, in essa trova la forza per realizzare l'immensa vocazione della sua gentile ma fragile umanità anche se per vie profondamente diverse da quelle da lei previste<sup>47</sup>.

### 3.3. *Forma beatitudinis*

Le parole di Piccarda, rievocazione discreta senza alcun sentimento ancora irrisolto, sono espressione della novità di vita di cui partecipa, mistero di cui Dante ha cominciato a fare esperienza nei primi due canti: la forma della beatitudine. La condizione paradisiaca coincide con la carità che è perfetta comunione, totale adesione alla Presenza lietamente riconosciuta in tutto e tutti che non è perdita dell'identità individuale ma la più piena perfezione del sé<sup>48</sup>. Gli accenti di religiosa si fan più intensi e potenti nel discorso centrale, nella letizia in cui si rivela l'anima paradisiaca; nell'insistente ritorno su poche parole tematiche che, secondo ben noti moduli retorici, divengono espressione di un'anima inebriata della sua verità finché dal fervido sillogismo, serrato attorno a poche voci, si stacca, come un canto, la chiusa, espansa nella grandiosa immagine del mare<sup>49</sup>: «E'n la sua volontade è nostra pace: ell'è quel mare al qual tutto si move ciò ch'ella crïa e che natura face»<sup>50</sup>. L'effetto è onnicomprensivo, armoniosa unità di parti che rispecchia l'unità di voleri che rinvia non casualmente alla prima e all'ultima pagina della terza cantica. L'iniziale contemplazione dell'ordine dell'universo<sup>51</sup> è qui canto di un'anima che ormai s'avverte una cosa sola con la volontà di Dio, proprio come, al termine del santo viaggio, il poeta intuirà volgergli il «disio e 'l velle, sì come rota ch'igualmente è mossa, l'amor che move il sole e l'altre stelle»<sup>52</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. U. Bosco, «Introduzione ai Canti Terzo, Quarto e Quinto (per i versi 1-84)», pp. 69-70.

<sup>43</sup> Cfr. F. Cavalli, «La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri», *Revista de Letras*, VII (1965), p. 133.

<sup>44</sup> Cfr. *If* X, 22-114.<sup>45</sup> Cfr. *If* XIII, 22-108.<sup>46</sup> Cfr. *If* V, 70-142.

<sup>47</sup> Cfr. V. Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, p. 201.

<sup>48</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 202-203.

<sup>49</sup> Cfr. M. Fubini, «Donati, Piccarda», p. 567.

<sup>50</sup> *Pd* III, 85-87.

## CONCLUSIONE

L'evocazione soave del doloroso travaglio di quella esistenza non è ibernazione di umani sentimenti ma libertà evangelica che dice una vocazione realizzata e, quindi, una pace già iniziata, pur nel dolore, sulla terra; divenuta, in cielo, letizia traboccante che permette un possesso nuovo, più umano di sé e delle vicende della propria vita<sup>53</sup>.

Sulle labbra di Piccarda si scioglie, trasfigurato secondo il medesimo impianto figurale, l'elogio di santa Chiara, tessuto, come la prima delle tre lodi di Francesco nel *Paradiso*<sup>54</sup>, secondo la ben nota immagine delle nozze mistiche.

“Perfetta vita e alto merto inciela  
donna più su...

Il canto si chiude come si apre, con Beatrice, «quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto»<sup>56</sup>, la «dolce guida, / che, sorridendo, ardea ne li occhi santi»<sup>57</sup>, la quale «viene per contrasto a compiere la figura di Piccarda»<sup>58</sup>. Ma prima che ella svanisca «come per acqua cupa cosa grave»<sup>59</sup>, l'amabile ospite di questo «canto d'argenteo nitore»<sup>60</sup>, inviene un termine di paragone persino superiore alla «gloriosa donna de la mia mente»<sup>61</sup>. La tensione sentimentale e poetica di Piccarda si libera nello slancio dell'*Ave Maria* con cui ella si congeda dal pellegrino ultramondano. Nella *salutatio angelica*, l'intellettualizzata esperienza religiosa di Dante cede il passo ad una spiritualità puerilmente trepida, nei cui modi umili ed estatici il poeta s'incontra con la devozione mariana del suo tempo<sup>62</sup>. È anche questo un raffinato rimando strutturale che rannoda l'episodio di Piccarda alla morte di Buonconte da Montefeltro<sup>63</sup> nell'Antipurgatorio e, soprattutto, al racconto limbico di Virgilio che fa della Vergine principio dell'intero moto verso l'eterna salute dello stesso Dante<sup>64</sup>. Il ricordo della propria vita e devozione rivive nel trionfo paradisiaco di Maria, quale vertice della tipologia muliebre, a cui Piccarda, primo spirito incontrato nel terzo regno, è potentemente accostata. La monaca, maritata a forza, e la vergine, madre per vocazione, parimenti figure del paradossoso cristiano di un Dio fatto uomo, nato in una grotta e morto su una croce, costituiscono i due estremi entro i quali è ricompresa ogni beatitudine<sup>65</sup>. È un'inclusione mirabile in cui «la femminilità terrestre si integra con la femminilità celeste, la persona con la transvalutazione idealistica che le sottentra, il dramma umano con la teoresi filosofica e teologica»<sup>66</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. V. Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Jaca Book, Milano 2002<sup>2</sup>, p. 202.

<sup>54</sup> Cfr. *Pd* XI, 40-117; *Pd* XXII, 90; *Pd* XXXII, 35.

<sup>55</sup> Cfr. *Pd* III, 97-102.

<sup>56</sup> *Pd* III, 1. Cfr. *Pd* III, 127-129.

<sup>57</sup> *Pd* III, 23-24.

<sup>58</sup> M. Fubini, «Donati, Piccarda», p. 567.

<sup>59</sup> *Pd* III, 123.

<sup>60</sup> M. Fubini, «Donati, Piccarda», p.567.

<sup>61</sup> *VN* II.

<sup>62</sup> Cfr. M. Apollonio, «Maria Vergine», *Enciclopedia Dantesca*. III, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1971, p.837.

<sup>63</sup> Cfr. *Pg* V, 100-102.

<sup>64</sup> Cfr. *If* II, 43-126.

<sup>65</sup> Cfr. R. H., Lansing, «Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of *Paradiso* III», p. 64.

<sup>66</sup> M. Apollonio, «Maria Vergine», p. 836.

## BIBLIOGRAFIA

### TESTI

*Biblia Sacra Vulgata*, Gryson, R. – Weber, R. (edd.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2007<sup>5</sup>. DANTES ALAGHERIUS, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Mondadori, Milano 2002.

\_\_\_\_\_, *Opere Minori*. I. *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*, a cura di G. Barberi Squarotti, S. Cecchin, A. Jacomuzzi, M. G. Stassi, UTET, Torino 1983.

SANCTI THOMAE DE AQUINO *Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P.M. edita*. IX. *Summa Theologiae, Ila-Ilae, qq. 57-122 cum commentariis Cajetani*. X. *Summa Theologiae, Ila-Ilae, qq.123-189 cum commentariis Cajetani*, Ex Typographica Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, Romae 1897. 1899.

### STUDI

AGLIANÒ, S., «voto», *Enciclopedia Dantesca*. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1976, pp. 1150- 1152.

APOLLONIO, M., «Maria Vergine», *Enciclopedia Dantesca*. III, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1971, pp. 835-839.

BUFANO, L., «Note sulla posizione e il significato di San Francesco nel Paradiso», *Italica*, LXIII. 3 (1986), pp. 265-277.

CAPELLI, V., *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Jaca Book, Milano 2002<sup>2</sup>.

CAPITANI, O., «Costanza d'Altavilla», *Enciclopedia Dantesca*. II, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 239-240.

CAVALLI, F., «La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri», *Revista de Letras*, VII (1965), pp. 121-134.

FUBINI, M., «Donati, Piccarda», *Enciclopedia Dantesca*. II, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 565-568.

LANSING, R. H., «Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III», *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, CV (1987), pp. 63-77.

**Matteo Parente**

**Laureato in Filosofia presso Università degli Studi di Roma *La Sapienza***

**Laureato in Teologia presso la *Pontificia Facoltà Teologica Teresianum***

**Diplomato presso il Liceo Classico “Ugo Foscolo”, a.s. 2011-2012**

# Filosofia del desiderio

di

Lucia Darino

Da sempre la filosofia si è interrogata sulla natura del desiderio e su quale sia il suo ruolo nella vita dell'uomo.

Da un punto di vista filosofico, la parola "desiderio" ha assunto, nel tempo, una molteplicità di significati, talvolta anche contraddittori.

Già nella sua etimologia, infatti, questo termine offre la possibilità di una duplice interpretazione. "Desiderio" deriva dal latino *desiderium* e risulta composto dalla preposizione *de* e dal termine *siderium* – da *sidus*, *sideris* che significa, letteralmente, astro, stella. È interessante notare come, a seconda del valore attribuito al prefisso "de", il termine assuma un significato diverso: mentre il "de" privativo conferisce al termine il significato di "avvertire la mancanza delle stelle", diversamente, nel suo valore intensivo, esprime il senso di "fissare attentamente le stelle". La parola "desiderio", pertanto, implica la condizione di chi avverte la mancanza di qualcosa ma anche di chi, al tempo stesso, è attratto da qualcosa che ne orienta lo sguardo e ne richiama l'attenzione.

Sin dai tempi più antichi, si osservavano le stelle per trovare la rotta, per orientarsi e trovare la giusta direzione e, per questo, esse rappresentavano una guida, un qualcosa a cui affidare la propria sorte in maniera benaugurale.

Il constatare l'assenza delle stelle, di conseguenza, tende ad esprimere l'esperienza di chi si sente smarrito e disorientato. In questo senso, il desiderio appare strettamente legato ad una dimensione di incertezza, di sbandamento, di vertigine.

E tuttavia, quanto più si avverte la mancanza di qualcosa tanto più si è spinti a cercarla.

È possibile, quindi, individuare una componente ulteriore del desiderio, quella della ricerca, della tensione verso ciò che percepiamo come assente o lontano e che sentiamo, invece, di voler avere presente.

Da questo punto di vista, il desiderio può essere freudianamente inteso come forza, energia, impulso che spinge l'individuo a muoversi, a compiere una ricerca, ad intraprendere un percorso, come slancio, dunque, verso qualcosa che avvertiamo come mancante.

Al desiderio come mancanza, fa riferimento Platone, nel *Simposio*, celebre dialogo dedicato all'amore, nel quale il filosofo individua, come genitori di *Eros*, due personaggi ignoti alla mitologia classica: *Penia* (povertà) e *Poros* (espedito). In occasione del banchetto organizzato dagli dei, per festeggiare la nascita di Afrodite, *Penia*, per la "mancanza" in cui si trovava, escogitando di avere un figlio da *Poros*, giacque con lui e concepì *Eros* che, avendo ereditato anche molte delle caratteristiche materne, viene così descritto:

*"innanzitutto è sempre povero, ed è molto lontano dall'essere delicato e bello, come pensano in molti, ma anzi è duro, squallido, scalzo, peregrino, uso a dormire nudo e frustrato"*



*terra, sulle soglie delle case e per le strade, le notti all'addiaccio; perché conforme alla natura della madre, ha sempre la miseria in casa*"<sup>87</sup>.

Platone, pertanto, stabilisce una perfetta coincidenza tra amore e desiderio. Il desiderio umano risulta caratterizzato, infatti, dalla mancanza, da un'insufficienza che spinge a ricercare costantemente ciò che non si possiede.

Una prospettiva, questa, che il filosofo assume anche quando descrive l'essenza della filosofia:

*"Amore è filosofo, e in quanto tale sta in mezzo fra il sapiente e l'ignorante"*<sup>88</sup>

Esiste, dunque, una corrispondenza tra filosofia e amore: il filosofo, proprio come l'amante, è in continua tensione "amorosa" verso qualcosa che non ha, ma che desidera avere, è quindi in una situazione intermedia tra il sapiente e l'ignorante: il sapiente, già pago del suo sapere, non avverte la necessità di mettersi alla ricerca, d'altra parte, l'ignorante non sa, ma non sa nemmeno di non sapere e pertanto, analogamente al sapiente, non è spinto a ricercare. Il filosofo, invece, come l'ignorante, non sa, ma diversamente da quest'ultimo, sa di non sapere ed è per questo che sente il bisogno di intraprendere un percorso di ricerca. Ecco perché la filosofia si configura come "tensione erotica" e, lungi dall'essere una forma di conoscenza già posseduta, è piuttosto quella verso cui si tende in quanto non la si possiede.

Il desiderio, tuttavia, nel suo connotarsi come assenza di qualcosa, porta con sé un senso di inquietudine in quanto non si soddisfa mai di quello che raggiunge ed esige sempre altro da quello che possiede.

Fa eco Aristotele ne *La Politica*:

*"È nella natura del desiderio di non poter essere soddisfatto e la maggior parte degli uomini vive solo per soddisfarlo"*<sup>89</sup>

Proiettato costantemente alla ricerca di qualcosa di nuovo, di diverso, non si appaga mai definitivamente, generando, attraverso questa continua insoddisfazione, il sentimento leopardiano della "noia":

*"in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani... il non potere essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera; considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito, e sentire che l'animo umano e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si è fatto universo"*<sup>90</sup>

L'animo umano vive, dunque, l'eterno contrasto tra l'aspirazione all'infinito e la sua incapacità di accontentarsi della propria costitutiva limitatezza. È questa, come ci suggerisce Pascal, la natura paradossale dell'uomo:

---

<sup>87</sup> Platone, *Simposio*, 203b – 203e.

<sup>88</sup> Ibidem, 204b.

<sup>89</sup> Aristotele, *La Politica*, Libro II, 7, 1267b.4.

<sup>90</sup> Leopardi, *Pensieri*, LXVIII.

*«la più contraria alla nostra inclinazione: desideriamo ardentemente trovare un assetto stabile e una base ultima per edificarvi una torre che si levi fino all'infinito, ma ogni nostro fondamento si squarcia e la terra s'apre in abissi<sup>91</sup>».*

È l'aspirazione propria dell'uomo romantico che, in un perenne stato di irrequietezza, continuamente portato a trascendere i propri limiti, vive il desiderio frustrato di qualcosa che sempre sfugge.

Emblematico, in questo senso, è lo *streben* fichtiano, l'incessante sforzo dell'io, perennemente impegnato in un infinito superamento del finito, “un cattivo infinito”, così come lo definirà Hegel, inserito all'interno di un processo spostato sempre più in avanti e destinato a non trovare mai conclusione.

Condizione, questa, che trova la sua sintesi più efficace nella celebre figura hegeliana della “*coscienza infelice*”: la coscienza è scissa, lacerata in se stessa, perché non riesce ad attingere il trascendente, l'immutabile, pur aspirandovi ardentemente, perché aspira all'Assoluto ma ne avverte costantemente l'impossibilità.

In questa prospettiva si inserisce anche l'uomo di Schopenhauer capace di accedere all'Assoluto solo riscoprendosi come corporeità e quindi come volontà, desiderio. Ripiegandosi su se stesso, infatti, si rende conto che l'essenza profonda del suo essere è la brama, o la volontà di vivere, un impulso prepotente e irresistibile che spinge ad esistere e ad agire. E tuttavia, dal momento che alla base di ogni volere c'è un bisogno e, dunque, una condizione di sofferenza, e che la realizzazione del desiderio non è mai fonte di un appagamento totale, il destino dell'uomo appare inevitabilmente segnato dal dolore<sup>92</sup>.

Ne emerge, dunque, un'ulteriore connotazione legata al dolore e all'insoddisfazione che, come osserva Massimo Recalcati, sembra attraversare anche il nostro tempo. Caratterizzata spesso da un consumismo compulsivo, la società in cui viviamo ci spinge, infatti, a ricercare costantemente qualcosa di nuovo, di diverso, inducendoci a passare, con grande facilità e rapidità, da un oggetto all'altro senza trovare mai una piena soddisfazione<sup>93</sup>.

Il desiderio, pensato in questi termini, si risolve in una rappresentazione negativa in quanto si tramuta in un'esperienza di sofferenza in cui non trova posto la speranza e da cui ci si può salvare solo attraverso un buddistico percorso ascetico finalizzato all'estinzione della *Voluntas*, ovvero all'annullamento progressivo del desiderio.

A questa visione infelice e inquieta del desiderio, in un totale capovolgimento di prospettiva, nelle *Confessioni*, Agostino ci consegna una verità diversa dicendoci che “*la felicità consiste nel desiderare ciò che si ha*”, che non vuole essere, tuttavia, un invito ad accontentarsi, a smorzare ogni aspirazione, a reprimere ogni desiderio, piuttosto, a guardare ciò che è già in nostro possesso, ciò che nella nostra vita appare sempre uguale, con occhi nuovi.

Veniamo a Dante che, già nel *Convivio*, ci offre un'accurata descrizione del desiderio:

*“Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più. E questo incontra perché in nulla di queste cose truova quella che va cercando, e credela trovare più oltre. Per che*

---

<sup>91</sup> Pascal, *Pensieri*.

<sup>92</sup> Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

<sup>93</sup> Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

*vedere si può che l'uno desiderabile sta dinanzi all'altro alli occhi della nostra anima per modo quasi piramidale, che 'l minimo li cuopre prima tutti, ed è quasi punta dell'ultimo desiderabile, che è Dio, quasi base di tutti. Sì che, quanto dalla punta ver la base più si procede, maggiori apariscono li desiderabili; e questa è la ragione per che, acquistando, li desiderii umani si fanno più ampî, l'uno appresso dell'altro, poi un bel vestimento, poi il cavallo, poi una donna e poi ricchezza non grande e poi grande e poi più*"<sup>94</sup>.

Anche per Dante, dunque, il desiderio è un elemento costitutivo dell'esistenza umana. L'uomo è sempre mosso dal desiderio sin dalla sua tenera età. All'inizio la sua attenzione è rivolta a cose piccole e di poco conto e poi, una volta cresciuto, egli desidera sempre di più. Tuttavia, nessuna delle cose che insegue è in grado di appagarne il desiderio ed è proprio per questo che continua a cercare la felicità altrove: sempre inquieto e sempre insoddisfatto perché il suo cuore è come una freccia tesa verso l'Infinito.

Dante, uomo medievale, vive in sé il profondo dissidio tra finito e infinito, tra la consapevolezza dei propri limiti e lo slancio verso l'Assoluto, verso Dio.

Anche per Dante, dunque, il desiderio acquista i caratteri di una forza che spinge verso il raggiungimento di una meta. Ogni desiderio umano, anche il più banale, ha il suo valore in quanto costituisce la tappa necessaria di un percorso, tutto in salita, che conduce direttamente a Dio.

Si avverte l'eco della metafisica tomista di un ordine gerarchico della realtà in cui ogni cosa, sebbene in misura diversa, risulta partecipe dell'essere e della bontà di Dio:

*"la vita è come un lento risalire la scala che ci porta sempre più vicini a Dio, ovvero la 'scala dell'essere'"*<sup>95</sup>

E la *Commedia*, nelle sue tre cantiche, simboleggia proprio un percorso di ascesa/ascesi che il poeta fiorentino intraprende partendo dal gradino più basso, l'*Inferno*, procedendo attraverso la tappa intermedia del *Purgatorio*, fino ad arrivare alla sommità del *Paradiso*.

Ogni gradino di questa scala è indispensabile per poter saziare in modo definitivo la sete di infinito che contraddistingue l'uomo.

Il viaggio all'interno dei tre regni, infatti, si conclude con la visione beatifica di Dio.

Dante decide di intraprenderlo percorrendo un sentiero insidioso, irto di ostacoli e di difficoltà, fatto di dubbi, paure, tentennamenti, eppure, anche nei momenti più difficili, non si arrende, va avanti, prosegue il suo cammino perché sorretto dalla forza del desiderio che non si placherà neanche quando, sarà giunto alla contemplazione della Verità, Dante stesso, infatti, dirà:

*"E io ch'al fine di tutt' i disii  
appropinquava, sì com' io dovea,  
l'ardor del desiderio in me finii"*<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Convivio IV, XII, 14-16.

<sup>95</sup> Santo Tommaso D'Aquino, *Summa contro gentilis*, IV libro.

<sup>96</sup> Dante, *Paradiso*, Canto XXXIII, 46-48.

Nel *Paradiso*, infatti, nonostante il sommo poeta sia sempre più vicino al pieno appagamento, la fiamma del desiderio non accenna ad esaurirsi, perché più la sua mente “*mirava fissa, immobile e attenta*” la luce di Dio, “*sempre di mirar faceasi accesa*”, più cresceva d’intensità il desiderio di contemplarla<sup>97</sup>.

La soddisfazione del desiderio non lo spegne, ma lo alimenta, a tal punto che, come osserva Lino Pertile, il *Paradiso* può essere considerato non tanto come la cantica della *visio Dei*, quanto piuttosto quella del desiderio della visione<sup>98</sup>.

È inevitabile avvertire l’eco delle parole di Agostino che fa del desiderio di Dio il motore della sua esistenza:

“*Cerchiamo con l'animo di chi sta per trovare e troviamo con l'animo di chi sta per cercare*”<sup>99</sup>.

Il desiderio, coltivato nel “*recesso più intimo del cuore*”, è un fuoco che arde di una fiamma sempre più intensa, alimentata da una ricerca continua che arricchisce la nostra vita e ci prepara alla visione di Dio. Come Dante, anche Agostino, dunque, riconosce il valore e la necessità del desiderio come condizione per aprirsi alla Verità, come “*esercizio*” indispensabile che rende l’uomo “*capace*” di accogliere Dio:

“*Quanto più il desiderio dilata il nostro cuore, tanto più diventeremo capaci di accogliere Dio. La vita di un buon cristiano è tutta un santo desiderio... Dio, con l'attesa, allarga il nostro desiderio, con il desiderio allarga l'animo e dilatandolo lo rende più capace. Viviamo dunque, fratelli, di desiderio, poiché dobbiamo essere riempiti*”<sup>100</sup>

Per Dante il desiderio è uno stimolo continuo, una chiamata incessante che prospetta un percorso segnato da *manca*za, *attesa*, *tensione*, ma anche dalla *speranza* di potersi elevare *ad sidera*, di ritornare, cioè, a quelle stelle che hanno illuminato e guidato il suo cammino.

È inevitabile, a questo proposito, il richiamo ai versi conclusivi delle tre cantiche della *Commedia*.

“*E quindi uscimmo a riveder le stelle*” è la celeberrima espressione dantesca con cui si chiude l’*Inferno*.

Dante ha attraversato la “*valle buia*”, ha affrontato le avversità del male venendo in contatto con i suoi aspetti più spaventosi e inquietanti, non si è lasciato, tuttavia, sopraffare dallo sconforto e dalla disperazione e, sorretto dal “*desiderio*”, è andato oltre proseguendo la sua ascesa verso il monte del *Purgatorio*.

Il regno dell’oscurità e del peccato non lo ha arrestato nel suo cammino, ma è diventato occasione, seppur negativa, di un cambio di rotta, di uno sguardo diverso, di una nuova consapevolezza.

“*Uscir a riveder le stelle*”, infatti, per Dante non significa lasciarsi tutto alle spalle con l’animo di chi ce l’ha fatta, di chi è riuscito a scampare al pericolo, ma, piuttosto, nella consapevolezza che niente può essere più come prima, mutare la propria prospettiva e guardare il mondo con occhi nuovi. Il raggiungimento del *Paradiso*, infatti, può avvenire solo perché l’*Inferno* è stato vissuto fino in fondo, è il

---

<sup>97</sup> Ibidem

<sup>98</sup> L. Pertile, *La punta del Disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Firenze 2005.

<sup>99</sup> Sant’Agostino, *De Trinitate*, 9, 1, 1.

<sup>100</sup> Sant’Agostino, *Trattato sulla prima lettera di Giovanni*, fil 3,12-13.

dolore affrontato nella “*selva oscura*” che fa guadagnare a Dante, come ad ognuno di noi, uno sguardo rinnovato sulla vita.

Anche alla fine del *Purgatorio*, Dante si mostra “*Puro e disposto a salir le stelle*”: dopo aver compiuto un cammino di purificazione, dopo aver metabolizzato l’esperienza del male, vede ora riaffiorare, all’interno del suo cuore, un nuovo desiderio che lo spinge, ancora una volta, a superare i propri limiti e a procedere in direzione dell’Infinito.

Nel *Paradiso* il viaggio giunge a compimento e, finalmente, il poeta può saziare la sua sete di Infinito attraverso *la visio Dei*.

Dopo aver rivisto le stelle, dopo esser salito sino ad esse, nell’ultimo verso del *Paradiso*, Dante si ricongiunge con la sua “stella” nell’atto di una totale fusione con “*l’Amor che move il sole e l’altre stelle*”.

Nelle stelle, guida e meta del suo viaggio, Dante ha trovato il significato più autentico della propria esistenza.

**Lucia Darino**  
**Insegnante di Storia e Filosofia**

# “Inforsarsi, tra dubbio e desiderio”

di

Elisa Ognibene

Quando si scrive di Dante, occorre ricordare quanto è già stato detto della sua immensa opera, ma anche quanto ancora questa riesca a parlare all'uomo moderno.

Il viaggio della Divina Commedia affascina e coinvolge, scrivendo nella mente frasi e disegnando immagini che emergono, di tanto in tanto, nella loro appropriata bellezza. E se è vero che è un'opera da leggere all'interno del suo specifico contesto storico, politico, sociale e religioso, è proprio nel momento in cui si contestualizza che ne emerge la grandezza che trascende il tempo.

Dante narra il cammino dell'uomo alle prese con le selve oscure della vita, che nonostante tutto procede verso il Bene, scontrandosi con i limiti propri ed altrui, ma lasciandosi guidare fino a quando il percorso diventa “un cammino di luce in luce [...] un cammino in cui la natura umana viene esaltata in tutte le sue capacità, trovando il suo compimento in ciò che è altro da sé, in Dio, che pure essa porta in sé come origine e destino”<sup>101</sup>

Procedendo attraverso le tre cantiche incontriamo il peggio ed il meglio della natura umana; Dante si muove e ci fa muovere in un'altalena di sensazioni contrastanti, sempre in bilico tra dubbio e certezza, desiderio e speranza. Non si tratta di un percorso piano e uguale a se stesso, e il poeta lo esprime chiaramente “Io mi son un che, quando/amor mi spira, noto, e a quel modo /ch'ei dritta vo significando” (Purg. XXIV, 52-54), quanto invece di un incontro progressivo con la dimensione della misericordia. Ed è proprio in virtù di questo incontro che, nel meraviglioso canto XXIV del Paradiso, Dante scrive un verso che diventa certezza di vita piena e di speranza compiuta:

“nulla mi s'inforsa” (Par. XXIV, 87).

Nell'ottavo cielo, delle Stelle fisse, una luce si rivolge a Dante, sovvertendo l'ordine delle cose. Se fino a quel momento era stato il poeta a porre le domande, adesso si trova nei panni del “baccialier” (Par. XXIV, 46), pronto a dare testimonianza della fede che lo ha animato in ogni momento del viaggio, ed in virtù della quale si trova al cospetto di Pietro, roccia della fede cristiana. Alle domande che, su suggerimento di Beatrice<sup>102</sup>, seguono la metodologia Scolastica dei “levia et gravia”, Dante risponde in maniera precisa ed inequivocabile “la teologia in versi: sobri, potenti, precisi. C'è San Tommaso

---

<sup>101</sup> V. Capelli, *Il Paradiso di Dante*, *Cultura cattolica*, <https://www.culturacattolica.it/letteratura/letteratura-storia-ed-autori/medievale/il-paradiso-di-dante>.

<sup>102</sup> *tenta costui di punti lievi e gravi,  
come ti piace, intorno de la fede,  
per la qual tu su per lo mare andavi* (Par. XXIV, 37-39).

dietro il pensiero di Dante, ma vissuto anche con la certezza del cuore”<sup>103</sup>. Dante dichiara la propria fede paragonandola per valore e splendore ad una moneta preziosa, ponendola al di sopra di ogni ragionevole dubbio e al di sopra di ogni altro pensiero, come poi affermerà Kierkegaard “la fede è la più alta passione dell’uomo. Ci sono forse in ogni generazione molti uomini che non arrivano fino ad essa, ma nessuno va oltre”<sup>104</sup>.

Una certezza tale da richiedere l’utilizzo di una parola nuova: “inforsarsi”. In questo verbo, come in altri hapax legomena<sup>105</sup> della Commedia, Dante usa la preposizione “in”. Come si legge nella descrizione dell’Accademia della Crusca, il poeta scrive *indovarsi* ‘trovare luogo’ (Par. XXXIII, 138), *insemprarsi* ‘durare per sempre’ (Par. X, 148), *inmiarsi* ‘penetrare in me’ (Par. IX, 81), *intuarsi* ‘penetrare in te’ (Par. IX, 81). Come se quell’in fosse capace di rendere visibile il coinvolgimento della persona che vive e svolge l’azione.

Inforsarsi descrive un dubbio radicato nel cuore e nella mente, quasi di spessore ontologico; parla di un essere umano, un cristiano, teso tra il già e il non ancora, e il dubbio diventa metafora del desiderio. Perché quando non si è certi di qualcosa, proprio allora il desiderio di conoscenza e di verità diventa più forte e si spoglia delle sovrastrutture create dal mondo, per arrivare all’essenziale. Occorre, infatti, ricordare che nel Paradiso la dimensione del dubbio è molto evidente, nella terza cantica troviamo un ricorrere più frequente a termini come dubbio, dubbiare e dubitare. Si tratta, tuttavia, di un dubbio che assume la funzione di elemento positivo e stimolante, tanto per il poeta quanto per il lettore, che si sente interrogato in prima persona sulla propria fede, “facendosi desiderio che stimola la conoscenza del vero, tensione inesauribile alla ricerca di una fede matura”<sup>106</sup>.

La costante ricerca della verità porta l’uomo ad avvicinarsi al mistero della fede, ad esserne affascinato certamente, ma in modo sempre più consapevole. Una fede che non si pone domande, che accetta senza chiedere, rischia di collassare su se stessa, e Dante ne è perfettamente consapevole. Già nel Convivio scriveva:

*“E la ragione è questa: che lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio. E però che Dio è principio de le nostre anime e fattore di quelle simili a sè (sì come è scritto: «Facciamo l’uomo ad immagine e similitudine nostra»), essa anima massimamente desidera di tornare a quello. 15. E sì come peregrino che va per una via per la quale mai non fue, che ogni casa che da lungi vede crede che sia l’albergo, e non trovando ciò essere, dirizza la credenza a l’altra, e così di casa in casa, tanto che a l’albergo viene; così l’anima nostra, incontanente che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, e però, qualunque cosa vede che paia in sè avere alcuno bene, crede che sia esso. 16. E perchè la sua conoscenza prima è*

---

<sup>103</sup> A. Onorati, *In viaggio con Dante, Paradiso XXIV, Visioni romantiche*, <https://ladante.it/multimedia/in-viaggio-con-dante/senza-principio-senza-fine/1398-paradiso-24-visioni-romantiche.html>

<sup>104</sup> S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, 1843.

<sup>105</sup> Voci di attestazione unica

<sup>106</sup> L. Azzetta, “La fede di Dante in Paradiso XXIV”, 12 ottobre 2012, Pontificio Consiglio della Cultura.

*imperfetta, per non essere esperta nè dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare.”<sup>107</sup>*

La vita dell'uomo si muove di desiderio in desiderio, senza che l'anima trovi una quiete, un riposo reale. “Dante è una delle guide che ci conduce a contemplare l'infinito e l'eterno.”<sup>108</sup>, dice chiaramente che l'unica pienezza riposa in Dio e nel desiderio di certezza senza che l'anima debba più inforsarsi. Ciascuna domanda, infatti, rimanda ad un ulteriore dubbio, ad un ulteriore desiderio di verità, fino a giungere alla contemplazione della Verità, come dirà “E io ch'al fine di tutt' i disii/  
appropinquava, sì com' io dovea, / l'ardor del desiderio in me finii” (Par. XXXIII, 46-48)

Sembra quasi di sentire l'eco delle parole di S. Agostino, che della ricerca della verità e del desiderio di Dio ha fatto una ragione di vita: “Fecisti nos ad Te”, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in Te”<sup>109</sup>,. Non si tratta dell'unico riferimento alla celebre considerazione di Agostino, già nell'incontro con Adriano V Dante scriveva: “Vidi che lì non s'acquetava il core”, neanche l'essere pontefice riesce a placare il desiderio di infinito e di eterno che risiede nel cuore dell'uomo, e come non ricordare il cuore errabondo e assetato di conoscenza di Ulisse “Considerate la vostra semenza: fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza”. (Inf. XXVI, 118-120).

Oltre a rappresentare uno degli innumerevoli luoghi di confluenza delle tradizioni greco-romana ed ebraico-cristiana, tutti questi versi sono una ulteriore dimostrazione di quanto la domanda, il ragionevole dubbio, siano per Dante un motore del desiderio. L'inquietudine che caratterizza il processo di conversione di Agostino diventa una via per Dante, che a partire dal “cor ad cor loquitur” agostiniano, spiega quanto sia complesso e meraviglioso il percorso di scoperta e di adesione ad un Bene più grande.

Non è semplice, ci si scontra inevitabilmente con i limiti dell'essere umani, con la finitezza di piani che non coincidono con quelli di Dio, ma il risultato di questa inquietudine è una certezza che splende, come la moneta di Dante, o come scrive C.S. Lewis: “If I find in myself a desire which no experience in this world can satisfy, the most probable explanation is that I was made for another world”<sup>110</sup>. Probabilmente perché, nel momento in cui l'uomo sperimenta la trascendenza dell'esperienza di fede, la profondità della libertà che in questa risiede, tutto il resto diventa mancante di un respiro più grande.

Con ogni probabilità è questa mancanza che guida anche il dubbio di Pascal, che dell'inforsarsi faceva il suo mestiere, in quanto grande scienziato e filosofo. “Il silenzio infinito di questi spazi mi spaventa”<sup>111</sup>, scrive nei suoi Pensieri, nei quali lascia emergere la scoperta di una dimensione nuova, che è entrata prepotentemente nella sua vita. Dopo la sua “lunga notte”, nei Pensieri scrive dei suoi dubbi, dei suoi desideri, e prova a riaprire un orizzonte di infinito laddove il mondo stava iniziando a chiudersi in un materialismo sempre più lontano dalla trascendenza. “L'ultimo passo della ragione sta nel ri-

---

<sup>107</sup> Dante, *Convivio*, IV, XII, 13-16.

<sup>108</sup> G. Ravasi, *Intervento del Cardinal Gianfranco Ravasi alla serata a tema "La Fede di Dante - il Canto XXIV del Paradiso"*, 12 ottobre 2012, Pontificio Consiglio della Cultura.

<sup>109</sup> Tu ci hai fatto per Te, ed inquieto è il nostro cuore finché non riposi in Te. S. Agostino, *Confessioni*, 1-1.

<sup>110</sup> C.S. Lewis, *Mere Christianity*, Touchstone: New York, 1996, p. 121.

<sup>111</sup> B. Pascal, *Pensieri*, Bur, 1999, fr. 90.



conoscere che vi è un'infinità di cose che la sorpassano"<sup>112</sup>, si avvicina all'idea di "cor" agostiniano, senza fare abdicare la ragione, ma ponendola su una differente via metodologica.

Il dubbio, come per Dante, è il principio del desiderio, il primo passo nell'*itinerarium mentis in Deum*, "quell'abisso infinito può essere colmato soltanto da un oggetto infinito e immutabile, cioè da Dio stesso. Lui solo è il vero bene".<sup>113</sup>

Si tratta, allora, di lasciare spazio alle domande, alla ricerca, alla contemplazione. Se il dubbio apre la porta al desiderio, questo è la chiave della felicità. "I desideri più profondi invece spingono da dentro, sono la linfa della nostra vendemmia, un destino che può trasformarsi in destinazione. Richiedono il coraggio della vera libertà e così ci liberano dalle illusioni di bene e dai miraggi di felicità"<sup>114</sup>.

Sembra strano parlare di desideri e di felicità, chiamando in causa i grandi del passato, in un momento in cui l'unica certezza è l'inforsarsi del presente. Il futuro sembra avvolto da una spessa coltre di nebbia, il dubbio su cosa accadrà domani è il pane quotidiano e rischia di trascinarci in un limbo di staticità e paura.

Abbiamo imparato da Dante che il dubbio è una dimensione costitutiva dell'uomo, che richiede la costante attenzione della ragione, della volontà e del cuore. Forse anche a noi oggi "convien tenere altro viaggio", con la certezza che arriveremo a "riveder le stelle".

**Elisa Ognibene**  
**Laureata in Scienze Religiose**  
**Insegnante IRC Liceo Classico "Ugo Foscolo"**

---

<sup>112</sup>B. Pascal, cit., fr. 466

<sup>113</sup> Ibidem, fr. 70.

<sup>114</sup> A. D'Avenia, *Il peso dei desideri* in Letti da rifare, Corriere della Sera, 02 Luglio 2018.

# Dante: il poeta vate del secolo quattordicesimo

di

Lorenzo Capuano

La funzione didascalica della *Divina Commedia* è tanto nota da apparire quasi scontata agli occhi di quanti, nella contemporaneità, vogliano interpretare il poema dantesco da un punto di vista inedito. Eppure, la figura ed il ruolo di Dante che da essa si traggono sono tanto importanti da poter definire il suo autore come l'uomo dotto del 300 per antonomasia, più di tutto intenzionato a trasferire la propria conoscenza ai coevi ed ai posteri. Nell'esperienza di Dante, poeta fiorentino “*di nascita ma non di costumi*” (*Epistola XIII*), questa volontà si estremizza a tal punto da divenire uno stile di vita, perseguito attraverso il racconto della propria storia. Soprattutto, è nell'apposizione di modelli educativi o diseducativi (è da questa differenza che il lettore apprende) che Dante si presenta come il modello per eccellenza: tracciando uno schema di valori di alta levatura morale, mai smarrito nella fallacità di rigidi schemi filosofici e intellettuali, egli diventa il rinnovatore della visione della Chiesa – non condividendone a priori le gerarchie o le modalità di azione – si dimostra come il cittadino stanco di trovarsi tra i due fuochi di Papa e Imperatore – richiamandoli ai rispettivi ruoli – assurge ad *homo faber* ante litteram, in grado di plasmare il proprio destino sulla base di errori e apprendimenti. Per tutti questi motivi, quindi, soprattutto si erge a punto di riferimento universale per qualsivoglia uomo o donna del Trecento i quali, nella totale confusione di valori ed ideali (“*selva oscura*”), ad egli possono volgere il proprio animo per divenire finalmente padroni di se stessi e del mondo a loro circostante.

È per tale motivo che ogni riferimento nella *Divina Commedia* assume un'importanza monumentale: le chiavi di interpretazione letterale, allegorica, morale ed anagogica cessano di essere utili alla sola comprensione del testo e diventano le forme con le quali le parole che il poeta attentamente sceglie veicolano il messaggio prestabilito. Nessuno degli eventi narrati o dei personaggi incontrati è, in tal senso, vano.

Se quindi lo scopo di Dante è quello di comunicare con tutti gli uomini e le donne comuni, simili a lui, al suo tempo, anzitutto egli deve definirne la natura. Le tre cantiche di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* contribuiscono diligentemente a tale scopo: definiscono infatti l'uomo in tutte le sue sfaccettature: nei suoi errori, nei suoi pensieri, nel suo pentimento, nelle conseguenze positive o negative delle sue azioni. Dante è infatti un poeta attratto oltre ogni misura dal sovrumano – basti pensare alla sola composizione del *Paradiso* – e tuttavia è parimenti straordinariamente attento all'uomo in tutta la sua più umana semplicità, è uno studioso delle sue abitudini ed in fondo un sincero amante della sua natura. Anzitutto quindi Dante si preoccupa di stabilire i limiti dell'esistenza dell'uomo, lo fa ammettendo, nel Canto I del *Paradiso*, di aver visto “*cose che ridire né sa né può chi di là su discende*”. Con queste parole viene chiarito come non sia possibile appressarsi al divino pretendendo, essendo umani, di poterlo comprendere a fondo (“*trasumanar significar per verba non si poria*”), e perciò Dante non può credere di poter raccontare la sua esperienza nel regno di Dio come un qualsivoglia altro avvenimento della vita terrestre. Egli è per l'appunto terrestre. La sua natura però – questo è il secondo indizio che Dante dà sull'uomo – non si limita, come quella di un animale, alla *res extensa*, volendo usare una termino-

logia cartesiana, anzi surclassa questa obbligata forma necessaria alla vita, essendo nel suo profondo destinata alla vita divina. Il poeta afferma infatti sempre nel Canto I come ogni “*creatura*” abbia un “*istinto a lei dato che la porti*”, e parimenti come il luogo in cui Dante racconta di trovarsi, il Paradiso, sia “*mercè del loco fatto per proprio de l’umana specie*”. Tramite un aristotelico sillogismo che Dante di sicuro avrebbe compreso e gradito in virtù dei suoi studi su “lo Filosofo” (*Convivio*, I), è quindi chiaro che se ogni creatura ha un istinto e il Paradiso è il culmine della creatura-uomo questo vuol dire che l’istinto dell’uomo è il ritorno in Paradiso. L’altra natura dell’uomo, quindi, è fortemente divina ed anzi la lotta tra questi due istinti genera la contraddizione che porta al peccato nella vita terrena. È infatti dopo un lungo periodo di perdizione che Dante si trova nella “*selva oscura*” ed infatti è da questo luogo che egli incomincia la sua catarsi come cammino verso una nuova e pura versione di sé. Questa è l’ultima definizione di uomo: (come ogni creatura) egli “*ha podere di piegar*” e perciò il suo destino è inevitabilmente sancito dalle sue medesime azioni. Questa affermazione è particolarmente valida per l’intenso dibattito sul tema del libero arbitrio, altro argomento su cui Dante ricopre un ruolo di avanguardista, e pone all’uomo una rigida condizione esistenziale. Egli non ha scelta: deve scegliere.

Nel sottile divario della scelta l’opera di Dante trova appunto il suo immenso valore: indirizza gli uomini verso la via della rettitudine. Ma, specialmente nel secolo in cui Dante opera, non è (più) possibile farlo mediante affascinanti (per i futuri umanisti) ma complicati trattati di filosofia, o per mezzo delle coercitive ideologie promosse dalla Chiesa, o ancora grazie all’ (assente) intervento dell’Impero, che in nessun modo si interessa di educare i propri cittadini. Resta quindi a Dante questo delicatissimo compito. Egli lo assolve in maniera magistrale. Non solo, lo fa con metodologie letterarie innovative (il solo uso della lingua volgare ne è un chiaro esempio) ed introducendo nuovi concetti etico-morali, per esempio mancando di dimostrare il “doveroso” al tempo rispetto per Chiesa e Impero, invece colpevoli di indirizzare l’uomo al peccato. Naturalmente, che la cornice di questa intensa trattazione sia il cristianesimo è da concepirsi come un elemento chiaramente riconducibile al contesto storico in cui il poeta opera, nonché alla propria autentica adesione ad alcuni valori, come quelli cristiani. L’innovazione introdotta tuttavia è tale che non solo supera le limitazioni che questa cornice avrebbe imposto od impone odiernamente a molti pensatori, ma anzi ne ricava un valore aggiunto, dimostrando di potersi muovere in autonomia rispetto a certe limitazioni ideologiche, sapendone trarre il vero senso e lasciando la contingenza delle istituzioni alla propria posizione di relegamento.

Il ruolo in prima persona, inoltre, che Dante ha nel compimento della sua opera di educazione collettiva non è minimamente trascurabile. Egli è, come è noto, sia il narratore delle vicende che colui che le ha compiute. Soprattutto è sia chi ha provato su di sé certe emozioni che chi le deve rendere al lettore, anzi ammettendo spesso di non potervi riuscire (tutto il *Paradiso* ne è un esempio). È lo stesso Dante a sottolineare la propria importanza di voce narrante e voce narrata, tramite la serie di affermazioni che iniziano il Canto I di ogni cantica e che sono quindi un altro esempio dei parallelismi che fungono da fili conduttori delle tre diverse cantiche, di cui è altra prova la ripetizione della parola “*stelle*” alla fine di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. Nell’ *Inferno* difatti Dante dice: “*ma per trattar del ben ch’i vi trovai, dirò de l’altre cose ch’i vo scorte*”, rimarcando in maniera anaforica la prima persona. Nel *Purgatorio*, poi, scrive: “*omai la navicella del mio ingegno [...] e canterò di quel secondo regno*”. Infine il *Paradiso* ha inizio con le parole: “*nel ciel che più de la sua luce fu’ io [...] veramente quant’io del regno santo ne la mia mente potei far tesoro, sarà ora materia del mio canto*”. Il fatto che nella *Divina Commedia* il ruolo di Dante sia continuamente sottolineato non è, poi, ascrivibile solo al fine di espor-

re al lettore la fittizia esperienza personale dell'autore, anzi assume un valore ben maggiore. Se il fine di Dante è quello di offrire un paradigma di comportamento universale e attuabile da tutti gli uomini del mondo, è proprio su se stesso che egli tesse questo modello. E non di certo presentandosi come un'anima beata. Al contrario, il suo cammino di catarsi, che come è noto offre da sempre la possibilità di parlare del poema come dell'esplicazione allegorica del proprio percorso di purificazione interiore, è anzitutto originato dal peccato. È dalla selva oscura che parte il viaggio di Dante e perciò è dalla perdizione in cui egli riconosce di essere sprofondata che egli apprende gli insegnamenti da rendere poi ai lettori. Dante si presenta a quest'ultimi come un pentito redento, volendoli non convincere della beatitudine eterna della vita divina, ma intendendo presentare un'alternativa ai comportamenti di cui egli stesso era stato esempio e di cui voleva scagionare il progredire nella sua società. Si tratta quindi di un maestro con una non comune consapevolezza, quella di aver necessitato anch'egli di una guida nel suo passato. In questo senso è utile un'interpretazione letterale degli ultimi versi del *Paradiso*, in cui Dante parla di una "*rota ch'igualmente è mossa*", i quali infatti possono esemplificare con tale immagine il concludersi in maniera completa e circolare del percorso di Dante. Da che era smarrito ed era stato salvato da Virgilio, per poi essere affidato alla guida di Beatrice, egli è divenuto infine in grado di dire del suo ultimo "*duca*" San Bernardo "*io era già com'ei voleva*", ossia maestro di se stesso e quindi in seguito degli altri per mezzo del racconto della propria esperienza. Esplicitamente è questo il fine affidato a Dante, a cui nel Canto XVII del *Paradiso* Cacciaguida dice: "*tutta tua vision fa manifesta*". Non che questo compito dispiaccia al poeta, o che questi, col senno di poi, si senta da meno nella sua ottemperanza. Nel Canto II del *Paradiso* si rivolge infatti ai lettori con le stesse modalità che Virgilio nell'*Inferno* aveva adoperato con lui o che Beatrice nel *Paradiso* aveva poi accantonato alla percezione di un Dante più autonomo. Scrive infatti: "*o voi che siete in picciotta barca, desiderosi d'ascoltar, seguiti dietro al mio legno che cantando varca [...] non vi mettete in pelago, chè forse, perdendo me, rimarreste smarriti*". Nonostante quindi sia solo alla fine del suo viaggio attraverso il Paradiso che Dante acquisisce la virtù necessaria per essere maestro di se stesso (egli si dimostra autonomo come si evince dalla risposta a Bernardo solo nel Canto XXXI), il Dante che compone l'opera già nel Canto II rende nota la propria crescita personale e l'acquisizione di questo nuovo ruolo. Naturalmente non v'è sorta di arroganza nelle parole del poeta fiorentino, anche a causa del fatto che, come ha appreso da Piccarda Donati nel Canto III, ogni virtù che gli uomini posseggono proviene da un dono di Dio e perciò non v'è da nutrire invidia, perché non v'è da riconoscere nessun possesso: ogni cosa appartiene a Dio. Questo tuttavia non tolga che Dante si riconosca il proprio valore di conoscitore e di autore e uomo, in virtù di quella stessa *humus* (dal latino "consapevolezza del proprio valore") che sempre da Piccarda Donati aveva appreso. Tutto appartiene a Dio, sì, ma delle caratteristiche di cui Dio beneficia l'uomo quest'ultimo deve essere dapprima grato e poi fiero, nell'ottica di rendere gloria a Colui che la gloria gli ha fornito. Dante stesso, nel Canto IV di *Inferno*, parlando dei grandi saggi del passato che incontra, scrive: "*e io fui sesto tra cotanto senno*", riconoscendosi quindi al pari di quegli stessi cinque grandi personaggi a cui tutta la sua stima è indirizzata.

Il lavoro che quindi realizza Dante persegue un fine pedagogico peraltro attraverso metodologie del tutto innovative. In tal senso potrebbe essere paragonato ad un'altra opera, stavolta classica, di matrice storiografica. Nel secolo I a.C, ossia in un tempo assai remoto rispetto a Dante, un'altra figura realmente esistita, percependo un grave peggioramento dei costumi del proprio tempo, aveva tentato attraverso la letteratura di richiamare i lettori alla rettitudine morale e civile: Livio. Tramite il racconto del-

le gesta di grandi personaggi o delle sventure capitate ai malvagi egli si proponeva di indirizzare il tipico cittadino romano al recupero della propria dignità. Lo stesso scrittore, lo aveva esplicitamente affermato nel proemio della propria opera *Ab Urbe condita*, nel quale aveva dichiarato il fine della propria opera – “*Da qui potrai prendere ciò che devi imitare [...] e di qui ciò che devi evitare*” – e i motivi che lo avevano spinto a comporla – “*Per vedere come venendo meno a poco a poco la disciplina morale i costumi dapprima si siano rilassati [...] finché si è giunti in questi tempi, in cui non siamo più in grado di sopportare né i nostri vizi né i rimedi*” –. La spietata critica ai propri concittadini (Livio è un romano che con questi termini si rivolge ad altri romani) ricorda molto chiaramente le parole dei Santi Tommaso e Bonaventura. Rispettivamente da francescano e da domenicano, anche i due santi parlano di deterioramento dei costumi del proprio tempo ed anzi arrivano alla conclusione che “*U’ ben s’impingua chi non si vaneggia*”. Non solo, parlando dell’alloro conferito ai grandi personaggi della storia, lo stesso Dante scrive nel Canto I “*si rade volte se ne coglie*”, volendo intendere che “*si rade volte*” se ne vedono, di uomini validi. Se, di certo, si può affermare che Livio abbia rispettato i tipici *pattern* della scrittura storiografica, la stessa coerenza tra forma e contenuto non si può riconoscere in Dante, che persegue un fine pedagogico inserendolo non solo in un contesto poetico, ma persino innalzando il livello della propria poesia alla levatura delle più grandi figure della religione cristiana. Nell’epoca di Livio, una Roma in decadenza tenta di riprendersi rimembrando le grandi *res gestae* dei *vires* del passato. In una frastagliata Italia del Trecento, invece, gli uomini di un medesimo popolo non riconosciuto, diviso da dure lotte intestine persino alle medesime città (si pensi alla divisione tra guelfi e ghibellini e tra guelfi bianchi e guelfi neri, di cui l’esperienza di Dante è testimonianza), ascoltano un poeta che canta degli avvenimenti successivi alla morte dei personaggi noti al tempo, dei rispettivi premi e delle rispettive punizioni. Il valore che la poesia assume in questo senso è il medesimo che la prosa aveva assunto nella penna di Livio: unire ad un medesimo ideale una varietà vastissima di individui diversi e smarriti. In entrambi i casi spetta all’arte il compito di collante di una società che appare sull’orlo del collasso.

D'altronde, il fine che davvero muove tutta l’opera di Dante, fin dalla sua gioventù, è quello educativo. E tale fine educativo è accompagnato sempre dal racconto della propria esperienza personale (anche se la *Divina Commedia* ne racconta una fantastica). Ai trattati, come il *Convivio*, corrisponde il racconto della vita del poeta, la *Vita Nova*. Ai sonetti, come *Tanto gentile e tanto onesta pare*, corrisponde la *Divina Commedia*, summa senza dubbio di tutti quanti i valori e gli ideali che l’intera produzione di Dante aveva già anticipato. Peraltro la commistione di ideali tra la *Divina Commedia* e il *Convivio*, oltre ad essere suggerita da numerosi riferimenti tematici, è particolarmente evidente nel Canto II del *Paradiso*. Con i suoi versi Dante si rivolge agli “innumerabili [...] impediti che di questo cibo vivono sempre affamati” (*Convivio*, I, 6) apostrofandoli così: “*Voialtri pochi che drizzaste il collo per tempo al pan de li angeli, del quale vivesi qui ma non sen ven satollo*”.

Il richiamo vocativo ai lettori è un chiaro esempio inoltre del rapporto diretto che Dante instaura con i propri lettori, perfettamente in linea con lo scopo pedagogico dell’opera. Vivendo di una più o meno voluta influenza di Quintiliano, Dante è un’evidentissima incarnazione del concetto di maestro come padre. Perciò nella terza cantica, quando egli si approssima a concludere la propria opera, è carico di questa accezione che si rivolge ai lettori. A tal proposito il critico S. Sarteschi ha scritto nella sua opera *Dante e il lettore*: “il rapporto che lega auctor e lector, a questo punto, è divenuto il medesimo che, analogicamente, lega il lettore della Sacra Scrittura al profeta”. Non a caso la sua esperienza di allievo

in *Inferno* e *Purgatorio* lo aveva visto rivolgersi con il termine “padre” proprio ai suoi principali maestri, o almeno a quanti egli considerasse tanto meritevoli di stima. Nell’intera *Divina Commedia* egli degna di questo privilegio solo Brunetto Latini e Virgilio, in *Inferno*, Stazio, nel *Purgatorio*, ed infine Cacciaguida e Bernardo, nel *Paradiso*. Egli conferisce la sacralità esistenziale del termine padre solo a figure, quindi, note a lui e particolarmente importanti per l’aumento delle sue conoscenze (Cacciaguida lo informa del futuro esilio). Allo stesso modo, solo a figure generalmente note e particolarmente importanti egli conferisce il ruolo di “*esempio*” universale, comprensibile e quindi emulabile. Il criterio, infatti, con cui Dante sceglie i personaggi da inserire nel poema è quello della fama e della notorietà. È lo stesso poeta ad affermarlo nel Canto XVII del *Paradiso*, dicendo: “*Però ti son mostrate in queste rote [...] pur l’anime che son di fama nota, che l’animo di quel ch’ode, non posa né ferma fede per esempio ch’aia la sua radice incognita e ascosa, né per altro argomento che non paia*”. Vale a dire, gli sforzi di Dante per essere compreso – e quindi l’uso del volgare e la rinuncia a trattati ortodossi inaccessibili ai più – sarebbero vani se i personaggi scelti come mediatori del messaggio etico fossero altrettanto sconosciuti come sconosciute sono le grandi gesta degli uomini del passato, inserite proprio in quei trattati che invece Dante tanto disprezza. Questo stesso impegno non più solo per la forma e per il contenuto del poema, persino per il suo veicolo, testimoniano quanto sia di vitale importanza per Dante che i concetti del suo pensiero siano colti e condivisi. Questo medesimo sforzo sottolinea lo stampo pedagogico dell’opera e la profondità intellettuale che Dante dimostra anche in questo campo, la ripresa di Quintiliano ne è un esempio. Dante si evolve grazie a questo a poeta-educatore dei contemporanei, poeta-padre dei suoi lettori, poeta-maestro dei suoi posteri. Tutti ruoli a cui Dante adempie completamente e con orgoglio, e a cui mira senza ombra di dissimulazione. Questo è ciò che si evince, per esempio, dalla lettura del Canto XXV del *Paradiso*, in cui Dante, pensando non senza una velata speranza che tale impegno sociale gli sarebbe valso il ritorno a Firenze, scrive: “*se mai continga che ‘l poema sacro [...] vinca la crudeltà che fuor mi serra [...] con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta*”.

Le continue interruzioni del viaggio suscitate dalla rievocazione della vita terrena del poeta manifestano il continuo sguardo a quest’ultima, il reale e sincero continuo desiderio di rimanere ancorato comunque alla semplicità della vita umana. Fin dall’*Inferno* infatti i personaggi incontrati sono di comune fruibilità pubblica. Ed anzi se in tutte e tre le cantiche sono presenti sentite e violente apostrofi nei confronti di Firenze (altro esempio di sguardo al reale), proprio gli abitanti di quest’ultima sono le personalità predilette dal poeta. Basti pensare a Ciaccio (*Inferno*, VI), Filippo Argenti (*Inferno*, VIII), Farinata degli Uberti (*Inferno*, X), Iacopo da Sant’Andrea (*Inferno*, XIII), Brunetto Latini (*Inferno*, XV). L’enumerazione esatta dei personaggi, tuttavia, non è tanto rilevante quanto la loro funzione nell’economia del poema: essi sono più liberi di Dante di lanciare dure invettive contro i vizi di Firenze (come Ciaccio e Brunetto) e quindi di lasciare al poeta in un primo momento “solo” il compito di farsi ascoltatore e interprete di tali rimostranze. In seguito però l’invettiva contro Firenze diventerà un vero e proprio *topos* della *Divina Commedia* e anzi sarà tanto presente da risultare persino inopportuna nei confronti del contesto mano a mano che si avanza nell’elevazione della persona di Dante. Per esempio è quanto accade nel Canto XXXI, quando il poeta, poco prima dell’irripetibile vista della rosa dei beati, afferma: “*io, che al divino da l’umano, a l’eterno dal tempo era venuto, e di Fiorenza in popol giusto e sano, di che stupor dovea esser compiuto!*”, dimostrandosi quasi noncurante dell’irripetibilità del momento, anzi speso nella rabbia contro la città toscana.

Questo continuo rivolgersi indietro, spesso mediante la forma dell'invettiva, è in realtà un ulteriore e validissimo esempio della tensione alla contemporaneità dell'opera. Ed infatti per potere comprendere questa è necessario conoscere il contesto in cui venne scritta, congiuntamente alle esperienze di vita di Dante, come la condanna per baratteria, e ai suoi interessi poetici. E tuttavia, nonostante sia quindi un'opera quasi intima al poeta, proprio per la grande presenza di elementi personali, la *Divina Commedia* è in assoluto un'opera universale. Lo è perché racconta del poeta universale, Dante. Lo è perché pone le basi della lingua moderna, l'italiano. Lo è perché sintetizza i valori della religione cristiana. Lo è perché racconta dell'infinita varietà degli uomini che tuttavia reca alla medesima conclusione, il giudizio. Lo è perché nella bellezza di versi irripetibili nella storia della Letteratura Italiana sintetizza secoli di discussioni non solo teologiche, ma anche filosofiche, sociali, etiche. Dante, forse inconsapevolmente, realizza con la *Divina Commedia* una delle opere più magniloquenti che la Storia di tutto il mondo abbia mai conosciuto, in grado, quasi un millennio dopo, ancora di suscitare emozioni a chi la legge, ed indirizzare il "piegare" nella confusa vita di tutti i giorni. Se alcuni uomini fiorentini non seppero capire il valore dell'uomo che esiliarono, è importante che, settecento anni dopo la sua morte, una ben più ampia comunità lo ricordi e lo celebri, conscia dell'effettivo valore che egli ebbe. Proprio perché il suo fu smisurato, proprio perché si elevò ai massimi vertici della poesia, della prosa e di tutta l'arte del tempo.

Proprio per questi motivi bisogna leggere Dante.

**Lorenzo Capuano**

**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe V F**

# Interpretare l'ineffabile nell'inconscio

di

**Gaia Pisciarelli**

Tra i tanti appellativi attribuiti a Dante, uno in particolare si può considerare allo stesso tempo il più appropriato e discordante; infatti il poeta che maggiormente ha fatto luce sugli aspetti più intimi dell'animo umano è anche ricordato come il "poeta dell'oblio".

Nella poesia dantesca ricorre insistentemente il *topos* dell'ineffabilità, cioè l'impossibilità che una determinata cosa sia espressa a parole, sia per l'inesistenza di espressioni adatte a descrivere immagini quasi oniriche, sia per la difficoltà di ricordarle. Specialmente nell'ultima cantica della "Commedia", Dante fa di questa manchevolezza mnemonica ed espressiva la base della poetica; infatti afferma:

*"Nel ciel che più della sua luce prende  
fu'io, e vidi cose che ridire  
né sa né può chi da là su discende,  
perché appressando sé al suo disire,  
nostro intelletto si profonda tanto,  
che dietro la memoria non può ire."*

Il poeta inizia l'ultima Cantica, spiegando al lettore che il suo viaggio ultraterreno nell'Empireo, dove ha potuto ammirare la gloria di Dio, non è "umanamente" descrivibile. Le immagini che lui ha potuto vedere sfuggono all'intelletto umano, perché quest'ultimo è puramente pragmatico e, in quanto tale, pone le sue radici solo su ciò che può effettivamente percepire e comprendere.

Secoli dopo fu Bergson ad ammettere nella sua opera "L'evoluzione creatrice", che l'intelligenza umana, per cogliere la realtà, dà luogo a degli schemi di inquadramento per fini di utilità pratica, cioè per ottenere un ordine mentale razionale: "*La Terra non ne sa niente degli spicchi in cui la dividiamo*".

Quindi, per Dante, l'unico modo per manifestare linguisticamente l'esperienza mistica è renderla "umana", tramite modelli tangibili che facciano ricordare non la visione in sé, ma almeno la millesima parte della sensazione che quest'ultima produce:

*"Trasumanar significar per verba  
non si poria; però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba."*

Il poeta in questo modo stimola l'immaginazione del lettore, anche non essendo in grado di descrivere precisamente ciò che ha potuto vedere; tramite "l'oblio linguistico", ovvero l'ottenebramento della parola e della capacità di espressione, paradossalmente "illumina" l'intelletto umano. Il lettore così è portato a immaginare l'esperienza di Dante perché suggestionato dalle sue stesse percezioni, ed è pro-



prio il “non dire” che spinge l’uomo incuriosito ad estendere per quanto possibile la sua mente per comprendere. Ed è stato proprio questo l’obiettivo di Dante: essere la “*poca favilla*” da cui “*gran fiamma seconda*”, ovvero essere la piccola scintilla che, con la sua testimonianza, per quanto parziale, ha potuto accendere il fuoco nell’animo dell’uomo come un insegnamento necessario per innalzarsi a comprendere. Proprio ammettendo i limiti del dicibile, il poeta riesce a descrivere “l’indescrivibile” e a indurre il lettore alla stessa attività mentale che lui stesso ha compiuto nel corso del suo viaggio ultraterreno, cioè un tentativo di superamento dei limiti dell’intelletto: “*la mente mia così, tra quelle dape / fatta più grande, di sé uscìo [...]*”

Questo afferma nel XXIII canto del Paradiso: la mente, se desidera sostenere e comprendere determinate cose, deve uscire da sé, superare i suoi limiti di mente umana che, in quanto tale, tende a classificare ogni cosa e a disporla in uno spazio e in un tempo definiti e definibili. È impossibile classificare quello che nell’Empireo Dante poteva osservare, almeno secondo canoni di giudizio dettati da una mente umana, proprio perché osserva il divino, “l’oltre” umano e per comprenderlo è necessario andare “oltre” la propria essenza umana.

Il lettore viene proprio provocato a compiere questo “slancio”; anche il suo intelletto “*si profonda tanto*” nell’immaginare ciò che Dante tenta di spiegare senza avere le parole per farlo.

Le difficoltà del poeta nel raccontare il suo viaggio - lui stesso ammette - non sono soltanto espressive: oltre a non avere le parole degne per una simile descrizione, neanche la memoria lo sostiene, ricorda solo le sensazioni provocate da ciò ha visto, ma non la visione in sé: “[...] *di sé uscìo, / e che si fesse rimembrar non sape.*”

Finito il viaggio, la mente di Dante torna in sé stessa, rientra nei propri limiti umani, ma di tutto ciò che ha potuto vedere oltre questi limiti non può avere un ricordo chiaro, perché i ricordi sono umani e la memoria è legata a fatti tangibili e reali, quindi non può supportare quello che è “surreale”; infatti “*nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire.*”

In questo modo, il poeta è riuscito ad addentrarsi e ad anticipare di quasi cinque secoli un tema che ha posto le basi della teoria della psicoanalisi, cioè l’inconscio. Anche non ricordando direttamente ciò che ha visto, Dante ha coscienza dell’esperienza fatta, cioè è consapevole del bagaglio che porta; infatti racconta le sensazioni e gli insegnamenti tratti, proprio come ogni uomo, pur non ricordando ogni aspetto del suo passato, vive secondo ciò che da questo ha imparato nel corso del tempo.

Kant, e prima ancora Aristotele, avevano ipotizzato che l’intelletto fosse in grado di conoscere la realtà circostante e memorizzarla mediante la classificazione di questa in determinate categorie quantitative e qualitative, strutturando così una conoscenza del tutto razionale. Quindi è la ragione stessa, il motore della conoscenza, motore di cui però Dante nell’ultima Cantica si è privato o, meglio, ha reso implicito: non a caso Virgilio, che allegoricamente rappresenta la ragione, non è più in grado di proseguire con lui.

Ci sono cose a cui la ragione non può arrivare, perché non può spiegarle e, se non possono essere sorrette dalla ragione, è impossibile che vengano sorrette dalla memoria, non si può ricordare o parlare chiaramente di qualcosa che non si conosce a pieno. Il tema della memoria diviene più intenso infatti nell’ultimo canto, quando il fulgore della visione vince ogni tipo di capacità conoscitiva e mnemonica:

*“Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che ‘l parlar nostro, ch’a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio.”*

Il poeta non ricorda cosa ha visto, ma ricorda di aver visto qualcosa, anche se “surreale”, ed è in grado di affermarlo perché lo ha vissuto sulla sua pelle, gli ha trasmesso delle sensazioni. Tutto ciò che si vive, di cui si fa esperienza, rimane nelle profondità dell’uomo, in quella parte dell’intelletto che Freud, padre della psicoanalisi, ha chiamato “inconscio”. Il passato non è mai separato dal presente, ma vive in esso e questo concetto di “compenetrazione” era già stato indagato da Bergson nella sua teoria del tempo vissuto, ovvero la “durata”. Per il filosofo francese, con quest’ultima si riesce ad interpretare la realtà ed il tempo non come un insieme di istanti distaccati tra loro che si susseguono e si sostituiscono l’uno all’altro, ma come l’incessante progredire del passato che intacca l’avvenire, il quale si accresce:

*“[...] arrotolando un filo di lana su se stesso, cresce un gomitolo, [...] c’è sempre un nuovo filo che si aggiunge, senza che quello che c’era già sparisca: resta nascosto, [...] e il gomitolo non potrebbe esistere senza il filo racchiuso in precedenza.”<sup>1</sup>*

Se il presente quindi comprende il passato, ammette Bergson, allora la memoria è il contatto diretto con qualcosa di vivente del passato nel presente, ma il cervello tende a “ricacciare” la massima parte del passato “nell’incoscienza” - l’inconscio per Freud -; per questo non si può avere memoria di ogni cosa, perché, se si avessero nella coscienza tutti i ricordi, questa stessa sarebbe “schiacciata”. Proprio questo accadde nella mente di Dante, una volta tornata in sé, la coscienza non era in grado di sostenere il ricordo di un qualcosa tanto più grande di sé e oltre i limiti della sua struttura.

Tuttavia, Dante, essendo un uomo, come tutti gli uomini, nel suo presente risente inevitabilmente di tutto ciò che ha vissuto, così, anche se la sua coscienza - vincolata dai limiti della ragione umana - non ricorda ciò che ha visto, nel suo inconscio il passato non viene mai eliminato, tutte le emozioni provate lungo il viaggio lì rimangono vive. Sono queste ultime che rendono il poeta consapevole delle cose che ha potuto ammirare, ma non “cosciente”, perché in quanto umano non può capacitarsi e ricordare ciò che è “oltreumano”; è in grado però di sentire nel suo presente la crescita morale provocata dall’esperienza passata.

In questo senso, le emozioni vengono definite da Bergson “messaggeri dell’incoscienza”, perché hanno la capacità di far “sentire” alla persona ciò che ha sperimentato senza averne coscienza diretta o memoria, come impulsi istintivi. Così, Dante con la volontà non riesce a ricordare in modo chiaro la sua visione, ma dentro di sé sa cosa ha visto e sentito e ne riporta testimonianza.

*“Talvolta il ricordo involontario riesce a passare per la porta socchiusa”*: afferma Bergson; è la porta tra il conscio e l’inconscio che Freud chiamerà *censura*, attraverso la quale parte dell’inconscio comunica con il conscio, dando all’uomo la percezione del bagaglio che porta.

Proust in “Alla ricerca del tempo perduto” rappresenta letterariamente il meccanismo descritto e lui stesso ammette che il recupero del passato non è sempre possibile, distinguendo all’interno della memoria, due aspetti: memoria spontanea e memoria volontaria, la prima, che qui interessa, sollecitata da

---

<sup>1</sup> H. Bergson, Il tempo filosofico.

una sensazione casuale che fa riemergere il passato con un processo a-logico - detta anche memoria *involontaria* proprio perché porta l'uomo a recuperare un ricordo che non sapeva di avere,. Per questo Dante ricorda, in una maniera che non sa spiegare, ciò che ha vissuto, ma nel momento in cui prova volontariamente a ricordare di più, si scontra con l'oblio.

D'altra parte, la memoria volontaria ricorda all'intelligenza stessa tutti i dati del passato in termini logici, quindi per il poeta è impossibile cercare di ricordare, inserendo in quei limiti logici della ragione, il "surreale", ovvero qualcosa che va oltre tutti i limiti del reale. Le uniche cose che possono andare oltre questi limiti sembrano proprio le emozioni, delle quali Dante non si dimentica, le sente vive dentro di sé, ed esternarle è l'unico modo per parlare di ciò che ha vissuto in termini umani, essendo le emozioni stesse umane, l'essenza umana che il poeta ha portato dal divino.

Lo stesso Proust, ma già i simbolisti prima di lui, ammette che lo scrittore debba *"liberare l'essenza delle sensazioni componendole in una metafora"*, ed è proprio quello che fa Dante nell'ultima Cantica della "Commedia", testimoniando sulle cose che può ricordare, ovvero sulle sensazioni provate e le rende più umanamente possibili, tramite metafore o altri espedienti che possano far immaginare al lettore la sua esperienza.

L'interpretazione delle emozioni come possibile mezzo di conoscenza è rintracciabile anche in altre opere dantesche come nella seconda canzone del "Convivio", intitolata *"Amor che nella mente mi ragiona"*, dove Dante scrive:

*"E certo e' mi convien lasciare in pria,  
s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,  
ciò che lo mio intelletto non comprende"*

Il poeta si trova in difficoltà a descrivere la donna e ammette che il suo intelletto non riesce a comprendere tanta bellezza, ma riesce invece a comprendere il sentimento che prova; infatti nella sua mente "Amor ragiona". Come nel Paradiso, né il suo intelletto né la sua parola lo sostengono, ma il ricordo delle emozioni provate sì; non è chiara al suo intelletto l'immagine dell'amata, ma lo è invece il sentimento che questa gli ha suscitato.

Dante è riuscito a spiegare il viaggio "oltre umano" esprimendo i limiti umani. Natalino Sapegno in "La grandezza di Dante" scrive: *"E umanissimo sempre: perché la saldezza morale non gli impedisce di intendere di risentire la forza pur delle passioni"*. Infatti sono proprio quelle passioni che in vita superano la morale spingendo a peccare, quelle che a volte superano i limiti della ragione, i limiti del conscio e permettono di ricordare le esperienze passate, perché sono testimonianza diretta di ciò che abbiamo vissuto sulla pelle. Ed è per questo che Dante ricorda le emozioni provocate dall'esperienza del surreale, perché, anche se non è concepibile razionalmente, fa parte del suo vissuto e, in quanto uomo, il suo passato è dentro di lui, concatenato al presente.

**Gaia Pisciarelli**  
**Studentessa Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe V F**

# METASTROFÈ FILODANTESCA

Alla ricerca della felicità

di

Flavio Truini

Quando l'uomo si appresta a cambiare la routine delle sue azioni, le motivazioni che lo muovono sono due: l'inquietudine in una situazione di stallo, che simboleggia il porcile sudicio in cui è stanco di poltrire, affinché possa rinnovarsi e sentirsi a suo agio, o la voglia di demolire tutto per ricostruire il carattere da capo, mattone su mattone.

L'icona mondiale che visse fra XIII e XIV secolo, il fiore all'occhiello del "*popolo che discese da Fiesole*" - Inf., XV, 62 -, Dante Alighieri, pone il cambiamento come carattere perpetuo del suo percorso spirituale, nonché il più celebre che la storia della letteratura occidentale abbia conosciuto.

Lo stravolgimento è l'ombra che il Maestro ha su di sé durante il corso della sua vita, se studiato attraverso i pilastri della filosofia nobile - con quel suffisso "*-aristos*", che riporta ad Aristotele -; sotto le spoglie del concetto filosofico del "divenire", se studiato attraverso la costrizione dell'esilio che lo porta via dalla sua amata patria, da quella città che non meriterebbe, invece, di ospitare molti di quei cittadini che, vivendoci, la disonorano. I pensieri, che lo ossessionano, lo portano a gettare la vecchia reputazione nel letto del Leté, per trovarne una nuova, pura, candida nelle dolci molecole d'acqua dell'Eunoé, per sentirsi meritevole di ricevere la grazia di Dio, al contrario di quei suoi concittadini che di "coscienza pulita" non avevano mai sentito parlare.

La strada del cambiamento, d'altra parte, rappresenta a pieno il percorso dantesco, in cui, da una zona dalla strada impraticabile per la sua tortuosità, arriva ad una nuova stabilità, per poi ricambiare di nuovo, insieme al mondo che gira intorno all'essere, dominatore del mondo.

Pico della Mirandola, nel suo "*De hominis dignitate*", trasmette una visione dell'uomo come essere malleabile, in grado di adattarsi al mondo, di scegliere, però, se "essere" bene o male. Il mezzo, infatti, che permette all'uomo di cambiare è il libero arbitrio, tema cardine del canto XVI del Purgatorio, attraverso le parole di Marco Lombardo; per Pico della Mirandola, l'uomo è un essere di natura superiore e può controllare le proprie azioni e, allo stesso modo, gli uomini di potere nell'epoca di Dante avrebbero potuto invertire il senso di marcia di una "*serva Italia*", stravolta da instabilità e guerre intestine, come mostra l'accorato Dante nelle invettive politiche della *Commedia*.

La chiave del cambiamento che ruota intorno al libero arbitrio, inoltre, si materializza negli ultimi tredici versi del canto XXVII del Purgatorio, in cui Dante si separa, anche se con giustificata malinconia, dal suo Maestro spirituale, Virgilio, seguendo la guida del godimento e la propria volontà di raggiungere Dio. Quel che spinge Dante a seguire la propria volontà, il proprio piacere, è un'osservazione pragmatica: *e fallo fora non fare a suo senno*, dal momento che il cambiamento non è altro che seguire i messaggi che il proprio cuore invia, che la ragione indica, ovvero seguire la propria strada e costruire il futuro parallelamente alle mutazioni del mondo circostante.

Cambiare in base a come il mondo - la realtà - si pone di fronte all'uomo è un compito impegnativo, considerando le sue fragilità, i suoi sentimenti, le passioni. Quest'ultimo lato, che si ripresenta sovente nella Commedia, nel momento in cui Dante ha paura di proseguire il suo cammino, di continuare a camminare verso il compimento del proprio rinnovamento, deve essere per forza riacciuffato dalla Ragione, da quella forza che in molti casi abbandona l'uomo, ma che, secondo Socrate, non deve mai essere "smarrita", affinché si possa sempre percorrere la "diritta via" che porta all'eudaimonia, quel demone positivo, che porta lo stesso prefisso del dolce fiume di cui si fa fatica a descrivere la bontà.

Il ricordo e le digressioni verso il passato rappresentano il demone negativo, che distoglie l'uomo dal percorso che ha deciso di intraprendere e rappresentano il tema superabile solo dopo un sincero esame di coscienza al quale è costretto dall'invettiva scagliata contro di lui da Beatrice dal canto XXX al canto XXXIII del Purgatorio, dove conosce il vero pentimento e versa lacrime di piombo davanti alla donna da lui ferita.

La "sana severità" di Beatrice ha un effetto analogo alla poesia più bella di Saffo, "Quello mi pare che sia pari agli dei": la poetessa greca e la donna "gentile e onesta" mettono in luce la verità più scomoda, la prima elencando le cosiddette "malattie d'amore", la seconda gli errori di Dante, affinché vengano esorcizzati la paura del futuro e i fantasmi del passato.

Percorrendo i suoi primi passi verso la porta dell'Inferno, Dante si volta, frenata dell'insicurezza e oppresso dalla paura, strumenti che mangiano la ragione "semplicetta", rendendo l'anima altrettanto bambina, "picciola", attratta da quel che più la allietta e la fa sentire bene.

Il vero passo per la crescita è il cambiamento - conversione - e il Dante *agens*, meravigliato e sorpreso dai personaggi che trova e ascolta, talvolta amici, talvolta conoscenti, quasi non si accorge di essere arrivato a destinazione: il Paradiso. Appare dispiaciuto per il fatto di non poter descrivere i particolari in maniera più dettagliata, come la stessa acqua del fiume zuccherino, l'Eunoé, e, costretto dalla fretta di raccontare come si volge il suo processo di metamorfosi morale e spirituale, deve attenersi al "fren de l'arte" (Purg. XXXIII, v.141) per proseguire il suo cammino. Perseverando, infatti, nel Viaggio Spirituale, il Maestro fiorentino, grazie all'aiuto delle sue guide sostenitrici e ai rimproveri fortificanti della sua amata, riesce finalmente a sentirsi "*puro e disposto a salire a le stelle*", a cambiare il proprio status psicofisico, a ritrovar quella "diritta via", contornata in Paradiso da figure maestose e avente alla fine "*colui che tutto move*".

Preludio del Paradiso, l'aggettivo "disposto", che si trova nell'ultimo verso del canto XXXIII del Purgatorio, è il cardine del cambiamento, processo che mira a migliorare l'uomo, tormentato proprio dal desiderio di conoscere la verità. Petrarca riprenderà questo tema del tempo che costringe l'uomo al disagio provocato dal continuo mutamento e scorrimento ("*La vita fugge et non s'arresta una hora*"); per Dante invece, il cambiamento che capovolge totalmente la sua esistenza dura sette giorni, coincide con il tempo della Creazione, opposta alla rovina del tempo inarrestabile presente nella concezione petrarchesca.

Nella parte finale di questa settimana viene descritto il percorso all'interno del compimento - risultato del cambiamento - il Paradiso, miscuglio fra l'Enten-Eller di Kierkegaard, ovvero fusione fra il vivere alla giornata e godere del piacere e della bellezza che la vita offre - in questo caso è il Paradiso ad offrire il godimento -, ma dando peso, allo stesso tempo, agli ideali morali e alla scelta del bene.

La volontà di cambiare, di scegliere se essere bene o male - per ritornare al pensiero di Pico della Mirandola - viene affrontato dal filosofo dal quale Dante prende lo schema "architettonico" del suo capo-

lavoro universale: Aristotele. Costui, infatti, definisce la volontà come mezzo che cooperi con la ragione - strumento socratico per arrivare alla felicità -, ben distinto dal desiderio, nel senso etimologico - de sidera, lontano dalle stelle -, in cui si nasconde la bramosia, spinta dalla passione, che lo stesso Dante condanna come peccato di avarizia; questa stessa brama, in particolare di potere, veniva considerata la rovina di Roma già da Sallustio, e in quel caso il portatore della crisi era identificato in Catilina.

Per affrontare il cambiamento, in ogni ambito, infatti, occorre la forza di volontà individuale e dei popoli - come mostra lo studio della storia -, ma ogni studio dimostra che l'essere umano desidera rinnovare e svecchiare le concezioni antiche. Il cambiamento spesso consiste nell'azzerare e annichilire la situazione in atto, per poi, col tempo, recuperare in parte l'antico, quello che letterariamente definiamo il mondo classico e cercare di sviscerarlo per coglierne l'essenza da sfruttare - Italo Calvino afferma, ad esempio, che "un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire -. Dante trae vari elementi dal mondo classico, essendo stato da giovane educato alle arti del trivio e del quadrivio, per cambiarli ed adattarli alla sua condizione personale, socio-politica e culturale. La bellezza dell'*ars*, ovvero il sapere pratico, sta nel renderla malleabile, plastica alle situazioni - l'esempio lampante è il Leone Meccanico di Leonardo da Vinci - attraverso il proprio *ingenium*, quella virtù che spiccherà nel massimo del suo splendore ideologico tra il 700 e l'800, nella musica dei grandi virtuosi, che riuscirono a cambiare la concezione del suono e a trasformare lo spartito in un libro di reazioni chimiche bilanciate.

Piccarda Donati e Ciaccio, personaggi in antitesi fra loro, sono la chiara rappresentazione del cambiamento all'interno dei mondi ultraterreni. La prima sa che Dante non riuscirà a riconoscerla, dal momento che, essendo diventata un tutt'uno con la sua beatitudine, il suo spirito appare più luminoso - "e se la mente tua ben sé riguarda, non mi ti celerà l'esser più bella", Paradiso, vv.47-48, Canto III. L'aspetto del secondo, al contrario, porta il Dante *agens* a non riconoscerlo, poiché Ciaccio viene disegnato in un connubio fra anima e peccato e tale mescolanza porta il protagonista del Viaggio ad impegnarsi a guardarlo con attenzione per riconoscerlo - "*l'angoscia che tu hai forse ti tira fuor de la mia mente, sì che par ch'i non ti vedessi mai*" -. Essendo la Divina Commedia un'opera atta alla malleabilità, che rispecchia in pieno l'enunciato di Italo Calvino, l'aspetto della scelta, in questo caso nelle mani del Dante *auctor*, porta "angoscia" nei lineamenti del viso dei personaggi puniti. Questo aspetto, nella filosofia kierkegaardiana, si ripercuote nel rapporto dell'uomo con il mondo, mentre il padre della letteratura italiana porta l'esistenzialismo nella cultura medievale in una dimensione ultraterrena, ponendo la scelta, primo passo verso il cambiamento, al centro dell'opera, sia nella mente del Dante *agens*, sia in quella dell'*auctor*.

Dante, maestro dell'*ars* poetica, intreccia il tema del cambiamento anche nella retorica dei suoi componimenti, utilizzando di sovente l'anastrofe - "*Tanto gentile e tanto onesta pare*", Vita Nova, XXVI - o l'enallage - "*e cominciommi a dir soave e piana*" (Inf., II, v.56) -. Le figure retoriche che implicano una modifica strutturale al testo, stravolgendone l'ordine logico, rappresentano a pieno l'essenza della necessità del poeta di partire da una parola, che funge da piano di lavoro per l'innalzamento dell'intero verso. Parimenti, nel Viaggio dantesco, il poeta si ritrova ad affrontare, per prima, le avversità dell'Inferno, per porre una solida base morale, osservando da vicino tutte le facce del male; conseguentemente, si passa per il Purgatorio, parte centrale del "verso immaginario" e, attraverso un

metodo di purificazione associabile alla catarsi delle tragedie greche, il Poeta giunge in Paradiso, l'altra parte enfatica del verso.

Il Poeta fiorentino conclude le tre cantiche con un verso che, dal primo al terzo utilizzo, subisce un'evoluzione, bilanciando accuratamente il peso delle parole, per evidenziare il proprio mutamento spirituale e morale. Proprio come il Paradiso, la parola "stelle", sempre presente in questi tre versi, si trova nella seconda parte enfatica del verso, la parte finale. Il fine di questo viaggio è quello di raggiungere le stelle, in particolare la più luminosa di tutte: Dio, "*l'amor che move il sole e le altre stelle*". Dante è spinto a intraprendere il percorso più importante della sua vita proprio per ritrovare il motore del mondo, l'amore di Dio, coperto dal suo iniziale smarrimento interiore, oscuro, illuminabile solo dalla lucentezza e dallo splendore del Creatore, simbolo di vita, di rinnovamento, coincidente anche con il periodo pasquale nel quale è ambientata l'opera.

#### SITOGRAFIA

[https://it.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren\\_Kierkegaard#Il\\_pensiero\\_di\\_Kierkegaard](https://it.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren_Kierkegaard#Il_pensiero_di_Kierkegaard)

<https://letteritaliana.weebly.com/luomo-egrave-padrone-del-suo-destino.html>

**Flavio Truini**

**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV B**

# Ma tu perché ritorni a tanta noia?

di

Valerio Canu

Da pochi è stato approfondito il discorso che collega la Divina Commedia e la psicologia, probabilmente per via di una distanza temporale tra la Commedia e lo sviluppo della scienza in questione.

Non è un rapporto immediato quello che indaga i contatti tra un'opera del Trecento e una scienza nata alla fine dell'Ottocento; tuttavia analizzare questo tema può produrre dapprima interesse, poi stupore e infine alcune riflessioni.

Le prime letture della Commedia hanno sicuramente evidenziato una certa sensibilità di Dante: si pensi a come la dimensione emozionale dei personaggi assuma un'espressività centrale all'interno dell'opera:

*El mi pareo da sé stesso rimorso:  
o dignitosa coscienza e netta  
come t'è picciol fallo amaro morso!*<sup>2</sup>

Prima di entrare in Purgatorio, Dante e Virgilio si fermano ad ascoltare Casella cantare e i due, insieme a tutte le anime intorno, sono incantati da Casella fino al momento in cui Catone arriva e li riprende dicendo loro di affrettarsi su per il monte. Alla fine della vicenda, Virgilio è silenzioso poiché ferito nell'animo, non tanto da Catone che l'ha rimproverato, quanto dal fatto che la sua anima sempre saggia e discreta, di fronte a un "*picciol fallo*" si senta in grave errore.

Queste descrizioni dei comportamenti in Dante sono sempre pure e precise. Solo chi ha sottoposto la propria sensibilità ad un'analisi rigorosa possiede adeguate competenze per delineare con tale precisione i sentimenti di tale stato d'animo. Dunque, Dante è un autore indubbiamente conscio di quello che scrive anche sotto il punto di vista - come l'abbiamo chiamata noi - della sensibilità.

Quello su cui si ragionerà parte da questo presupposto. In particolare, si cercherà di chiarire la seguente affermazione: l'inferno di Dante è la proiezione di una depressione. Un'affermazione simile da una parte può trovare in noi subitanea approvazione, ma rapidamente lascia spazio ai primi dubbi, allo scetticismo che suscitano tipicamente affermazioni audaci.

È estremamente necessario, allora, chiarire le idee procedendo con indizi o, se vogliamo, sintomi. Ma, prima ancora, sarà maggiormente necessario elencare le idee e i sentimenti che sono alla base della tristezza di Dante. Quando scrive la *Commedia*, Dante è in esilio; la sua lontananza da Firenze lo fa soffrire e l'esclusione da una certa vita sociale rischia di gravare anche con il dolore dato da un senso di emarginazione.

Ancora prima dell'inizio della scrittura della *Commedia*, Beatrice è morta; il rapporto tra lei è

---

<sup>2</sup> *Purgatorio, canto III, vv. 7-9.*



Dante è già chiaro nella *"Vita Nova"* e la mancanza della personificazione di tutti quei virtuosi sentimenti che Dante ha bisogno di provare non può passare inosservata. Dunque, ci troviamo davanti a un uomo che da una parte ha a che fare con un grave lutto e, dall'altra, con un esilio: potrebbero essere presupposti validi per un periodo di depressione, tuttavia da ora l'indagine su questa depressione non potrà avere come fonte unica i presupposti dello stato d'animo di Dante, ma ragionerà anche su indizi presenti nella *Commedia*.

Iniziamo il ragionamento a partire dallo sfondo più riconoscibile della depressione, ovvero la melanconia e la tristezza. Dante la descrive chiaramente in un sonetto composto poco prima della morte di Beatrice: la malinconia gli compare ricca di passione perché è seguita dal Dolore e dall'Ira; questo è l'indizio che serve, per capire che Dante reagisce sentimentalmente al suo stato d'animo. Dante scrive che alla malinconia si accompagna anche l'Amore che, vestito di un nuovo colore funebre, si rivela con serietà e fa presagire la morte di Beatrice.

*Un dì si venne a me Malinconia  
e disse: "Io voglio un poco stare teco";  
e parve a me ch'ella menasse seco  
Dolore e Ira per sua compagnia.*

*E io le dissi: "Partiti, va via";  
ed ella mi rispose come un greco:  
e ragionando a grande agio meco,  
guardai e vidi Amore, che venia*

*vestito di novo d'un drappo nero,  
e nel suo capo portava un cappello;  
e certo lacrimava pur di vero.*

*Ed eo li dissi: "Che hai, cattivello?".  
Ed el rispose: "Eo ho guai e pensiero,  
ché nostra donna mor, dolce fratello".<sup>3</sup>*

Si conosce adesso, come fatto scientifico, che in un periodo di depressione gli interessi e la volontà di svolgere attività, anche le più quotidiane, scemino decisamente. Non si tratta di svogliatezza ma di anedonia: se nella svogliatezza l'ostacolo che c'è tra chi svolge un'attività e il conseguimento o il risultato di tale attività è la fatica di svolgere l'attività, per quel che riguarda l'anedonia, l'ostacolo si pone sul fine ultimo dell'attività, che risulta scevro di ogni significato di interesse e di soddisfazione, rendendo così l'attività stessa vana<sup>3</sup>.

Dante ci parla di un simile stato d'animo, o meglio, ci rende noto che la sua condizione lo invita

---

<sup>2</sup> "Le rime" LXXII.

<sup>3</sup> Stefano Canali, <http://www.psicoadattivo.com/anedonia-incapacita-di-provare-piacere-cose-da-cosa-dipende-e-perche-tende-a-essere-associata-alle-dipendenze/>

a comportarsi come i malati.

*“Avvenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente sofferesi, per nove dì, amarissima pena, la quale mi condusse a tanta debolezza che me ne conveniva stare come coloro li quali non si possono muovere”<sup>4</sup>*

Nel riportare un esempio a favore dell'argomentazione, c'è bisogno che non ci si soffermi solo sullo scampolo d'argomento che l'esempio sostiene, ma si contestualizzi l'esempio nell'insieme che si sta delineando. Fino ad ora, le dimostrazioni provenivano da fonti diverse dalla *Divina Commedia*, tuttavia sono state utili per contestualizzare: senza queste due indicazioni quel che potrebbe essere analizzato nella *Commedia* risulterebbe difficile da inserire in questo discorso.

All'interno dell'analisi dell'Inferno, bisogna tener conto di un fattore particolare per far sì che il discorso prosegua: il percorso che fa Dante è atto ad affrontare i peccati e le pene. Alcuni psicologi propongono un parallelismo tra il percorso infernale e una psicoterapia in cui Virgilio ricopre il ruolo di terapeuta<sup>5</sup>. Questa non sarà l'ipotesi supportata, tuttavia ci serviremo di un'argomentazione che appartiene all'ipotesi della psicoterapia per allargare ulteriormente il discorso: le anime che Dante affronta, le affronta come parti di sé con le quali deve fare i conti. Quest'argomentazione si ricollega facilmente anche alla prima cosa che è stata già detta, cioè che Dante sa bene quello che scrive, anche quando dà voce alle anime. Con ciò - ovviamente - non si intende dire che Dante abbia commesso tutti i peccati delle anime incontrate, ma che conosca i peccati come un uomo che vive in un mondo di peccatori e che conosca i sentimenti in quanto animo sensibile.

Dunque, a questo punto, sembra piuttosto ragionevole dire che la scrittura di Dante è una proiezione di Dante stesso.

A questo punto, non resta che terminare il discorso sulla depressione. L'atmosfera dell'Inferno offre numerosi spunti per la nostra riflessione, a partire dalla comprensione di che cosa sia l'Inferno e come sia strutturato: è un luogo in cui si scontano in eterno delle pene per peccati commessi in vita, cioè nel passato, dunque le anime hanno a che fare in eterno con le loro colpe. A proposito della colpa, la struttura dell'Inferno è orientata su un giudizio della colpa decisamente moderno: nell'Inferno, il colpevole maggiormente punito è quello intellettuale e non istintivo, i peccati ragionati sono i più gravi. Secondo il dottor Enrico Moroselli<sup>6</sup>, i peccatori nell'Inferno sono divisi in tre tipologie: coloro i quali peccano per incontinenza, cioè guidati unicamente dagli istinti biologici incontrollabili; per malizia, cioè facendo cattivo uso della ragione, in modo premeditato; per bestialità, attraverso un movimento, un atto, "nelle sue azioni [si] perverte le leggi naturali e commette delitti o peccati di crudeltà contro la legge di simpatia e di pietà...".

---

<sup>4</sup>“*Vita Nova*”, XXIII, I.

<sup>5</sup><http://www.psychomedia.it/neuro-amp/00-01-sem/ferrante.htm>

<sup>6</sup> Enrico Moroselli, [http://www.intratext.com/IXT/ITA3279/\\_P9.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA3279/_P9.HTM).

Scontare le colpe in base alle proprie azioni non è solo un procedimento giudiziario, ma anche personale: ognuno di noi, quando è consapevole delle proprie colpe, sa riconoscere il peso che si porta dietro e sa che dovrà scontare il suo senso di colpa.

Nell'Inferno, tendere all'estremo - cioè all'eterno - il senso di colpa è quello che caratterizza principalmente i dannati, provocando il senso di angoscia, di fastidio e di disagiante irrisolutezza.

Il senso di colpa non compare in tutti i depressi, eppure, se compare, può essere facilmente una delle origini della depressione stessa. L'Inferno suggerisce anche, attraverso la sua atmosfera, dei sentimenti inquieti: l'autosvalutazione è presente in Dante già da quando scopre che dovrà compiere il viaggio attraverso i tre regni.

*"Ma io perché venirvi? o chi 'l concede?*

*Io non Enea, io non Paulo sono:*

*me degno a ciò né io né altri 'l crede."*

In un'opera di fantasia, in cui si percorrono dimensioni inesistenti, è singolare il fatto che il Dante *auctor* porti il Dante *agens* all'autosvalutazione: non è una mossa casuale né tanto meno rappresentazione di modestia: Dante sta cercando di dire che non si sente pronto a quest'impegno e tituba anche di fronte alla garanzia che il viaggio è stato ordinato in cielo, a partire dall'interessamento di Maria.

Anche il pianto è una costante per l'Inferno, è sintomo di emotività e sensibilità esposta all'inquietudine. I disturbi psicosomatici sono nella sintomatologia della depressione.

*"Caddi come corpo morto cadde".*

Infine, le anime dell'Inferno esprimono e riflettono dei significati psicologici ben precisi. Nel trattato psichiatrico "Le psicopatie nella Divina Commedia"<sup>10</sup> del 1921, lo psichiatra Salvatore Saitta analizza le anime dell'Inferno sotto un profilo psichiatrico; la depressione non comporta psicosi e non necessariamente quelle che descrive Saitta, ma in alcuni casi può comportarne. Saitta non parte dal peccato commesso dalle anime ma dai comportamenti che Dante descrive, tuttavia le anime che analizza sono in complesso nei gironi, ognuno con anime con "disturbi" diversi, a significare che Dante, al di là del peccato che li collega, aveva intravisto un comune divisore tra le anime presenti in uno stesso girone. Nell'Antinferno, le anime sono psicopatiche, affette da disturbi della motilità e della sensibilità.

*"sospiri, pianti ed alti guai*

*voci alte e fioche e suon di man con elle"*

---

<sup>7</sup> *Inferno*, canto II, vv. 31-33.

<sup>8</sup> <https://www.lucamazotta.it/psicologo-milano-depressione/>

<sup>9</sup> *Inferno*, canto V, v.142.

<sup>10</sup> S. Saitta, *Le psicopatie nella Divina Commedia: conferenza*, Cav. V. Giannotta, Catania 1921.

Nel XIV canto dell'Inferno appare Capaneo, un paranoico con fobia persecutoria, che possiede una grande e forte personalità che lui stesso riconosce, ma sente la persecuzione di coloro che non la riconoscono.

*... "O Capaneo, in ciò che non s'ammorza  
la tua superbia, sei tu più punito;  
nullo martirio, fuor che la tua rabbia  
sarebbe al tuo furor dolor compito"*

Nel XXIV canto, Dante ha a che fare con Vanni Fucci che Saitta descrive come un epilettico, antisociale e propenso alla criminalità.

*"E quale è quei che cade e non sa come  
per forza di demon ch'a terra il tira  
o d'altra oppilazion che lega l'uomo  
Quando si leva o che intorno si mira,  
tutto smarrito dalla grande angoscia  
ch'egli ha sofferto e guardando sospira"*

Questi esempi usati da Saitta servono per descrivere e definire correttamente le inquietudini dell'Inferno.

In conclusione, il discorso sull'Inferno dantesco come depressione pare meno assurdo di prima; si oserebbe dire "plausibile".

Dante non era uno psicologo né uno psichiatra, ma era un abile osservatore, guidato dalla sua spiccata sensibilità, così le sue osservazioni sono basate esclusivamente sulle capacità descrittive che effettivamente Dante dimostra.

**Valerio Canu**

**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV B**

# La Tre-Sfera di Dante

di  
Federica Luzi

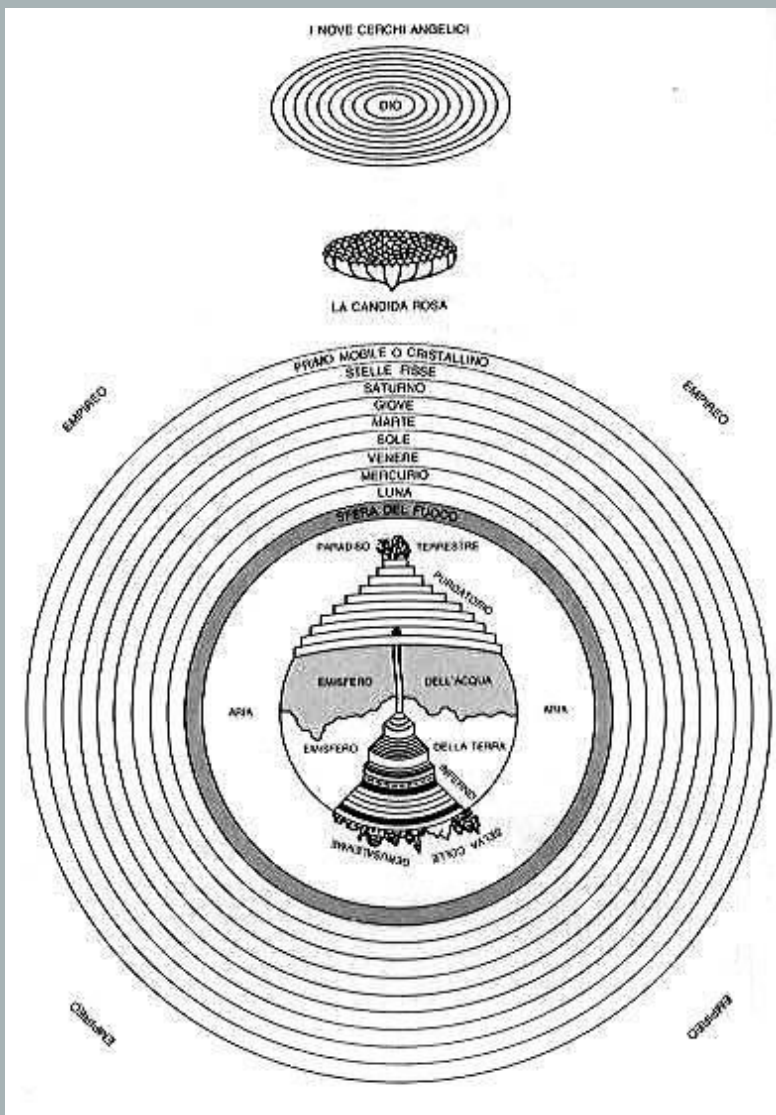
In tutta la Divina Commedia sono presenti costanti riferimenti a fenomeni naturali e fisici che vengono da Dante scrupolosamente descritti e spiegati.

Secondo molti studiosi l'inserimento di questi elementi permette a Dante di rendere il suo viaggio virtuale il più verosimile possibile rapportandolo ad elementi concreti nei quali il lettore ritrova la sua quotidianità.

E così assistiamo alla descrizione di fenomeni che riguardano il moto relativo, l'ottica, la meccanica così come vengono descritti fenomeni astronomici e geologici.

In alcuni casi viene messa in evidenza la grande intuizione di Dante che, ricordiamo, ha scritto il suo poema ben 300 anni prima che Galileo Galilei ponesse i fondamenti della scienza moderna.

Ai tempi della stesura dell'opera il *mondo* era descritto secondo la concezione aristotelica e la schematizzazione classica che viene data alla Commedia ricalca proprio questa visione.



Quando Dante sale con Beatrice nella sfera più esterna dell'Universo aristotelico, guardando verso il basso vede i cieli e in fondo la Terra.

*La donna mia, che mi vedea in cura forte sospeso, disse: «Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura.*

*Mira quel cerchio che più li è congiunto; e sappi che 'l suo muovere è sì tosto per l'affocato amore ond'elli è punto».*

*E io a lei: «Se 'l mondo fosse posto con l'ordine ch'io veggio in quelle rote, sazio m'avrebbe ciò che m'è proposto;*

*ma nel mondo sensibile si puote veder le volte tanto più divine, quant' elle son dal centro più remote.* Paradiso, XXVII, vv.42-51.

Ma poi Beatrice gli suggerisce di guardare verso l'alto al di fuori dell'Universo di Aristotele, dove non dovrebbe esserci più nulla in quanto per Aristotele l'universo è finito e quindi possiede un confine, un bordo.

Dante vede un punto di luce circondato

da nove grandi sfere di angeli. Da qui la domanda: dove sono queste sfere se al di fuori dell'universo aristotelico non c'è nulla?

*Luce e amor d'un cerchio lui comprende,  
sì come questo li altri; e quel precinto  
colui che 'l cinge solamente intende.*

Paradiso, XXVII, vv. 111-113

Il punto di luce e le sfere degli angeli circondano l'universo e insieme sono circondati dall'universo.

*Non altrimenti il trionfo che lude  
sempre dintorno al punto che mi vinse,  
parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude.*

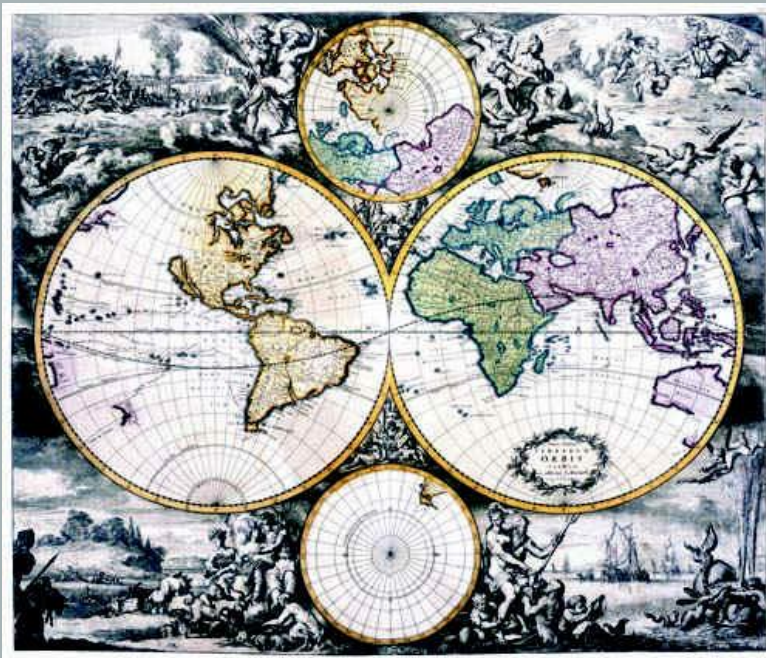
Paradiso, XXX, vv. 10-12.

Il problema quindi sta nell'estensione dell'universo: è finito come pensava Aristotele oppure è infinito?

C'è invece una terza possibilità, e cioè che, una volta fatto il giro dell'universo, torniamo al punto di partenza: questo è il concetto della tre-sfera.

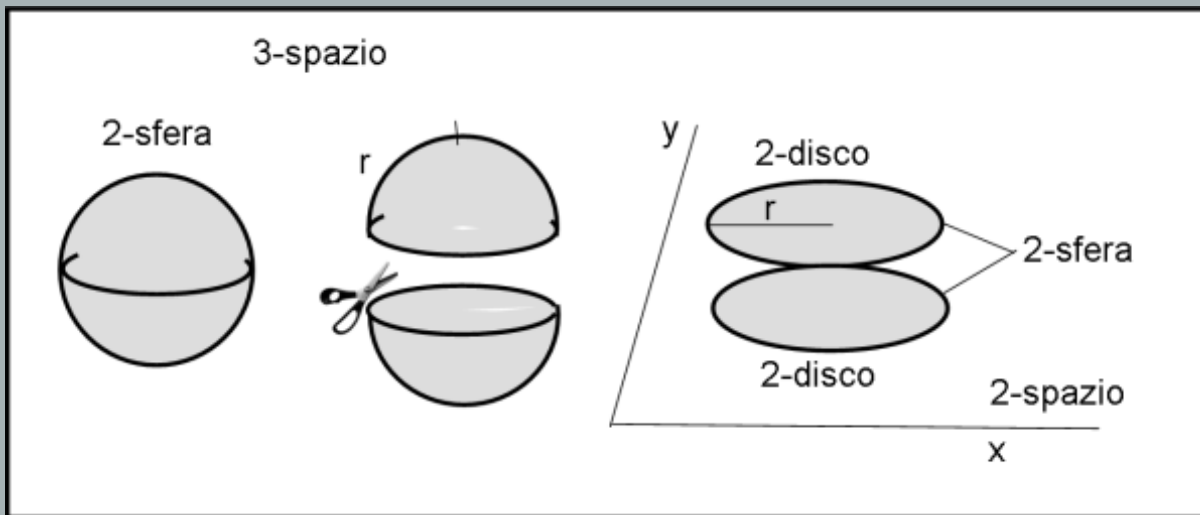
La difficoltà di rappresentare la tre sfera sta nel fatto che non abbiamo a disposizione sufficienti dimensioni. Allora facciamo un passo indietro.

Già nei tempi antichi si trovava difficoltà a rappresentare la Terra su una carta geografica, questo perché, geometricamente parlando, la sfera non è sviluppabile, cioè non può essere sviluppata su un piano. Gli antichi avevano risolto il problema nel modo rappresentato in figura:



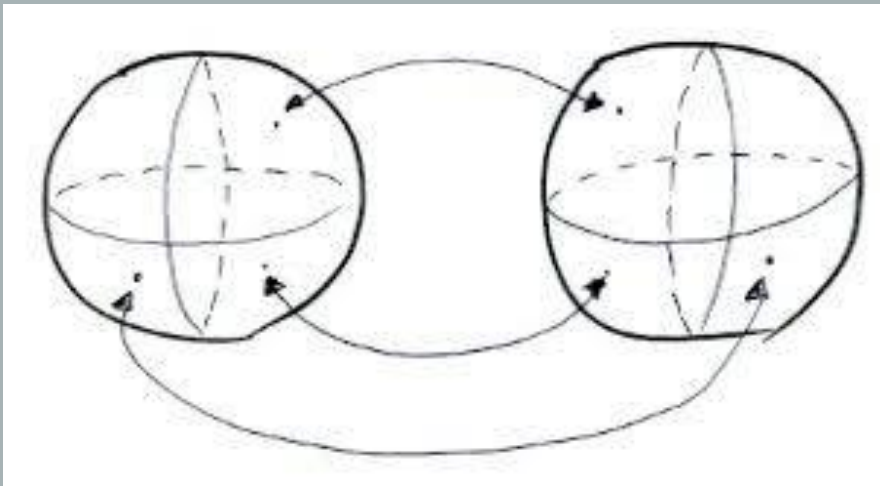
I due emisferi vengono rappresentati mediante due cerchi tangenti in punto: una volta che si è percorso un emisfero si passa all'altro senza soluzione di continuità.

È come se prendessimo una sfera, la tagliassimo lungo l'equatore e poi rappresentassimo le due semi-sfere come due cerchi:



La 2-sfera viene così rappresentata nel 2-spazio (spazio a due dimensioni). Il bordo dei due cerchi rappresenta la frontiera di entrambe le semisfere e il punto in comune tra l'uno e l'altro ci fa capire come possiamo passare da un'emisfero all'altro senza accorgersene.

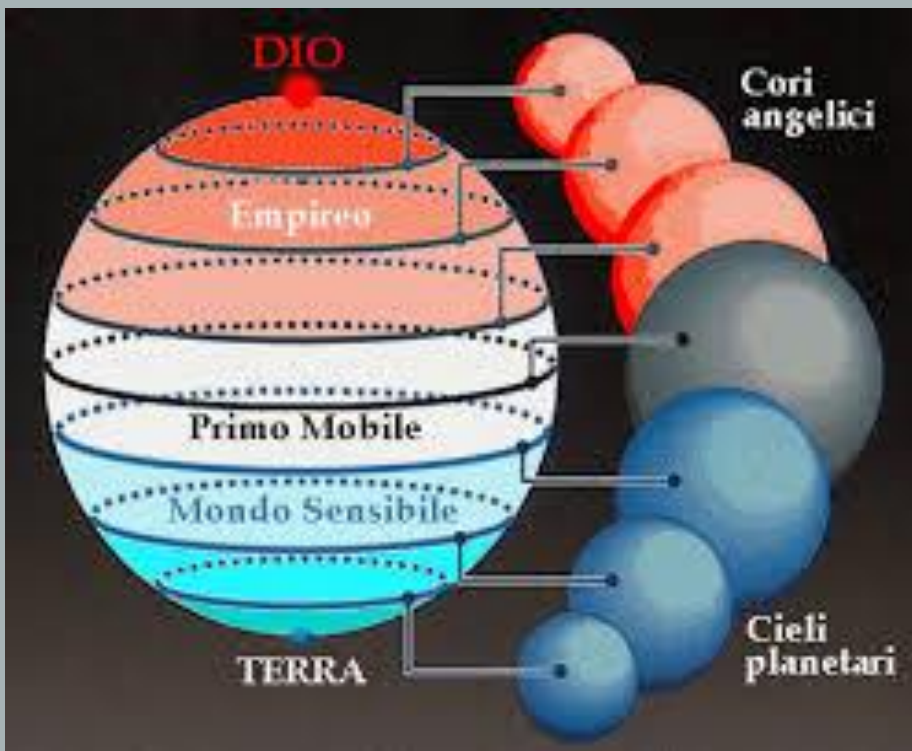
Da qui possiamo aumentare di una dimensione, ottenendo così la tre-sfera:



Le sfere si toccano lungo il bordo che è la loro superficie, per cui possiamo passare dall'una all'altra senza accorgercene, proprio come Dante.

Per questo motivo lo spazio può essere considerato infinito da una parte (posso percorrere la tre-sfera quante volte voglio tornando sempre al punto di partenza) ma anche finito essendo lo spazio limitato, contenuto in un bordo.

Questa sfera circonderebbe e nello stesso tempo sarebbe circondata dall'altra sfera, proprio come spiega Dante.



Questo è il motivo per cui egli passa attraverso i cori angelici e arriva al Primo mobile senza rendersi conto di attraversarli.

Questa eccezionale intuizione di Dante arriva ben 700 anni prima della teorizzazione che ne diede Einstein nella sua teoria della relatività generale.

Senza dubbio l'immaginazione che Dante aveva dello spazio era quella medievale, non ancora ingabbiata nella dimensione newtoniana ed euclidea, per questo più libera di spiccare il volo.

Immaginazione che era stata ulteriormente stimolata dalla visione del mosaico di Coppo di Marcovaldo, maestro di Cimabue, realizzato nel Battistero di Firenze.



Un'altra volta tocchiamo con mano l'intimo e indissolubile connubio tra arte e scienza, e ci rendiamo conto per l'ennesima volta che la poesia e la scienza sono espressioni diverse della stessa visione del



mondo: sono entrambe visionarie, anche se in modi diversi ed è grazie a loro l'uomo progredisce, spingendo sempre più lontano i limiti della conoscenza.

Testo corredato da presentazione on line raggiungibile all'indirizzo:

<https://wakelet.com/wake/xv7z8hAZ5nm6usOgnA5Q0>

Sitografia

[https://it.wikisource.org/wiki/Divina\\_Commedia/](https://it.wikisource.org/wiki/Divina_Commedia/)

<https://www.scienzainrete.it/articolo/1%E2%80%99universo-di-dante/marco-bersanelli/2011-10-26>

<http://disf.org/files/rovelli-dante-einstein-tre-sfera.pdf>

<http://www.lucidamente.com/25474-luniverso-di-dante-riletto-da-odifreddi-cappadonia/>

<https://prooof.blogspot.com/2010/03/la-3-sfera.html>

<https://homoscientist.wordpress.com/2016/04/29/dante-e-einstein-la-tresfera/>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fit.wikipedia.org%2Fwiki%2FMosaici\\_del\\_battistero\\_di\\_Firenze&psig=AOvVaw3aSjQuC9DfjyFTV608wjLK&ust=1613410809691000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwiUu-Pi9enuAhXHOewKHb5xC\\_8Qr4kDegUIARC-AQ](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fit.wikipedia.org%2Fwiki%2FMosaici_del_battistero_di_Firenze&psig=AOvVaw3aSjQuC9DfjyFTV608wjLK&ust=1613410809691000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwiUu-Pi9enuAhXHOewKHb5xC_8Qr4kDegUIARC-AQ)

**Federica Luzi**

**Insegnante di Matematica e Fisica**

**Liceo Classico "Ugo Foscolo"**

# *D'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano*

di

**Gaia Bucciero**

## **Introduzione**

Il 1300 rappresenta un secolo decisamente prolifico sotto numerosi punti di vista. Cronologicamente, designa quasi la preadolescenza della civiltà contemporanea, partendo dall'epoca della certezza e della forza, protetta sotto le mura resistenti dell'esperienza romano-imperiale, in cui l'uomo vive in un contesto da cui non deriva la necessità di ricercare una legittimazione al potere o di mettere in discussione le proprie credenze, i propri valori e i propri modelli ispiratori, tenuti ben saldi dal *mos maiorum* latino. Si attraversa, poi, un periodo storico di forte incertezza, e l'uomo assiste al vacillare delle proprie sicurezze, al crollo di un impero, alla frammentazione di un territorio che, di colpo, aveva lasciato cadere le insegne ed ora vive secondo usi diversi, leggi diverse e personalistiche, sovrani diversi. La mancanza di punti fermi, a livello politico e giuridico, fa nascere nell'uomo l'esigenza di recuperare la stabilità dell'epoca precedente, di mantenere l'ordine che la romanità aveva lasciato in eredità e di adattarlo al nuovo ordine costituito, lasciandolo inalterato, fermo al *Corpus Iuris Civilis* giustiniano. Definisco il '300, in particolare le prime decadi, come "*preadolescenza della civiltà*", in quanto, a mio avviso, rappresenta l'inizio di quel percorso che secondo Immanuel Kant conduce l'uomo all'uscita dallo stato di minorità. È questo il periodo in cui prende avvio l'approccio critico alla storia precedente, l'uomo inizia a ricercare - negli elementi che considera delle certezze, delle verità indiscutibili, quasi *ab auctoritate* - l'essenza, osserva la realtà giuridico-politica che vive e ne mette in discussione i cardini, ne indaga le ragioni, ne ricerca la *ratio*.

Questa propensione è particolarmente evidente sul piano del diritto, in particolare nei rapporti che discendono dal pensiero politico al quale si aderisce e la legittimazione al potere, che deve fare inevitabilmente i conti con il "*pater romanus*". La maturità raggiunta grazie allo studio del *Corpus* dalla scuola della glossa, alla quale deve essere riconosciuto il merito di aver compreso e chiarito il *Corpus* stesso da un punto di vista lessicale e filologico, ponendolo alla portata del giurista medievale, ormai estremamente distante dalla raffinatezza degli istituti propri della tradizione giuridica romana, consente ai giuristi che ne raccolgono i frutti, di approdare a un nuovo approccio alla lettera del *Corpus*, che si articola nella ricerca della *ratio* degli istituti giuridici, della funzione che il legislatore romano intendeva assolvere tramite la creazione di una norma, che sfocia nel metodo del commento, dello studio della giuridicità romana che passa attraverso il trattato.

In particolare, la disamina che questo scritto si propone di affrontare affonda le radici in due posizioni diverse, emblema di due colonne portanti delle concezioni giuspolitiche dell'epoca di riferimento, che prendono le mosse, nel processo di giustificazione dell'autorità legittimata dal diritto alla potestà e al potere dell'ormai ex impero, proprio dal diritto romano.

La grande domanda giuridica, e conseguentemente politica, considerata la natura delle questioni esaminate, del Trecento può comprendersi agevolmente attraverso il conflitto insanabile tra due fazioni, divise dalla concezione relativa alla figura che debba considerarsi legittimata a custodire la spada del potere temporale sull'impero: guelfi bianchi e guelfi neri.

Da qui, l'esigenza di Dante Alighieri di esporre attraverso il *De Monarchia* la giustificazione giuridica all'autorità dell'imperatore, che considera il soggetto titolare di diritto all'esercizio della sovranità sull'impero.

Da qui l'esigenza di Bonifacio VIII alla promulgazione della bolla "*Unam sanctam ecclesiam*", con la quale espone la legittimazione giuridica del pontefice ad essere l'incaricato del potere temporale sull'impero stesso.

Entrambe le posizioni, che pervengono a conseguenze a dir poco opposte sul piano giuspolitico, assumono in realtà premesse e substrati identici, in particolare, partono dalla disamina del diritto romano e della necessità e della legittimità dell'impero quale forma politica e ne accettano le implicazioni logiche e concettuali, allo stesso modo.

La vera domanda, a questo punto, diviene: "è davvero possibile prendere in considerazione la stessa fonte del diritto e sfociare in forme politiche e natura di un ordinamento giuridico dall'esito così contrastante?"

## **QUID EST IURIS?**

### 1. Dantis De Monarchia

*"Ex hiis iam liquet quod ius, cum sit bonus, per prius in mente Dei est; et cum omne quod in mente Dei est Deus [...] et Deus maxime se ipsum velit, sequitur quod ius a Deo, prout in eo est, sit volitum. Et cum voluntas et volitum in Deo sit idem, sequitur ulterius quod divina voluntas sit ipsum ius."*

La concezione dantesca del diritto arriva a maturazione attraverso un processo sillogistico che conduce alla definizione di ciò che è *ius* come ciò che venga concepito nella mente di Dio. Nello specifico, l'autore ritiene che, considerando che il diritto è "*bonus*", ovvero è un qualcosa di assolutamente valente ai fini della regolamentazione del vivere sociale, deve essere necessariamente voluto da Dio e considerando che tutto ciò che alberga nella mente di Dio è Dio stesso, ne consegue che anche il diritto possa essere descritto alla stregua di una proiezione del divino.

Secondo Dante, quindi, il fondamento dell'esistenza e della necessità del diritto deriva proprio dalla natura divina che attribuisce al complesso giuridico. È in Dio che si giustifica la presenza di un complesso normativo che attribuisce poteri e doveri ai consociati. In quanto tale, dunque, il diritto è universale. Nel secondo libro del "*De Monarchia*", quindi, si occupa di ricercare la vera essenza del diritto al di là delle qualificazioni che derivano dalla fonte che lo produce, si impone di ricostruire la natura dello stesso in ragione della realtà fenomenica che costituisce.

### 2. Mens canonicae

La concezione canonica del diritto è imperniata sulla definizione del diritto naturale, che rappresenta la forza equitativa insita nell'ordinamento del diritto positivo, che si sostanzia nei rapporti e nei fatti, che si esprime concretamente attraverso istituti che tutelino dal punto di vista del diritto *positus*, le fattispecie che integrino la necessità di un giudizio "umano", ovvero fondato su ciò che è giusto in considerazione di un'interpretazione non letterale della legge.

Secondo i canonisti, d'altra parte, il diritto naturale e l'*aequitas*, in particolare l'idea di tale valore come l'incarnazione di ciò che sia oggettivamente giusto, si identificano con la natura, intesa come legge divina. Essendo Dio stesso "natura" in quanto viene da esso pensata e conseguentemente creata, il diritto naturale si identifica con il diritto divino, a cui, pertanto, nessuna legge umana può opporre deroga. In quanto tale, dunque, è il diritto naturale ad essere universale in quanto diretta emanazione di Dio, mentre le leggi umane hanno necessariamente carattere personalistico.

### 3. Considerazioni

Mentre la concezione dantesca del diritto si sostanzia in una ricerca oggettiva di ciò che sia *ius* nella propria essenza, asserendo in conclusione che tutto il diritto sia di derivazione divina, la concettualizzazione che viene proposta dalla Chiesa poggia sulla distinzione tra diritto naturale, di derivazione divina, e diritto civile, che viene definito come "umana lex". Secondo entrambe le prospettive, il diritto costituisce qualcosa di universale, ma, mentre secondo Dante il diritto è universale in quanto tale, nella seconda tesi, la legge umana è particolaristica.

## **DIRITTO ROMANO**

### 1. Premessa

Considerando la natura dell'approccio al diritto del Trecento e dell'imperanza del diritto romano e delle conseguenze che derivano dall'approccio allo stesso, non si può prescindere dalla disamina di ciò che rappresenti nel concreto il "*pater romanus*" e la concretizzazione politica del diritto romano: l'impero.

A questo proposito è necessario esaminare cosa comporti la presenza della romanità, espressa nelle due facce del diritto e del potere, il primo presupposto del secondo, e dell'universalità di Roma quale creatrice di una realtà unificante e imperitura.

### 2. *Roma arbiter mundi*

*"quicumque finem iuris intendit cum iure graditur; romanus populus subiciendo sibi orbem finem iuris intendit [...] ergo romanus populus subiciendo sibi orbem cum iure hoc fecit, et per consequens de iure sibi ascivit imperii dignitate"*

Secondo Dante, la potenza di Roma e la creazione dell'impero trovano il proprio fondamento e la propria giustificazione nel diritto. Per sua stessa natura, *il diritto è ordine* ed è finalizzato all'indirizzazione nel canale del "giuridicamente regolato" delle fattispecie umane. Pertanto, tendere al fine del diritto significa mirare alla realizzazione di un ordine, di un rapporto reale tra uomini che, se mantenuto, è in grado di mantenere la società, se corrotto, la corrompe. Il grande merito della romanità è proprio quello di aver teso al fine del diritto e, indirettamente, alla realizzazione della volon-

tà di Dio. In questo senso il diritto è natura, e la conservazione dell'ordine naturale delle cose dipende dalla centralità dello strumento preposto alla realizzazione dello stesso.

È questa centralità che rende l'impero necessario e universale, in quanto si è posto come ordine dei popoli, essendo la civiltà che sopra tutte le altre ha affinato e reso il diritto strumento essenziale per la propria sopravvivenza. Ciò che rende Roma un modello è l'estensione della propria cultura giuridica alle popolazioni che cadendo sotto le insegne, hanno la possibilità di adeguarsi alla *lex romana* o continuare a vivere secondo il proprio sistema regolamentativo spontaneamente (almeno in linea teorica), facendo sì che l'assorbimento delle popolazioni conquistate avvenisse sulla base della consapevolezza del cittadino rispetto alla funzione del complesso normativo romano.

È qui, quindi, che risiede il necessario sguardo alla romanità come *fonte del diritto universale*, essendo, in questo senso, arbitra del mondo.

### 3. *Sacer imperium romanus*

La posizione della Chiesa rispetto al diritto romano, esattamente come per la posizione dantesca, risiede nel riconoscimento del requisito dell'universalità attribuito all'impero. Il pensiero canonico, infatti, ritiene che il *quid novi* che l'impero presenta rispetto ai singoli regni, è proprio tale caratteristica. Le due posizioni antitetiche sembrano, in questo frangente, essere concordi nel ritenere che l'universalità sia il grande merito della romanità. Universalità che viene in rilievo sempre alla luce del diritto. Ciò che funge da *discrimen rispetto* ai due orientamenti di pensiero, è nuovamente una distinzione tra l'aspetto civile e quello religioso. Ad una più attenta analisi sembrerebbe doversi concludere che, secondo l'orientamento canonico, l'impero possieda il requisito dell'universalità in quanto *topos* geopolitico scelto da Dio per la rivelazione della *religio christiana*. In tal senso, infatti, risulta perfettamente coerente l'apposizione della qualifica "sacro" alla denominazione dell'Impero Romano, con riferimento alla notte del 25 dicembre dell'800. Conclusioni che si considerano senz'altro accettabili se si trascurino, nella trattazione, gli effetti dell'editto di Tessalonica, promulgato da Teodosio nel 380 d.C. L'editto in questione eleva la religione cristiana al rango di religione ufficiale dell'Impero, determinando definitivamente un'inversione di tendenza rispetto alla preminenza del paganesimo. Se si considera la concreta funzione della cultura religiosa nel mondo romano, è immediatamente evidente che non venga considerata unicamente come un ordinamento morale al quale il *civis* deve adeguarsi, ma un vero e proprio ordinamento giuridico inglobato nella struttura dell'ordinamento civile dell'impero. In altre parole, l'appartenenza ad una confessione religiosa determina conseguenze sul piano della posizione giuridica del cittadino, che può vedersi riconosciuti diritti e prerogative in relazione alla propria conformazione alla religione ufficiale, o l'esatto opposto, ossia che tali diritti e prerogative siano precluse laddove tale conformità non sussistesse. In conclusione, quindi, la *religio* è essa stessa *ius*.

Si comprende agevolmente, allora, come ciò che attribuisca il carattere dell'universalità all'Impero, non sia la religione in sé considerata, ma l'attitudine della stessa ad essere diritto, nel senso giuridicamente relativo all'attribuzione di status personali e prerogative. Con l'editto la religione non è più unicamente *lex moralis*, ma *ius* a pieno titolo.

In ultima analisi, quindi, l'impero è giuridicamente e logicamente necessario in quanto ha introiettato quel complesso di norme che l'ordinamento canonico identifica nel diritto naturale, attribuendo all'*umana lex* il carattere di *aequitas* che lo rende, di per sé, portatore di universalità.

## DUALISMO GELASIANO – TEORIA DELLE DUE SPADE

### 1. Premessa

Dando per assodata la concordanza tra le due scuole di pensiero in ordine alla necessità dell'Impero quale forma di governo, è opportuno considerare, a questo punto, le posizioni di Dante e della Chiesa in riferimento all'autorità che debba essere titolare del potere temporale sull'Impero. Il grande quesito è soprattutto relativo alla legittimazione dell'autorità dell'*imperator* o del *pontifex* e alla giustificazione giuridica che tali posizioni ricercano.

### 2. Teoria delle due spade

*“ecce gladii duo hic [...] uterque ergo est in potestate ecclesiae, spiritualis scilicet gladius et materialis. Sed quidem pro ecclesia, ille vero ab ecclesia exercendus, ille sacerdotis, is manu regnum et militum, sed ad nutum et patientiam sacerdotis. Oportet autem gladium esse sub gladio, et temporalem auctoritatem spirituali subiici potestati”*

Nella bolla “*Unam Sanctam Ecclesiam*”, Bonifacio VIII aderisce alla teoria delle due spade. Se la si considera da un punto di vista strettamente giuridico relativo all'individuazione della fonte della legittimazione dell'autorità temporale, si comprende come, secondo questa teoria, derivi da un duplice fondamento. La fonte, che potremmo definire “primaria”, è direttamente Dio, di conseguenza, esattamente come per il diritto inteso come concetto, tanto il potere temporale quanto quello spirituale trovano il loro fondamento giuridico in Dio. Solo per ciò che concerne il potere temporale, però, si individua anche una fonte derivata, ossia la consegna del gladio dalle mani del *pontifex* a quelle dell'*imperator*. In tal senso, Bonifacio VIII considera come un *unicum* il gladio temporale e quello spirituale, considerandoli promananti dalla stessa origine. Al contempo, li considera come due elementi distinti, in quanto li colloca in ambiti di competenza ben determinati e non comunicanti per ciò che concerne la sfera di dominio. Inoltre, si relazionano in un rapporto di subalternità in cui, certamente, l'ambito temporale occupa una posizione secondaria, in quanto sottoposto al vaglio e alla considerazione della spada spirituale.

### 3. Dualismo gelasiano

La concezione dantesca della legittimazione dell'autorità temporale poggia su basi decisamente diverse rispetto a quelle ierocratiche prospettate dalla bolla papale. Nello specifico, Dante aderisce alla concezione gelasiana del potere. Secondo la teoria di papa Gelasio I, il potere temporale e quello spirituale traggono, ambedue, origine direttamente da Dio, che rappresenta l'unica fonte dalla quale promanano i poteri e che essi siano sottoposti a una rigida ripartizione di competenze. *Rectius*, l'autorità imperiale, titolare della *potestas* in ambito temporale, governa la *terrena res* ed è autorità

indiscussa per quanto concerne tale ambito, mentre il *pontifex*, titolare della *potestas* in ambito spirituale, governa l'*ultraterrena res*, non essendo sottoposto ad ingerenza alcuna in ordine al proprio terreno di dominio. Inoltre, imperatore e pontefice, indirettamente potere spirituale e temporale, sono reciprocamente subordinati al potere dell'altro per ciò che concerne l'ambito relativo alla competenza. Si comprende agevolmente come nella reciproca subordinazione i due elementi abbiano pari dignità, e vengono infatti considerati come un *unicum* sotto il punto di vista delle fonti, seppur vengano rigidamente diversificati nell'angolo visuale della competenza.

## ***DONATIO CONSTANTINII***

In linea teorica, entrambe le scuole di pensiero considerano i poteri promananti direttamente da Dio, riconoscono, quindi, in Dio la legittimazione degli stessi e, al contempo, la loro necessarietà.

Se si considera, però, la fonte terrena, concreta, dal quale derivano le pretese ierocratiche del potere spirituale su quello temporale, non si può prescindere dall'analisi di un atto giuridico assolutamente centrale, o meglio epicentrico nella *questio auctoritas* che questa trattazione si pone di esaminare: la *Donatio Constantini*.

### 1. Prospettiva ecclesiastica

La donazione di Costantino rappresenta l'atto giuridico che costituisce la fonte delle pretese ierocratiche su Roma e sull'Impero. Nell'attribuzione, infatti, di un territorio che sia sottoposto al governo temporale del pontefice, si stabilisce indirettamente l'attitudine del titolare del potere spirituale ad essere soggetto a cui faccia capo anche un'autorità di governo sulle cose terrene, autorità di natura temporale. Sulla base di tale atto, infatti, lo Stato Pontificio fonda la propria esistenza e la propria legittimazione al controllo sull'Impero, tramutando la specificità dei territori iscritti nella *donatio* in un principio generale. Senonchè, la scelta di attribuire a tale documento, sicuramente prodotto dell'*umana lex*, il rango di fondamento della propria *potestas* non risulta privo di contraddizioni. La prima delle quali è di carattere generale, in quanto la scelta di sottoporre la propria legittimazione al riconoscimento dell'imperatore, emblema del potere temporale, significa asserire, dal punto di vista dei principi generali, che il potere del pontefice in tale ambito sia giuridicamente subordinato al *placet* dell'imperatore, che conserva una signoria assoluta sullo stesso, entrando in evidente conflitto con la statuizione della teoria dei due gladii e aderendo implicitamente alla ripartizione gelasiana. Ma, al di là delle rimostranze logiche e dell'evidenza della fallacità di una scelta di questo tipo, diventa cruciale la considerazione dantesca relativa alla portata della donazione.

### 2. *Dantis de Monarchia*

*“quia Constantini alienare non poterat Imperii dignitatem, nec Ecclesiam recipere [...] cum ergo scindere Imperium esset destruere ipsum, consistente Imperio in unitate Monarchie universalis, manifestum est quod Imperii auctoritate fungenti scindere Imperium non licet”*

Secondo la considerazione che Dante offre nel corso della propria trattazione, l'atto in questione sarebbe invalido, in quanto inerente a una materia, quella dell'indebolimento o dissoluzione parziale dell'Impero, che non rientri nell'ambito di competenza dell'Imperatore. Alla luce di quanto ravvisato da Dante, Costantino non era legittimato a sottoporre il territorio dell'*imperium* ad altra autorità, dis-

solvendo, o indebolendo l'universalità del proprio dominio. Ed è nella stessa invalidità *ab origine* della fonte considerata che risiede l'impossibilità dell'attribuzione al papa di un potere temporale, il che, sicuramente, corrobora l'idea di due domini distinti e separati per ambiti di competenza, sia da un punto di vista dei principi che dello *ius concreto*.

### **CONCLUSIONE**

Alla luce delle considerazioni emerse nel corso dei capitoli precedenti, è senz'altro possibile dare una congrua risposta alla domanda che ha aperto questa trattazione, ossia "è davvero possibile prendere in considerazione la stessa fonte del diritto e sfociare in forme politiche e natura di un ordinamento giuridico dall'esito così contrastante?"

Ad un'osservazione superficiale è sicuramente possibile approdare a una soluzione affermativa del quesito, in quanto le due posizioni sembrano divise da un conflitto insanabile, che sembrerebbe giustificare l'adesione ad un identico substrato, sia pure con considerazioni e conclusioni antitetice.

Se, però, si analizza la posizione che si genera dal substrato con attenzione ai passaggi logici del ragionamento, si rende evidente che i due orientamenti, dal punto di vista giuridico, accettano implicitamente la posizione apparentemente contrapposta e che ove, concretamente accolta, sempre da questo stesso punto di vista, sarebbe inaccettabile in quanto contraddittoria. Ne è diretta testimonianza il sistema che fa da *dominus* nel '300, *utrumque ius*, secondo il quale l'ordinamento civile, quindi il diritto romano, è imperante nelle *quaestio civilis*, mentre nelle questioni di ordine canonico, la signoria della *lex canonicae* è pressoché indiscussa.

Le conclusioni a cui questa trattazione perviene si rovesciano qualora l'angolo visuale della diatriba consista nella politica, materia in cui la subordinazione di un potere ad un altro, influisce non unicamente nella validità di un atto giuridico, ma nella stessa opportunità della promanazione di un atto.

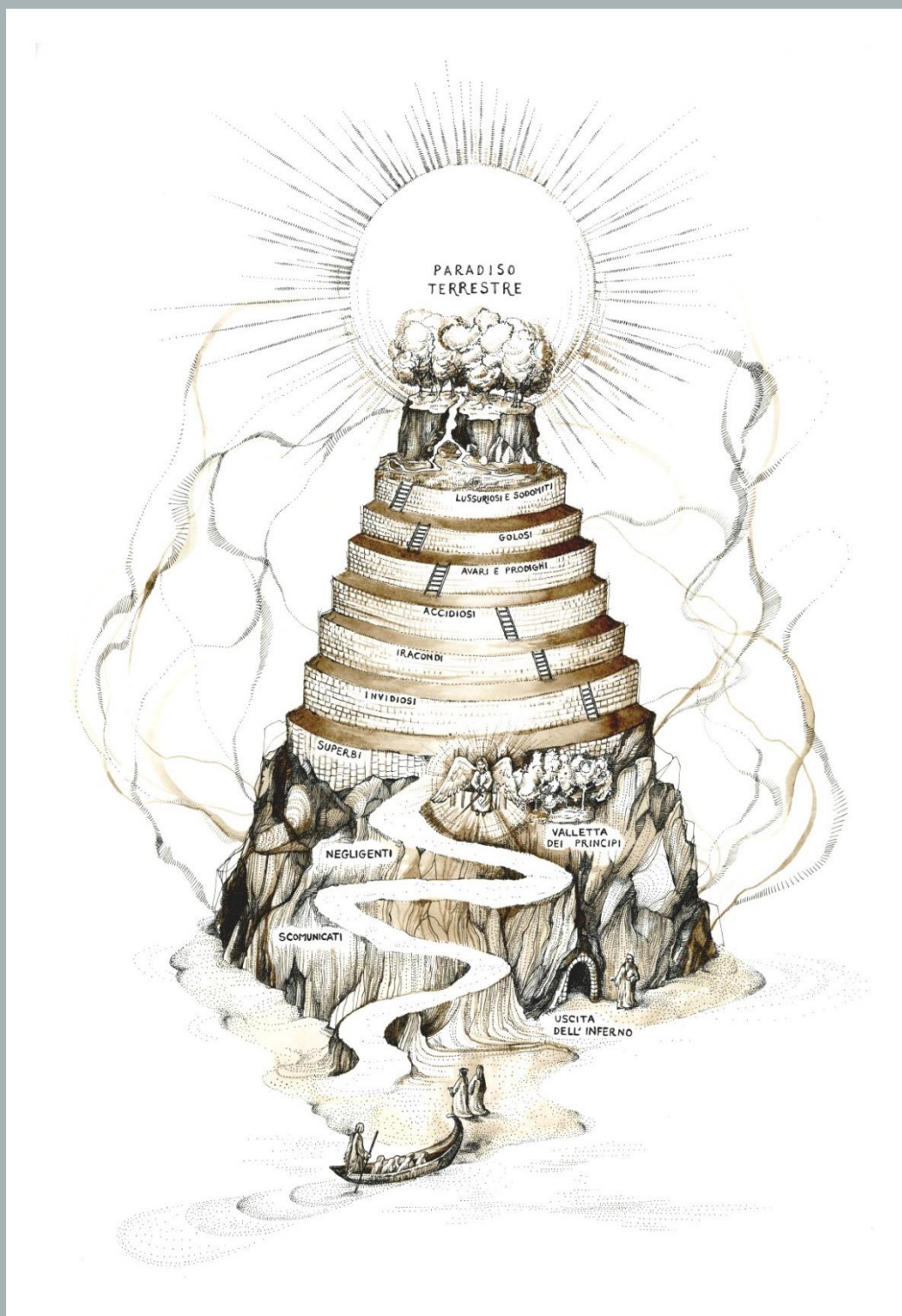
In ultima analisi, secondo il punto di vista giuridico tale "creatura a doppia testa" non è possibile, in quanto una tesi, per risultare valida deve essere in primo luogo coerente e per il principio di non contraddizione di matrice aristotelica, una conclusione che discenda da identiche premesse, non può al contempo essere valida e coerente con il suo opposto, a meno che la conclusione antitetica non risulti tale sulla base di una mera considerazione apparente.

**Gaia Bucciero**

**Studentessa di Giurisprudenza, Magistrale, Ateneo Roma Tre.**

**Diplomata al Liceo Classico "Ugo Foscolo" a.s. 2017/2018.**





**Virginia Lorenzetti, Purgatorio**

**Opera donata e conservata alla Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata**

**Virginia Lorenzetti, Laureata in “Grafica d’Arte”, Accademia di Belle Arti di Roma  
Ha partecipato a innumerevoli e importanti Mostre in Germania, Belgio, Irlanda e Italia.  
Diplomata Liceo “Ugo Foscolo” a.s. 2015-2016**

# Dante in T. S. Eliot

di

Mauro Marini

## Commento al discorso che T.S. Eliot ha tenuto su Dante presso l'Istituto Italiano di Londra il 4 luglio 1950

Nell'introduzione al suo discorso su Dante, T.S. Eliot dichiara sin da subito di non sapere l'italiano e, dunque, di non conoscere in modo approfondito l'opera di Dante se non tradotta in lingua inglese.

Eliot afferma, inoltre, che Dante non è stato il suo unico maestro, altri hanno influenzato la sua poetica: Baudelaire, Laforgue, Shakespeare, ma Dante è stato un grande riferimento per tre elementi che solo lui gli ha trasmesso.

Il primo elemento è la maestria, scrupolo e attenzione che Dante pone alla sua scrittura: Eliot usa il termine "craft", che può essere tradotto con manualità, artigianalità.

Secondo Eliot, nessun altro poeta, neanche Milton, ha avuto la sua stessa cura nell'atto di scrivere. Eliot considera questo processo di scrittura anche come lezione morale: Dante, più che un maestro "master" della lingua, è un umile servo "servant" della lingua. Alcuni poeti sono dei geni e usano la lingua a loro uso e consumo, ne abusano in modo molto originale, però questo utilizzo non potrà essere utile ai poeti che seguiranno. Questo non è il caso di Dante; egli dà corpo all'anima della lingua italiana e ne intuisce tutte le possibilità.

Dante passò ai posteri una lingua più sviluppata, rifinita e più precisa di prima. Questo, secondo Eliot, è il massimo traguardo a cui un poeta può giungere. La lezione di Dante è la seguente: arrivare ad offrire una lingua che può essere usata sia dai più grandi filosofi e letterati, sia dall'ultimo portabagagli della stazione ferroviaria: i grandi maestri della lingua sono anche i suoi servitori.

La seconda lezione che Dante ha insegnato a Eliot è la capacità di Dante non solo di vedere e sentire più chiaramente degli altri uomini i colori ed i suoni della realtà, ma anche di percepire quello che Eliot chiama "vibrations", le vibrazioni di cui la realtà è composta, vibrazione che gli uomini di solito non percepiscono. Anche se aiutato dalla sua profonda religiosità, Dante è il solo che riesce a trovare le parole per ciò che non può essere spiegato, di catturare i sentimenti che gli altri uomini non riescono a sentire poiché non hanno le parole per esprimerli.

Questi due elementi non sono affatto separati, al contrario: un grande poeta, per far comprendere l'incomprensibile, deve essere in possesso di un'enorme maestria nell'uso della lingua; per esprimere un'infinità di sentimenti e situazioni, il poeta - e Dante è uno di questi - deve arricchire la sua lingua, così da offrire al lettore la più ampia gamma di emozioni e percezioni.

La terza lezione riguarda l'Europa: Dante è il più europeo di tutti i poeti del nostro continente e anche il meno provinciale. Eliot definisce la lingua italiana la propria lingua e la lezione di artigianalità - leggasi Arte - di profondità di linguaggio e di esplorazione della sensibilità è quello di cui ogni europeo ha bisogno per approcciarsi alla propria lingua.

## What Dante means to me

*The essay was originally presented as a speech given at the Italian Institute of London, on July 4, 1950, when Eliot was sixty-one:*

May I explain first why I have chosen, not to deliver a lecture about Dante, but to talk informally about his influence upon myself? What might appear egotism, in doing this, I present as modesty; and the modesty which it pretends to be is merely prudence. I am in no way a Dante scholar; and my general knowledge of Italian is such, that on this occasion, out of respect to the audience and to Dante himself, I shall refrain from quoting him in Italian. And I do not feel that I have anything more to contribute, on the subject of Dante's poetry, than I put, years ago, into a brief essay. As I explained in the original preface to that essay, I read Dante only with a prose translation beside the text. Forty years ago I began to puzzle out the *Divine Comedy* in this way; and when I thought I had grasped the meaning of a passage which especially delighted me, I committed it to memory; so that, for some years, I was able to recite a large part of one canto or another to myself, lying in bed or on a railway journey. Heaven knows what it would have sounded like, had I recited it aloud; but it was by this means that I steeped myself in Dante's poetry. And now it is twenty years since I set down all that my meagre attainments qualified me to say about Dante. But I thought it not uninteresting to myself, and possibly to others, to try to record in what my own debt to Dante consists. I do not think I can explain everything, even to myself; but as I still, after forty years, regard his poetry as the most persistent and deepest influence upon my own verse, I should like to establish at least some of the reasons for it. Perhaps confessions by poets, of what Dante has meant to them, may even contribute something to the appreciation of Dante himself. And finally, it is the only contribution that I can make.

The greatest debts are not always the most evident; at least, there are different kinds of debt. The kind of debt that I owe to Dante is the kind which goes on accumulating, the kind which is not the debt of one period or another of one's life. Of some poets I can say I learned a great deal from them at a particular stage. Of Jules Laforgue, for instance, I can say that he was the first to teach me how to speak, to teach me the poetic possibilities of my own idiom and speech. Such early influences, the influences which, so to speak, first first introduce one to oneself, are, I think, due to an impression which is in one aspect, the recognition of a temperament akin to one's own, and in another aspect the discovery of a form of expression which gives a clue to the discovery of one's own form. These are not two things, but two aspects of the same thing. But the poet who can do this for a young writer, is unlikely to be one of the great masters. The latter are too exalted and too remote. They are like distant ancestors who have been almost deified; whereas the smaller poet, who has directed one's first steps, is more like an admired elder brother.

Then, among influences, there are the poets from whom one has learned some one thing, perhaps of capital importance to oneself, though not necessarily the great contribution these poets have made. I think that from Baudelaire I learned first, a precedent for the poetical possibilities, never developed by any poet writing in my own language, of the more sordid aspects of the modern metropolis, of the possibility of the fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of the juxtaposition of the matter-of-fact and the fantastic. From him, as from Laforgue, I learned that the

sort of material I had, the sort of experience that an adolescent had had, in an industrial city in America, could be the material for poetry; and that the source of new poetry might be found in what had been regarded hitherto as the impossible, the sterile, the intractably unpoetic. That, in fact, the business of the poet was to make poetry out of the unpoetical; that the poet, in fact, was committed by his profession to turn the unpoetical into poetry. A great poet can give a younger poet everything that he has to give him, in a very few lines. It may be that I am indebted to Baudelaire chiefly for half a dozen lines out of the whole of *Fleurs du Mal*...

I may seem to you very far from Dante. But I cannot give you any approximation of what Dante has done for me, without speaking of what other poets have done for me. When I have written about Baudelaire, or Dante, or any other poet who has had a capital importance in my own development, I have written *because* that poet has meant so much to me, but not about myself, but *about* that poet and his poetry. That is, the first impulse to write about a great poet is one of gratitude; but the reasons for which one is grateful may play a very small part in a critical appreciation of that poet.

...There are also the great masters, to whom one slowly grows up. When I was young I felt much more at ease with the lesser Elizabethan dramatists than with Shakespeare: the former were, so to speak, playmates nearer my own size. One test of the great masters, of whom Shakespeare is one, is that the appreciation of their poetry is a lifetime's task, because at every stage of maturing—and that should be one's whole life—you are able to understand them better. Among these are Shakespeare, Dante, Homer and Virgil... And no verse seems to demand greater literalness in translation than Dante's, because no poet convinces one more completely that the word he had used is the word he wanted, and that no other will do.

...Certainly I have borrowed lines from [Dante], in the attempt to reproduce, or rather to arouse in the reader's mind the memory, of some Dantesque scene, and thus establish a relationship between the medieval inferno and modern life. Readers of my *Waste Land* will perhaps remember that the vision of my city clerks trooping over London Bridge from the railway station to their offices evoked the reflection "I had not thought death had undone so many"; and that in another place I deliberately modified a line of Dante by altering it—"sighs, short and infrequent, were exhaled." And I gave the references in my notes, in order to make the reader who recognized the allusion, know that I meant him to recognize it, and know that he would have missed the point if he did not recognize it. Twenty years after writing *The Waste Land*, I wrote, in *Little Gidding*, a passage which is intended to be the nearest equivalent to a canto of the Inferno or the Purgatorio, in style as well as content, that I could achieve. The intention, of course, was the same as with my allusions to Dante in *The Waste Land*: to present to the mind of the reader a parallel, by means of contrast, between the Inferno and the Purgatorio, which Dante visited and a hallucinated scene after an air-raid.... This section of a poem—not the length of one canto of the Divine Comedy—cost me far more time and trouble and vexation than any passage of the same length that I have ever written.....Of what one learns, and goes on learning, from Dante I should like to make three points. The first is, that of the very few poets of similar stature there is none, not even Virgil, who had been a more attentive student to the *art* of poetry, or a more scrupulous, painstaking and *conscious* practitioner of the *craft*. Certainly no English poet can be compared with him in this respect, for the more conscious craftsmen—and I am thinking primarily of Milton—have been much more limited poets, and therefore more limited in their craft also. To realize more and more what this means, through the years of one's own life, is itself a moral lesson; but I draw a further

lesson from it which is a moral lesson too. The whole study and practice of Dante seems to me to teach that the poet should be the servant of his language, rather than the master of it. This sense of responsibility is one of the marks of the *classical* poet, in the sense of “classical” which I have tried to define elsewhere, in speaking of Virgil. Of some great poets, and of some great English poets especially, one can say that they were privileged by their genius to *abuse* the English language, to develop an idiom so peculiar and even eccentric, that it could be of no use to later poets. Dante seems to me to have a place in Italian literature—which, in this respect, only Shakespeare has in ours; that is, they give body to the soul of the language, conforming themselves, the one more and the other less conspicuously, to what they divined to be its possibilities. And Shakespeare himself takes liberties which only his genius justifies; liberties which Dante, with an equal genius, does not take. To pass on to posterity one’s own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet. Of course, a really supreme poet makes poetry also more difficult for his successors, but the simple fact of his supremacy, and the price a literature must pay, for having a Dante or a Shakespeare, is that it can have only *one*. Later poets must find something else to do, and be content if the things left to do are lesser things. But I am not speaking of what a supreme poet, one of those few without whom the current speech of a people with a great language would not be what it is, does for later poets, or of what he prevents them from doing, but of what he does for everybody after him who speaks that language, whose mother tongue it is, whether they are poets, philosophers, statesmen or railway porters.

That is one lesson: that the great master of a language should be the great servant of it. The second lesson of Dante—and it is one which no poet, in any language known to me, can teach—is the lesson of *width of emotional range*. Perhaps it could be best expressed under the figure of the spectrum, or of the gamut. Employing this figure, I must say that the great poet should not only perceive and distinguish more clearly than other men, the colours or sounds within the range of ordinary vision or hearing; he should perceive vibrations beyond the range of ordinary men, and be able to make men see and hear more at each end than they could ever see without his help. We have for instance in English literature great religious poets, but they are, by comparison with Dante, *specialists*. That is all they can do. And Dante, because he could do everything else, is for that reason the greatest “religious” poet, though to call him a “religious poet” would be to abate his universality. The *Divine Comedy* expresses everything in the way of emotion, between depravity’s despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness will only be able to return and report to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the realities with which they are already acquainted.

These two achievements of Dante are not to be thought of as separate or separable. The task of the poet, in making people comprehend the incomprehensible, demands immense resources of language; and in developing the language, enriching the meaning of words and showing how much words can do, he is making possible a much greater range of emotion and perception for other men, because he gives them the speech in which more can be expressed....

...Dante is, beyond all other poets of our continent, the most *European*. He is the least provincial—and yet that statement must be immediately protected by saying that he did not become the “least pro-

vincial” by ceasing to be local. No one is more local; one never forgets that there is much in Dante’s poetry which escapes any reader whose native language is not Italian; but I think that the foreigner is less *aware* of any residuum that must for ever escape him, than any of us is in reading any other master of a language which is not our own. The Italian of Dante is somehow *our* language from the moment we begin to try to read it; and the lessons of craft, of speech and of exploration of sensibility are lessons which any European can take to heart and try to apply in his own tongue.

**Mauro Marini**  
**Insegnante di Lingua e letteratura straniera**  
**Liceo Classico “Ugo Foscolo”**

# La Musica e Dante

di

**Maria Anna Nappi**



Nella sua opera di maggior rilievo, la Divina Commedia, Dante mostra la sua passione per la musica regalando ai lettori simboli e metafore musicali; attraverso la musica affronta l'argomento principe del poema: l'Amore di Dio.

*“E una melodia dolce correva per l'aere luminoso...”*

La divisione della musica in mundana (l'armonia delle sfere e del cosmo), humana (l'armonia dell'essere umana) e instrumentalis (musica eseguita dagli strumenti), indicata dal filosofo Boezio, e le scienze del Quadrivio (astronomia, aritmetica, geometria e musica) sono le cornici culturali in cui si snoda la Divina Commedia. Il poeta fiorentino concepisce l'ordine e la proporzione dell'essere umano e dell'universo in perfetta armonia ma quando parla di Musica lascia i numeri e le proporzioni per dar spazio alla sensibilità e ai sentimenti. La passione e la conoscenza della musica si ritrovano anche in un'altra sua opera, il Convivio:

*“Ancora la Musica trae a sé gli spiriti umani, che sono vapori del cuore, sicché quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono.”*

La Divina Commedia è un cammino spirituale che dal peccato giunge alla redenzione; anche l'arte dei suoni compie questo percorso. I rumori infernali vengono “purificati” dalla melodia e dall'armonia per giungere alla polifonia del Paradiso in cui le anime allietano con i loro canti Dante e Virgilio.

Nell'Inferno Dante conosce il male attraverso il paesaggio sonoro che lo circonda: gli strazianti lamenti dei dannati infondono nel poeta sentimenti di sofferenza e paura. Mancano musiche di conforto per i destini funesti delle anime; si odono i suoni potenti e sgraziati delle zampogne, delle campane e del corno del gigante Nembrot (canto XXXI).

E 'l duca mio ver lui:

*“Anima sciocca,  
tienti col corno, e con quel ti disfoga  
quand'ira o altra passion ti tocca!”*

Non si tratta di armonia, ordine, nè tantomeno di musica; rumori simultanei dominano i gironi infernali: “tragico risonare di sospiri e pianti ed alti guai.”

Nel Purgatorio, la musica ha un valore di rinascita e purificazione delle anime che devono ritrovare l'armonia del proprio essere. Il canto gregoriano è il simbolo di tale rinascita: cantare all'unisono in un coro monodico, è stato considerato, da sempre, un potente mezzo di elevazione ad uno spirito comunitario e intonarsi con le altre voci crea armonia tra le anime che si ascoltano l'un con l'altro.

Nel II Canto del Purgatorio Dante, Virgilio e tutte le anime sono rapiti dalla voce del compositore Casella, amico dello scrittore fiorentino:

*‘Amor che ne la mente mi ragiona’  
cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona...*



Nel IX Canto il suono dell'organo sovrasta la voce del cantore non permettendo al poeta un corretto ascolto:



*“quando a cantar con organi si stea;  
ch’or sì or no s’intendon le parole.”*

Il Paradiso è il regno della polifonia. L’Italia di quel tempo vantava una tradizione orale a differenza delle scuole parigine in cui comparivano già i primi scritti di musica polifonica. Nella polifonia le voci eseguono liberamente le diverse linee melodiche ma secondo un ritmo ordinato. I canti, purificati dalla grazia delle anime, divengono simbolo di sublime bellezza.

“Se nell’Inferno la varietà dei timbri e delle estensioni vocali produceva la cacofonia della disperazione, e se il Purgatorio ha riconciliato la diversità nella comunione del canto all’unisono, in Cielo la varietà produce godimento.”

Nel Paradiso il canto si unisce alla danza e alla luce, nuovo simbolo di armonia. Le parole sono superflue; cadono i legami tra le parole e il canto. Si giunge alla perfezione di una musica incomprensibile all’orecchio umano, la musica della Santa Trinità. Dante sa che le metafore per descrivere la Trinità sono inadeguate ma il poeta indica la musica come l’unica arte che possa esprimere il mistero dell’amore eterno e divino.

Il Canto XXXIII è l’ultimo della Cantica nonché ultimo di tutta la Divina Commedia. San Bernardo prega la Vergine Maria affinché il poeta riesca a vederla senza che questi perda i sensi e così Dante si inoltra nella luce divina.

Il sommo poeta riconosce il proprio limite nel comprendere il mistero dell’Incarnazione ma l’amore divino, *“l’amor che move il sole e l’altre stelle”*, ha colmato la sua voglia di conoscenza in un appagamento mistico.

La musica nella Commedia è quindi simbolo dell’ascesa dall’eterna negazione dell’amore (Inferno), passando per l’amore imperfetto (ma tendente alla perfezione) del Purgatorio, fino all’espressione dell’amore assoluto. I pochissimi esempi di allusione alla musica strumentale nella Commedia sono tutti collocati nell’Inferno. I rumori dei gironi costituiscono una «anti-musica» sgraziata e casuale, che evidenzia la distanza incommensurabile fra l’armonia celeste e la disarmonia infernale: la «polifonia» dei rumori simultanei è una delle numerose parodie infernali delle liturgie di bellezza del Paradiso.

Nel Purgatorio, la musica rinasce ed intraprende un cammino di purificazione costellato dai frequenti rimandi ai canti liturgici della tradizione monodica («gregoriana»).

Le anime penitenti devono ritrovare l’armonia del proprio essere, la «musica dell’uomo»; cantare all’unisono, come nella tradizione gregoriana, è un simbolo forte dell’unificazione interiore, dell’espiazione e della riconciliazione: integrazione all’interno del singolo individuo e lotta per la conquista dell’armonia all’interno della comunità penitente. Cantare insieme richiede la disciplina di adattare il proprio respiro a quello degli altri, di «intonarsi» con le altre voci creando spazio per loro nel proprio cuore e nella propria persona; l’armonia delle anime è il risultato del loro accordo spirituale. L’approdo al Paradiso segna l’ingresso di Dante nel regno della polifonia, che alla sua epoca era praticata in forma improvvisata in Italia, e già muoveva i primi passi in forma scritta nelle scuole parigine «d’avanguardia». Nella polifonia, le diverse voci sperimentano la massima libertà all’interno di un ritmo ordinato e delle leggi contrappuntistiche. Quando la diversità delle melodie è purificata dallo sforzo ascetico e dalla grazia, essa diviene bellezza ed arricchimento reciproco.

Se nell'Inferno la varietà dei timbri e delle estensioni vocali produceva la cacofonia della disperazione, e se il Purgatorio ha riconciliato la diversità nella comunione del canto all'unisono, in cielo la varietà produce godimento. Compare frequentemente, nella terza cantica, un simbolo nuovo, in cui canto, danza e luce contribuiscono a creare un'esperienza mistica di armonia, bellezza e felicità. E se le parole cantate dalle anime penitenti del Purgatorio erano sempre intelligibili, in Paradiso la musica trascende la comprensione intellettuale: nel migliore dei casi, le parole vi sono superflue, e spesso del tutto impotenti per esprimere l'ineffabile. Così, l'assenza di musica nell'Empireo non è l'affermarsi del silenzio, quanto piuttosto il giungere della musica a una perfezione che l'orecchio umano non può comprendere. È infatti la musica della Trinità che vi risuona: Trinità che può essere simboleggiata come dolcezza di un canto perfettamente libero e perfettamente accogliente, che trova la propria perfezione nell'adattarsi a quello dell'altro e goderne, e che è l'eterno intrecciarsi di un amore realmente divino. Le metafore per descrivere la Trinità sono sempre inadeguate, e Dante ne è del tutto conscio; tuttavia, suggerisce il poeta, la musica è il simbolo che può tentare di esprimere, meglio di altri, questo mistero di bellezza, gioia ed amore.

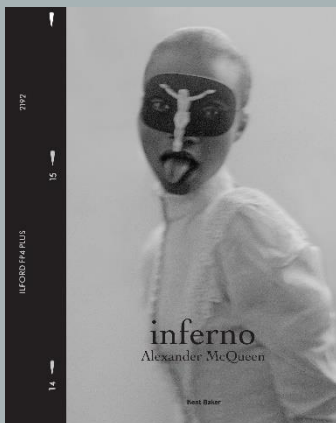
**Anna Maria Nappi**

**Insegnante di Musica, Liceo Classico "Ugo Foscolo"**

# “L’eleganza non è farsi notare, ma farsi ricordare” (Giorgio Armani)

di  
Francesco Fiucci

Tutto Dante si sarebbe aspettato tranne che diventare ispirazione per il mondo della moda; la sua visione profetica non arrivò fino a quel mondo e anche se “La moda è fatta per diventare fuori moda” (Coco Chanel) sembra che il suo lavoro porti ispirazioni nei decenni. Un esempio è una delle sfilate più importanti degli ultimi anni: La fall/winter 1996/97 “Dante” Alexander McQueen. Una sfilata interamente basata su contrasti totali, molto forti: nella sfilata, emerge per contrasto l’occulto più temibile e incomprensibile che convive con la “bellezza significativa”, vero obiettivo di McQueen. Presenta capi di vestiario grotteschi, rivoluzionari e trasgressivi che sbilanciano i canoni della moda. Gli abiti rappresentano l’essere umano, con modelli femminili decisi, dal taglio sartoriale maschile. L’unico vero modo per carpire la grandezza dell’evento è quello di vedere il video della sfilata e lasciarsi stupire da giochi di luce ed ombra. Uno dei capi che ha sconvolto di più



il pubblico è stato sicuramente il “Bumster Trousers” cioè pantaloni con aperture sul fondoschiena: le modelle indossavano corna ricoperte di pizzo e diversi accessori che riportavano dettagli della Divina Commedia e della Bibbia. La maggioranza dei critici è pronta a definire questa sfilata uno degli eventi di svolta della moda, un passo avanti decisivo e significativo. McQueen, in maniera originalissima, interpreta l’inferno dantesco portandolo su passerella e, come l’uomo da cui prende ispirazione, genera qualcosa che verrà ricordato dai posteri. Dietro la sfilata c’è molto di più della moda; essa rappresenta la vita stessa; infatti vi si interseca la vita

personale dello stilista e il messaggio che vuole inviare.

In pochi hanno osato cimentarsi in una nuova rappresentazione non per timore, ma, molto probabilmente, per assenza di idee, forse potrebbero dire con Dante, ancora impaurito: “Io non Enea, io non Paolo sono; me degno a ciò né io né altri ‘l crede”. Fortunatamente, sembra che una delle tre donne angeliche sia scesa personalmente dal paradiso per sfilare in passerella. Siamo nel 2015 e la stilista Antonella Rossi decide di rappresentare in passerella Beatrice dandole sia corpo che volto. La collezione che punta ad esaltare la femminilità è presentata in passerella prima con abiti delicati color

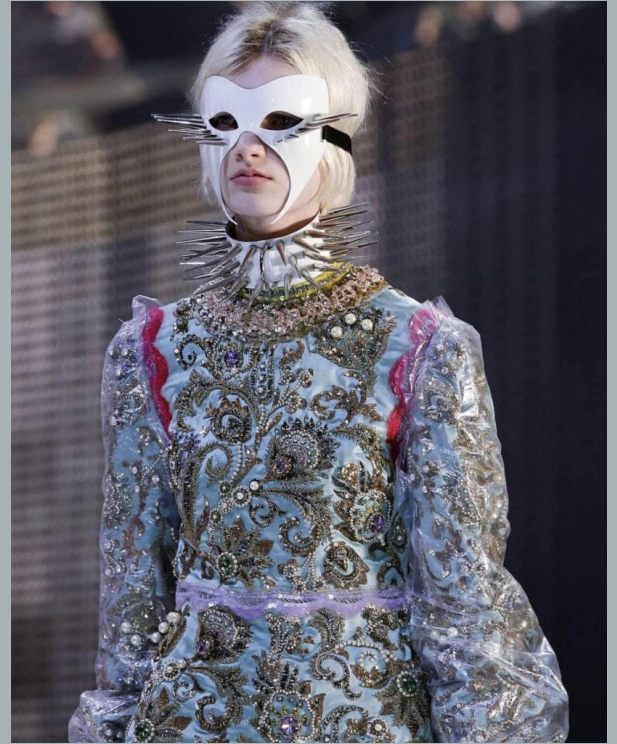


crema per poi continuare con toni rosa e lilla fino all'apice della sensualità, osando con un verde petrolio, fino a passare al rosso passione. L'abito della nostra Beatrice presenta un forte tema floreale, simbolo della collezione, con pizzo e ricamo che giocano un ruolo fondamentale nel creare un look insolito, raffinato e innovativo, degno della donna tanto desiderata che “... *luce sì, che per lo suo splendore lo peregrino spirito la mira*”, come promette Dante già nella *Vita Nova*.

Il vestito veste la modella in modo sinuoso quasi a ricordare la Venere del Botticelli. Non sarebbe la prima volta che il mondo dell'arte e della moda si incontrano, anzi uno dei tanti casi che porta sempre a collaborazioni straordinarie e di forte impatto. Per citarne qualcuna ricordiamo la sfilata di Valentino a Palazzo Colonna, un gioiello dell'Arte Barocca, sfondo perfetto alle modelle che sfilano tramite scarpe platform che innalzano la modella al punto che sembra diventare una vera e propria statua vivente. Naturalmente, la collezione punta molto sull'ambiente in cui viene fatta la sfilata e quindi i capi si armonizzano o valorizzano per contrasto, grazie alla magnificenza della sala grande che ospita anche capolavori di Tintoretto e Guercino.



Il viaggio tra la moda e Dante ci porta fino al 2019, anno che annovera



ben due sfilate a tema “Dante”, entrambe organizzate da Gucci precisamente dal direttore creativo Alessandro Michele. La prima di cui parleremo è la collezione *fall winter* che si può vivere pienamente grazie all’ausilio dell’udito. La Maison decide di dare vita ad un vero e proprio spettacolo di luci e suoni; infatti la sfilata si apre con luce bassa e tetra mentre in sottofondo si ode un suono bestiale. Proprio l’idea della “bestia” si può percepire facilmente da uno dei modelli: è il leone della superbia. La sfilata, però, non si ferma a Dante; molte sono le citazioni dello spettacolo,

precisamente *Arancia meccanica* con un salto epocale da Dante a Kubrick. I modelli hanno maschere mute o che coprono molto la faccia, per non far trasparire emozioni dal modello, perché *colui* che deve parlare è l’abito. Veniamo quindi catapultati nell’inferno dantesco, con immagini strazianti di povere anime distrutte e senza virtù. Per intimidire e contraddire i colori vivaci e “allucinogeni”, spuntano punte aguzze, elmi, e ginocchiere, vere e proprie protesi per difendere fragili corpi destinati al fallimento. Non sarebbe difficile immaginare i dannati vestiti con questi abiti armati, per difendere il loro corpo. Quest’ultima non sarà stata iconica come la sfilata di McQueen, ma in essa si rivede un effetto catartico come nelle tragedie greche. I parallelismi sono chiari: l’ausilio delle maschere o la citazione di una storia già conosciuta. I vestiti che rappresentano una regalità un tempo umana, ora si mescolano ad una fierezza intrisa di dolore, in uno scenario penoso, simile alla situazione dei dannati danteschi. Pochi mesi dopo, Gucci presenta la sua collezione *Cruise*. Il luogo verrà riconosciuto



dai lettori di Dante grazie ad una citazione: “*Sì come ad Arli ove Rodano stagna, / sì com’a Pola, presso del Carnaro/ ch’Italia chiude e suoi termini bagna*”. La Maison scelse Alysamps, necropoli

romana della città di Arles per la sfilata. Il tipo di vestiario, originalissimo, punta lo sguardo verso una nuova generazione che ancora non trova un modello preciso di vestiario in cui identificarsi. Tra i capi, sono presenti tutti i tipi di colori immaginabili (dopo tutto, si sa, la Cruise è la sfilata che vende di più, dato che è accessibile a tutti): si va dal viola al celeste, per poi passare ad un blu notte, per terminare in un verde pastello. Tutto viene accompagnato dalla colonna sonora di Claudio Monteverdi “Vespri per la Beata Vergine”.

**Francesco Fiucci**

**Studente Liceo Classico “Ugo Foscolo”, classe IV B**

# Tra la Grande Bellezza e la beltà

di

**Flavio Ciancarelli**

*Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi,  
Era la lor canzone, al tuo fedele  
Che per vederti ha mossi passi tanti.*

*Per grazia fa noi grazia che disvele  
A lui la bocca tua, sì che discerna  
La seconda bellezza che tu cele.*

Purg., XXXI, vv.132-138.

*“Finisce sempre così, con la morte, prima però c’è stata la vita. Nascosta sotto il bla bla bla bla bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore; il silenzio e il sentimento, l’emozione e la paura. Gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza e poi lo squallore disgraziato e l’uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell’imbarazzo dello stare al mondo; bla bla bla... altrove c’è l’altrove e io non mi occupo dell’altrove, dunque che questo romanzo abbia inizio, tanto è solo un trucco, si è solo un trucco.”* (Monologo finale di Toni Servillo in “La grande bellezza” di Paolo Sorrentino).

Dante, figlio del suo tempo, ancora non conosceva l’esistenzialismo e il concetto di noia che i poeti indagheranno nel corso dei secoli seguenti.

Nella “Grande Bellezza”, Jep Gambardella, scrittore sessantacinquenne senza ispirazione, affronta le problematiche legate alla vecchiaia e prende coscienza di una esistenza alienante, figli della mondanità di Roma. Si spoglia quindi nel finale della “coperta dello stare al mondo” e disseppellisce le foglie che “sedimentano la vita sotto il chiacchiericcio e il rumore”. Compie questa operazione, andando diritto alle proprie radici e con il decisivo utilizzo della bellezza.

È la stessa operazione che il Dante *agens* compie all’interno della Divina Commedia: dopo aver smarrito la diritta via e aver perso la vera fede per colpa di passioni e vizi caduchi, grazie, dapprima, alla presa di consapevolezza che avviene nell’inferno e, poi, alla riscoperta della bellezza di Beatrice e di Dio, ritrova il cammino.

Passa da qui il fulcro della mia ipotesi di lavoro: andare alla ricerca della depurazione di tormenti e mostri che turbano la vita del Poeta fiorentino, che poi si tramutano nella dignità di cui spesso si parla nella Commedia, dignità che gli permette di capire lo sguardo di Beatrice e ascendere in paradiso dove riacquisirà la pura fede. Per confermare quanto detto, viene in aiuto identificare i luoghi e la quantità di riferimenti alla parola “bellezza” all’interno della Commedia: nell’Inferno non è presente, nel Purgatorio due volte negli ultimi canti (dopo l’incontro con Beatrice) e nel Paradiso tre volte.

In tutti i casi, viene utilizzata nell'ambito di una ricerca profonda, che trova risposta grazie alla purificazione di sé, perché il vero significato della bellezza è la possibilità di superare i tormenti e le angustie della vita.

Il concetto di bellezza va, tuttavia, inquadrato con precisione, non va confuso con una sensazione di minor valore che Dante esemplifica nella relazione adulterina tra Paolo e Francesca, che noi non dobbiamo intendere come esaltazione della passione amorosa, ma come tentativo di superamento dei problemi esistenziali; in sostanza un *divertissement*. D'altro canto, non può essere nemmeno intesa come la bellezza di Piccarda Donati; infatti non si può definire tale proprio per la reazione che suscita in Dante *agens* la visione della nobildonna, da cui scaturisce un apprezzamento dell'estetica senza però concretizzarsi nella funzione principale della bellezza o non ancora, ovvero donare la salvezza.

Il percorso, quindi, dei due protagonisti individuati è in una certa correlazione ed è l'esito di un'esistenza che non appaga a sufficienza le anime dei due uomini. Entrambi, poi, trovano nella scrittura una missione fondamentale: se nel caso di Jep Gambardella un riferimento esplicito svilisce il suo valore al punto da definire la scrittura del romanzo "solo un trucco", forse mezzo per placare la propria voglia di comprendere il mondo o un *divertissement* con il quale raccontare la bellezza che ha appena ritrovato, in Dante l'esito è il medesimo.

Per Dante, la scrittura ha ben altra funzione; infatti è proprio l'opera che concorre al raggiungimento dell'obiettivo: è con l'opera che la fede si rinvigorisce e la bellezza compie la propria missione.

## BIBLIOGRAFIA

<http://www.diocesiravennacervia.it/la-bellezza-chio-vidi-i-mosaici-nella-divina-commedia/>

[https://www.notedipastoralegiovanile.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9011:la-via-della-bellezza-e-la-riscoperta-di-dante&catid=173:questioni-letterarie](https://www.notedipastoralegiovanile.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9011:la-via-della-bellezza-e-la-riscoperta-di-dante&catid=173:questioni-letterarie)

<https://www.tuttavia.eu/2019/05/21/dante-parla-ancora-essere-condotti-di-bellezza-in-bellezza-paradiso-xxxii/>

**Flavio Ciancarelli**

**Studiante Liceo Ugo Foscolo, classe IV B**



# Pupi Avati: il mio Dante, poeta forgiato dal dolore

di

Francesca Bianchi

martedì, 13 aprile 2021



FtNews ha avuto l'onore di intervistare il maestro **Pupi Avati**, uno dei più grandi registi del nostro cinema. Da sempre appassionato del Medioevo, circa vent'anni fa, nell'ambito di alcune sue ricerche, si è imbattuto nella *Cronica* di Dino Compagni, un trattato storiografico in cui sono raccontate le lotte civili e gli scontri tra gruppi di potere che dilaniarono Firenze ai tempi di **Dante Alighieri**. Spinto dalla curiosità, Avati decide di dedicarsi all'approfondimento di Dante, una figura che aveva "sofferto" a scuola, quando era stato costretto a studiarlo e aveva dovuto imparare a memoria versi su versi della *Divina Commedia*, senza sapere nulla della sua vita e delle altre opere che aveva scritto, prima fra tutte la *Vita Nova*. È proprio attraverso questa autobiografia poetica, testo fondamentale scritto da Dante in gioventù, che il regista bolognese riscopre il Sommo Poeta. Subito propone alla dirigenza Rai la realizzazione di un film dedicato alla vita di Dante, ma il progetto è stato continuamente rimandato. Finalmente quest'anno, in occasione del 700° anniversario della scomparsa di Dante Alighieri, il Maestro realizzerà quel film tanto desiderato: *Vita di Dante*.

Nel corso della nostra intensa intervista, Avati si è soffermato sull'ispirazione fornitagli da un altro grande, Giovanni Boccaccio. Il film, infatti, prenderà le mosse da un episodio particolare della vita dell'autore del *Decameron*, ovvero il viaggio da Firenze a Ravenna del 1350, quando venne incaricato dai Capitani della Compagnia di Orsanmichele di portare alla figlia di Dante, Antonia, monacatasi con il nome di suor Beatrice, dieci fiorini d'oro *come risarcimento per il male che la città di Firenze aveva fatto a suo padre*. Nel corso di questo viaggio Boccaccio incontrò molte persone che avevano conosciuto e frequentato Dante, riuscendo a raccogliere tante testimonianze, al punto che dopo questa esperienza scriverà il *Trattatello in laude di Dante*, la prima biografia del Sommo Poeta. Nel film sarà proprio Boccaccio, interpretato da Sergio Castellitto, a narrare la storia di Dante: *ho voluto che fosse Boccaccio a raccontarlo, ho voluto deresponsabilizzarmi; non si può avere la presunzione di affron-*

*tare di petto un autore di tale portata.*

Il regista bolognese ha affermato di aver umanizzato il più possibile Dante, cercando di farlo rimanere, anche negli ultimi anni della sua vita, il bambino che è stato quando aveva nove anni, consentendogli, così, di conservare *quel candore che è il modo più corretto di accedere alla sacralità della poesia*. Quella sacralità della poesia che Dante ha espresso in maniera mirabile: la sua creatività e la sua sensibilità poetica hanno raggiunto le vette dell'eccellenza. Questo, secondo Avati, ha una sola spiegazione: il dolore, presenza costante della sua vita, l'ha reso profondamente sensibile. Del resto, ricorda il Maestro, la creatività, l'immaginazione sono figlie della sofferenza, dell'assenza, del dolore. Le persone più belle sono quelle che hanno sofferto. Nella creatività Dante troverà una forma di risarcimento del male, della sofferenza, delle tante ingiustizie subite. È stato il dolore a renderlo poeta, il Poeta per antonomasia. A cinque anni è rimasto orfano di madre, a nove ha conosciuto Beatrice Portinari, che diventerà la donna della sua vita e lo saluterà soltanto nove anni dopo. Beatrice, però, era destinata a sposare un altro uomo. Dopo due anni da quel matrimonio, Beatrice morirà. Per Dante, però, la sofferenza non è finita: nel 1302 arriverà la condanna all'esilio da Firenze. Non tornerà più nella sua amata città. Pupi Avati invita i giovani a coltivare sempre i loro sogni, facendo tesoro dell'esempio straordinario di Dante, che nelle condizioni più estreme è riuscito a fare della sua vita *la storia di un uomo meraviglioso*, fino a diventare il simbolo della cultura italiana nel mondo. Un pensiero Avati lo rivolge anche agli insegnanti, cui è concesso il privilegio di contribuire quotidianamente alla formazione dei giovani. È fondamentale che sappiano toccare il cuore dei ragazzi, emozionandoli e suscitando in loro vivo interesse nei confronti delle materie che insegnano. Solo evitando il nozionismo sterile e vuoto potranno avvicinare i ragazzi alla bellezza assoluta e al sublime che pervadono le opere dei grandi del passato. Al cospetto dei classici, guidati e sorretti dalla loro generosa accoglienza, i giovani potranno porsi domande e interrogarsi sui tanti misteri dell'esistenza. Dante e tutti i grandi della nostra letteratura sono stati donne e uomini come noi, con le nostre paure, le nostre debolezze, i nostri dubbi, le nostre speranze. Hanno conosciuto il dolore, l'hanno vissuto e attraversato, senza rinunciare mai ai loro sogni. Oggi esortano tutti noi a fare lo stesso.

**Maestro Avati, in occasione del 700° anniversario della scomparsa di Dante Alighieri realizzerà il film *Vita di Dante*. Come e quando è nata l'idea di realizzare questo film?**

**Quando ha iniziato a interessarsi alla figura del Sommo Poeta?**

Una delle passioni che coltivo fin dall'infanzia è il Medioevo. Diventato adulto, ho cercato di approfondire questo mio interesse, soprattutto attraverso gli storici francesi, che sono stati i primi a occuparsi dell'Alto Medioevo. Ho anche realizzato due film ambientati nel Medioevo: "Magnificat" (1993), incentrato sull'Alto Medioevo, un film di forte valenza didattica, e "I cavalieri che fecero l'impresa" (2001). Un giorno, nel corso delle mie ricerche, mi sono imbattuto nella *Cronica* di Dino Compagni, cronista fiorentino contemporaneo di Dante. Compagni racconta la Firenze di quegli anni tremendi, una città dove si respirava un clima di odio estremo tra le famiglie più in vista della vita cittadina. Questo ha destato la mia curiosità, anche perché i miei ricordi scolastici legati a Dante erano tutt'altro che positivi. Così, sono andato alla ricerca di Dante non attraverso la *Divina Commedia*, ma attraverso la sua autobiografia adolescenziale, la *Vita Nova*, opera in cui Dante racconta l'incontro con una bambina di nome Beatrice Portinari, di cui si innamora perdutamente. Entrambi hanno nove anni. I Portinari erano vicini di casa degli Alighieri.

Da quel momento Dante approfitterà di ogni occasione per farsi vedere, per farsi salutare da Beatrice, ma questo accadrà soltanto nove anni dopo, quando Dante ormai ha 18 anni e non è più un bambino. Posso dire di aver riscoperto Dante Alighieri attraverso un percorso tutto mio che mi permetto di suggerire, perché può anche avere una valenza didattica. Mi sono ricreduto rispetto a quel Dante che avevo patito a scuola, quando mi era stato imposto. Ricordo di aver imparato a memoria versi su versi della *Divina Commedia*, avulsi da qualunque tipo di contesto e senza avere alcuna informazione sulla

sua vita: a scuola non ci facevano leggere la *Vita Nova*, un testo fondamentale, un'autobiografia poetica, un diario poetico sublime in cui credo che alcuni giovani di oggi si riconoscerebbero. Ecco, attraverso questa porta di accesso sono arrivato a riscoprire Dante e ho pensato di tradurlo e raccontarlo ai tanti che come me l'hanno vissuto con diffidenza. Sono convinto che gli italiani sappiano ben poco di lui: conoscono magari la Divina Commedia, ma della sua vicenda umana che si fonda sul dolore non sanno nulla.

Nel 2003 proposi questo progetto alla Rai, che aderì subito. La cosa, però, veniva sempre rimandata. Purtroppo si preferisce fare film su personaggi popolari, quelli che non richiedono una grande preparazione, ma al cospetto dell'eccellenza di Dante non si può restare indifferenti, così, dopo 18 anni, proprio nell'anno in cui ricorre il 700° anniversario della sua scomparsa, i dirigenti si sono rassegnati a licenziare questo progetto.

**Fondamentale, nella decisione di realizzare questo film, è stato l'incontro con un altro grande della nostra letteratura: Giovanni Boccaccio. Che ruolo ha avuto in tal senso Boccaccio? Quale ruolo avrà nel suo film?**

Quando ho deciso di provare a raccontare in un film la vita di Dante, subito mi sono reso conto che si trattava di misurarsi con l'ineffabile, una vera e propria impresa che andava oltre i miei mezzi, ma sono stato molto fortunato: tra le mie letture, infatti, ho incontrato Giovanni Boccaccio, uno fra i primi esegeti di Dante. Boccaccio ha copiato la Divina Commedia tre volte, l'ha diffusa ovunque. Solo dopo aver letto il *Trattatello in laude di Dante*, scritto da Boccaccio, mi sono deciso a realizzare questo film. In particolare, mi sono imbattuto in un episodio della vita di Boccaccio che costituirà l'inizio del mio film: nel 1350 Boccaccio viene incaricato dalla Congregazione di Orsanmichele di portare ad Antonia Alighieri, figlia del Sommo Poeta entrata nel convento di Santo Stefano degli Ulivi, a Ravenna, con il nome di suor Beatrice, dieci fiorini d'oro come risarcimento per il male che la città di Firenze aveva fatto a suo padre. A Boccaccio viene affidato un compito straordinario. In questo percorso da Firenze a Ravenna Boccaccio incontrerà molte persone, molti sodali del cenacolo dantesco, persone che hanno conosciuto e frequentato Dante e possono dare un'infinità di informazioni, tanto che Boccaccio, dopo questo viaggio, scriverà il *Trattatello in laude di Dante*, la prima biografia del Sommo Poeta.

Narratore della storia di Dante nel film sarà proprio Boccaccio, interpretato da Sergio Castellitto. Dante è nel film attraverso il flashback. Ho voluto che fosse Boccaccio a raccontarlo, ho voluto dereponsabilizzarmi: non si può avere la presunzione di affrontare di petto un autore di tale portata. Occorrono coraggio e pudore, bisogna essere molto cauti: si tratta di qualcosa che va troppo al di là della nostra ragione.

**Dante è il simbolo indiscusso dell'eccellenza e della sacralità della poesia. Cosa ha rappresentato per Dante la poesia? Come si inserisce e che ruolo ha avuto Beatrice nella vita e nella poesia del Sommo Poeta?**

Dante a livello di cultura e a livello poetico è incommensurabile: nessuno è arrivato ai suoi vertici. Dante ha una predisposizione alla poesia perché ha conosciuto il dolore, la sola scuola che insegna la vulnerabilità, la sensibilità. Il dolore sarà una costante della vita di Dante. La sua poesia arriverà a livelli così sublimi perché su di lui infieriranno il male e l'ingiustizia. La creatività è sempre figlia di un'ingiustizia, di un dolore, di un'assenza. Il film si occupa molto della creatività di Dante, dell'aspetto sacrale della sua creatività, che è poi l'elemento che lo risarcisce del tanto male che ha subito. La privazione, il dolore, l'ingiustizia creano e sviluppano l'immaginazione. All'età di cinque anni Dante perde la madre; a nove anni incontra Beatrice, che solo dopo nove anni lo saluta. Pur essendo la protagonista, nel mio film Beatrice pronuncia solo queste parole: "Vi saluto". Una semplice battuta che susciterà in Dante il tentativo di memorizzare quell'attimo e riporlo in un archivio, in un posto speciale do-

ve si ripongono le cose speciali della vita. Questo ragazzino, dopo aver ricevuto il saluto di Beatrice, cerca disperatamente dentro di sé uno strumento per fissare quel momento di gioia così assoluta, la bellezza straordinaria di quell'attimo. Dante trova nella poesia lo strumento attraverso il quale fissare l'attimo meraviglioso in cui Beatrice l'ha salutato, così inizia a misurarsi con la scrittura. Beatrice è destinata a sposarsi con un altro. Da Boccaccio sappiamo che quest'uomo si chiama Simone Bardi, un ricco banchiere fiorentino più vecchio di lei. I due si sposeranno e dopo due anni Beatrice morirà di vaiolo. Siamo nel 1290. A questo punto si conclude la storia terrena tra Dante e Beatrice, ma si apre una seconda storia, un secondo rapporto totalmente letterario, fantastico, immaginario. Lui da quel momento decide di scrivere la *Vita Nova*, ma decide soprattutto di impegnarsi e arricchirsi culturalmente in maniera così profonda da poter arrivare a scrivere di Beatrice quello che non fu mai scritto di nessuna donna al mondo: la *Divina Commedia*. Un'impresa meravigliosa! Un altro grande dolore si abatterà su di lui quando verrà mandato in esilio ingiustamente e quando apprenderà che non sarà mai incoronato poeta nel Battistero di San Giovanni, come lui aveva sperato. Dante decide di scrivere la *Divina Commedia* nella convinzione che quel capolavoro avrebbe indotto i Fiorentini a ricredersi nei suoi riguardi e a laurearlo poeta nel Battistero di San Giovanni. Le cose, però, andarono diversamente

**Cosa l'affascina di Dante?** Il mistero, l'inesplicabile. Dante è l'erede di generazioni e generazioni di usurari, di piccoli possidenti terrieri. Non c'era nessuna attitudine artistica nella progenie degli Alighieri: da Cacciaguida in giù, tutti gli ascendenti di Dante si sono occupati di denaro, trafficavano i soldi, ma niente di più. La creatività e la cultura di Dante sono inesplicabili, un vero e proprio mistero. Del resto, è un mistero anche che non ci sia traccia della sua calligrafia. Tra i tanti documenti che lo riguardano, nessuno riporta la sua calligrafia. Leonardo Bruni ce la descrive, affermando di aver visto un documento originale del Sommo Poeta.

**Quali caratteristiche avrà il suo Dante? Come cercherà di raccontarlo al pubblico?** Ho cercato di umanizzare il più possibile Dante, ho voluto che restasse il più possibile ragazzo, anche negli ultimi anni della sua vita. Ho provato a far rimanere in lui il bambino che è stato quando aveva 9 anni, con tutti i sogni che serbava nel cuore, lasciandogli quel candore che è il modo più corretto di accedere alla sacralità della poesia. Per la ricostruzione della figura di Dante mi sono avvalso della consulenza di insigni studiosi, tra cui Emilio Pasquini e Marco Santagata, entrambi scomparsi lo scorso novembre, a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro. Questo film voglio dedicarlo proprio a loro.

**Ha scelto l'attore che interpreterà Dante?**

Sto facendo provini per scegliere non uno, ma tre attori. Nel film, infatti, vengono raccontate tutte le fasi della sua vita, per cui un bambino interpreterà Dante dai 5 ai 9 anni, un ragazzo interpreterà il Sommo Poeta adulto (dai 18 ai 30 anni), infine avremo un attore nel ruolo di Dante anziano. Tenete presente che Dante è morto a 56 anni: i 56 anni del 1321 corrispondono ai 75 anni dei nostri giorni; l'aspettativa di vita non era quella di oggi.

**Quando inizieranno e dove si concentreranno le riprese?**

Le riprese inizieranno il 7 giugno e si concentreranno a Cinecittà, poi si sposteranno intorno a Toscana, Sutri, Firenze e in altri comuni della Toscana e naturalmente a Ravenna, dove Dante morì il 14 settembre 1321. La mia scommessa è quella di riuscire a presentare il film entro l'autunno, a novembre. Tengo molto a sottolineare che questo è un film, non una fiction a puntate: ha tutta la dignità, l'importanza, la sacralità del cinema. Ho cercato di trasmettere ai miei collaboratori l'idea che questo non sia un film qualsiasi, ma il film: ha qualcosa di sacrale, come se si entrasse in un territorio santo.

**Maestro, ha affermato che la scuola italiana ha fatto di tutto per farle odiare Dante. Perché? Quale consiglio si sente di dare agli insegnanti per far sì che riescano ad avvicinare i nostri giovani a Dante e alle sue opere?**

I miei professori non sapevano trasmettere il loro amore per le materie che insegnavano, non sono stati capaci di farmi amare Dante. Era un modo di insegnare estremamente nozionistico che ha creato in me una sorta di repulsione, soprattutto nei riguardi dei classici. Poi, una volta diventato adulto, sono andato a recuperarli e a leggerli da solo, scoprendone la bellezza assoluta. Leggendo *l'Eneide*, *l'Odissea*, *lo Zibaldone*, si comprendono bene le ragioni per cui queste opere hanno superato i tempi. Leggendo Cicerone ho provato un senso di gratitudine enorme. Quello di fare proprie le cose senza alcun complesso di inferiorità è un suggerimento che trasmetto ai ragazzi. I classici sono accoglienti. Io sono riuscito ad amare profondamente i classici quando mi sono avvicinato alle loro opere senza avere l'intermediazione di qualcuno, senza avere l'ansia dell'interrogazione.

Quanto al consiglio che vorrei dare ai professori di oggi, io, quando tengo dei corsi di alta formazione cinematografica, mi prometto di insegnare la bellezza del cinema: a volte mi commuovo per la gratitudine e la riconoscenza che nutro nei confronti del cinema. Questo dovrebbero fare gli insegnanti con le materie che insegnano: commuoversi e commuovere, stimolando sempre la curiosità e l'interesse degli allievi.

**Quale messaggio si augura possa arrivare agli spettatori, soprattutto ai più giovani?** Il fine che mi propongo è quello di rendere Dante estremamente seducente, per cui vorrei emergesse l'immagine meravigliosa di un essere umano in cui la creatività e la sensibilità poetica hanno raggiunto il massimo livello d'eccellenza. Mi auguro che gli spettatori alla fine del film vogliano bene a Dante, lo stesso bene che gli volle Boccaccio quando incontrò sua figlia.

Studiare Dante, amarlo, volergli bene rafforza tantissimo le persone. Io mi sento forte: è Dante stesso a trasmettermi tanta forza, il suo mirabile esempio. È incredibile cosa sia riuscito a fare nella sua vita, nelle condizioni più estreme: ha vissuto scappando continuamente, in condizioni economiche disastrose, pieno di debiti, con una condanna al rogo e alla decapitazione. Eppure, nonostante ciò, la sua è la storia di un uomo meraviglioso. Ecco, mi auguro che i più giovani possano trarre forza dall'esempio straordinario della vita di Dante, consapevoli che le persone più sensibili e ricche sono quelle che hanno conosciuto la sofferenza e, nonostante tutto, non hanno mai smesso di sognare

**Francesca Bianchi**

**Insegnante di Materie letterarie**

**Collabora con FtNews, testata telematica di cui cura la rubrica culturale, proponendo articoli e interviste di carattere letterario, storico, archeologico, antropologico, etnografico.**

**Diplomata presso il Liceo Classico "Ugo Foscolo", a.s. 2006-2007**

# Dante, per nostra fortuna

di

Francesca Bianchi



In occasione delle celebrazioni organizzate per il 700° anniversario della scomparsa di **Dante Alighieri**, il regista **Massimiliano Finazzer Flory** ha realizzato il cortometraggio *Dante, per nostra fortuna*, un racconto, attraverso la danza e il teatro, del viaggio oltremondano che il Sommo Poeta ha compiuto nella *Divina Commedia*. Il film è uscito ieri, in occasione del Dantedì, la Giornata nazionale dedicata a Dante Alighieri. Secondo molti studiosi, proprio il 25 marzo 1300 sarebbe iniziato il viaggio immaginario, l'ascesi mistica di Dante attraverso i tre regni ultraterreni.

Il Maestro Finazzer Flory ha rilasciato a **FtNews** una bella intervista in cui ha spiegato di aver voluto declinare l'itinerario salvifico dantesco con gli occhi pieni di stupore e meraviglia di un Dante bambino innamorato della lettura: *la Divina Commedia è una visione e il cinema è l'arte più poetica per accompagnare gli occhi di Dante ai nostri*.

**Quando ha iniziato ad interessarsi alla figura di Dante e al suo capolavoro letterario? Cosa l'affascina di lui?**

Ho trovato Dante lungo il cammino del mio teatro. Leonardo aveva sul comodino il “Convivio” e Verdi, alla fine della sua vita, gli ha dedicato *Quattro Pezzi Sacri* ispirati dalla figura della Vergine Madre. In realtà cominciai a fare una lettura teatrale su Dante molti anni fa a San Pietroburgo, all’Hermitage. Ma ancora non avevo capito. Ora il suo fascino mi è chiaro. Un uomo che incontra il volto di Dio. Amore, movimento e altre stelle sono segni di una spiritualità che mi hanno sconvolto. Dante è folle e riesce a farci immaginare qualcosa che tuttavia, forse, esiste davvero.

**Secondo lei, cosa ha rappresentato per Dante la scrittura?**

La scrittura di Dante si legge attraverso tre strade: da un punto di vista morale, letterale e allegorico. Ma sul fondo di questa scrittura c’è la storia, ad esempio le Sacre Scritture. Ciò detto, la vera risposta alla sua domanda è secondo me un’altra: per Dante la scrittura è salvezza, o meglio, la speranza di salvezza che viviamo come esperienza con e attraverso la scrittura.

**Quale consiglio si sente di dare ai giovani per far sì che si avvicinino spontaneamente a Dante e al suo capolavoro letterario?**

Di credere nei loro sogni per sapere che non vi è una parola indifferente all'altra. Ed esercitare di più la memoria, l'esercizio della memoria.

**La Divina Commedia ha fondato la nostra lingua: Dante ha contribuito al superamento dei limiti delle varie parlate municipali e all'affermazione del volgare fiorentino come lingua comune, individuando una sorta di unità culturale italiana. Non a caso è considerato il "padre della lingua italiana". Cosa l'affascina della lingua di Dante? Quanto è stato e quanto è ancora importante il ruolo del Sommo Poeta nella conoscenza e nella diffusione all'estero della nostra lingua?**

Dante non sbaglia una parola e la lingua è un pennello la cui precisione sorprende Giotto. Eppure noi stiamo perdendo di vista non solo il significato scientifico delle parole, ovvero la filologia, ma anche il significato simbolico, ovvero la filosofia, che sta dentro e dietro la nostra lingua. Si riflette troppo poco sul fatto che tutte e tre le Cantiche finiscano citando le stelle, che non sono solo la giustizia, la forza, la prudenza e la temperanza. Voglio dire che bisogna sentirsi parte di un universo che ci precede e a volte ci decide. Per questo, se la Divina Commedia è una cattedrale letteraria, ho scelto, in collaborazione con l'Arciprete del Duomo di Milano e un privato illuminato, consapevole della sua responsabilità sociale, quale Intesa Sanpaolo, di offrire, anche con l'aiuto di Retelit, un dono necessario a Milano, città che amo: da maggio "Dante in Duomo" vorrà dire mettere in scena 100 canti in 100 giorni per restituire silenzio e ascolto, attraverso la parola di Dante, alla bellezza, alla via che questa bellezza indica, la fede

**26 marzo 2021**

*Dante, per nostra fortuna*

Regia di Massimiliano Finazzer Flory

Coreografie: Michela Lucenti con la collaborazione di Balletto Civile

Musiche: Raffaele Inno e Adriano Bassi

Voci fuori campo: Massimiliano Finazzer Flory e Angelica Cacciapaglia

**Francesca Bianchi**

**Insegnante di Materie letterarie**

**Collabora con FtNews, testata telematica di cui cura la rubrica culturale, proponendo articoli e interviste di carattere letterario, storico, archeologico, antropologico, etnografico.**

**Diplomata presso il Liceo Classico "Ugo Foscolo", a.s. 2006-2007**

# Dante: Poeta, marito e padre

di  
Mattia Giordano

*Poi ch'io fui, Dante, dal mio natal sito  
fatto per greve essilio pellegrino [...]   
io son piangendo per lo mondo gito...  
Cino da Pistoia*

Uno degli errori più comuni che, ad un primo approccio, si può commettere nel prendere in esame la “Divina Commedia” è quello di classificare gli affetti del Sommo Poeta in una sorta di struttura piramidale sulla base della quantità di versi che l'autore fiorentino gli riserva all'interno delle tre cantiche. Se questo fosse vero, sarebbe lecito pensare che Dante non nutrisse alcun genere di affetto nei confronti della moglie Gemma o addirittura verso quei quattro figli - tre maschi e una femmina - nati dal loro matrimonio, di cui il poeta non fa mai direttamente menzione nel suo scritto più famoso, preferendo - almeno apparentemente - far calare il silenzio.

Il Dante della Divina Commedia sarebbe pertanto - almeno in questa chiave di lettura - un uomo estremamente egoista, talmente preso dall'amore per la sua Beatrice e dall'ardore di divenire “*del mondo esperto e de li vizi umani e del valore*” da essersi completamente dimenticato di quella moglie che ha abbandonato alla vigilia del suo esilio da Firenze e di quei figli, all'epoca non ancora maggiorenni, sulle cui teste pesava - come un'affilata spada di Damocle - un amaro destino di stenti e di miseria per la sola colpa di essere frutti del suo seme.

D'altro canto, però, come fa notare Chiara Mercuri - specializzata in Storia medievale in Francia - nel suo libro “Dante, una vita in esilio”, l'unico vantaggio che possedevano i figli di Dante era quello di essere per metà dei Donati, il che implica - almeno per un fattore di nascita - fare parte della schiera vincente, quella dei guelfi neri, capeggiati dal cugino della madre, lo spietato Corso Donati.

Sia a Gemma che alla sua prole verranno infatti risparmiati - almeno in parte - quelle terribili umiliazioni di cui al marito non sarà fatto alcuno sconto, anche se neanche questi vincoli di sangue saranno sufficienti a preservarli da un rovinoso futuro.

Com'è possibile, dunque, che Dante non abbia speso all'interno della Divina Commedia neppure una parola di conforto verso le sue creature? Che non ci sia neppure un riferimento alla piccola Antonia e alle sue bambole o alle mascalzionate di Giovanni, Pietro e Iacopo?

Il Sommo Poeta è stato davvero capace di mettere l'amore per la sua Firenze, la città eternamente *partita*, davanti a loro? Di rinunciare a tutto, pur di compiere il *folle volo*?

Tale fallo interpretativo - perché di questo si tratta - in cui può ingenuamente cadere il lettore poco capace di “*aguzzar gli occhi al vero*”, ha origine da un tentativo vano, cioè quello di ricostruire a priori la figura del Dante *auctor* servendosi dei diversi riferimenti alle sue vicende biografiche, disseminate - quasi come fossero le briciole di pane della celebre fiaba - nei cento canti.



Seguendo questo «filo d'Arianna», che verte unicamente sul senso letterale delle terzine dantesche, non si può giungere ad altro che ad un vicolo cieco, in quanto si finisce inesorabilmente per compromettere l'integrità della Divina Commedia, privandola del suo senso allegorico-didascalico, del suo essere un *Itinerarium mentis in Deum*, dimenticandosi che quella composta dal poeta del *Dolce Stil Novo* è prima di tutto un'opera polisemica oltremodo complessa, che, proprio in quanto tale, può essere letta alla luce di quattro diversi livelli interpretativi (letterale, allegorico, morale e anagogico) così come vengono presentati nella *Lettera a Cangrande della Scala*.

Risulta, pertanto, evidente - in virtù di tale principio - che nessuna parola scelta da Dante è dettata dal caso o puramente da questioni di rima: ogni singola terzina è il frutto di un attento e scrupoloso lavoro, finalizzato ad offrire a tutti quei lettori, che «son in piccioletta barca», desiderosi di ascoltare, un messaggio che supera di gran lunga il primo livello di interpretazione, cioè quello puramente letterale. In uno dei canti finali dell'Inferno, un personaggio pone a Dante una domanda di cardinale importanza in quanto permette di comprendere il rapporto che lega il senso letterale e quello metaforico nella Divina Commedia: «*Perché cotanto in noi così ti specchi?*» (Canto XXXIII, v. 54)

Letteralmente, la domanda si spiegherebbe con il fatto che l'Alighieri si trova in prossimità del Cocito, il lago dalle acque perennemente gelate in cui si trovano relegate le anime dei rei di tradimento; tuttavia, spostando per l'appunto il discorso sul piano metaforico, il verso assume un significato ben più profondo, in quanto i personaggi dell'Inferno - così come in parte quelli del Purgatorio - non sono altro che la presa di coscienza da parte del poeta dei suoi più bassi istinti e di tutti quei tratti del suo animo che lo hanno portato «*nel mezzo del cammin di nostra vita*» a ritrovarsi in una «*selva oscura*»...

Del resto, Dante è - come affermato più volte da Natalino Sapegno - un poeta «umanissimo», e questa sua umanità risiede proprio nella capacità di sondare le anime che incontra nel suo viaggio ultraterreno - sia che esse siano dannate, beate o in procinto di purificarsi - e di accoglierne dentro di sé sia le miserie che la grandezza e di rendere le ferite dell'umanità le sue di ferite.

Forse è vero, come recita il noto aforisma nietzschiano che «quando guardi a lungo in un abisso, anche l'abisso guarda dentro di te» ed è questo ciò che accade a Dante con molti dei dannati dell'Inferno: nel «*mal seme d'Adamo*» gli pare di scorgere sé stesso; il viaggio all'Inferno diviene dunque l'imponente metafora dell'uomo che trova il coraggio di guardarsi allo specchio e non può nascondere nulla o celare alcunché.

Spogliato dalla sua veste rossa - quasi come Cristo sulla croce - e di quell' «amato alloro» che per lui ha un significato così profondo, il poeta si ritrova a dover scendere a patti con sé stesso, con le sue colpe, con il suo traviamiento, come una qualunque anima errante che vaga sulla Terra con la speranza di tornare - prima o poi - a «*riveder le stelle*».

Questo particolare tipo di schema a κατόπτρον, che si viene a creare in molti degli incontri di Dante nel doloroso regno, trova la sua massima applicazione nell'incontro con una delle figure più emblematiche della Divina Commedia: il conte Ugolino, un personaggio che Dante ha consacrato all'immortalità, mediante quel celebre verso dall'accezione vagamente tecnofaga (*Poscia, più che'l dolor, poté 'l digiuno*).

Il conte Ugolino è la manifestazione della paura più recondita di Dante: quella che le colpe dei genitori possano ricadere un giorno sui figli e che questi possano pagare addirittura con la loro stessa vita.

Il XXXIII canto dell'Inferno si apre in "*media res*" con la terribile immagine del dannato, oramai consumato dal dolore e dall'odio, che, in maniera simile ad un famelico lupo - se non addirittura alla figura mitologica di Licaone, primo licantropo -, si avventa sulla testa di colui che tanto disprezzò in vita, l'Arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, causa prima della sua prigionia e di quella sofferenza che permane anche dopo la morte, in eterno.

Ciò che unisce il poeta toscano al conte della Gherardesca è ovviamente quello di essere padri, oltre che - ciò di cui nessuno dei due si perdona - di essere la causa del patimento dei loro figliuoli.

*"E vi toccherà vedere [...] i figli attoniti e inconsapevolmente destinati a scontare i peccati dei padri. (Dante Alighieri fiorentino ed esule senza colpa agli scelleratissimi Fiorentini in città, Epistola VI)*

Tanto è forte questo senso di colpa nel dannato che questi non si ferma sulle dinamiche del tradimento, che lo hanno portato ad essere rinchiuso insieme a figli e nipoti nella Torre della Muda, ma inizia a narrare, in un clima di crescente drammaticità, i particolari della sua prigionia e della morte per fame, sua e dei suoi figli innocenti, quattro, proprio come quelli di Dante, fino a dire: *"Ahi dura terra, perché non t'apristi?"*

Quello che Dante si ritrova davanti agli occhi non è altro che l'ombra di quel valente capo pisano che Ugolino fu un tempo; egli non è più nulla - come sottolinea la già citata Chiara Mercuri - né uomo né padre: tutto ciò che gli rimane della vita terrena è quel senso di pura avversione per l'*infernale* nemico cui spera di recare infamia col suo racconto. Ugolino appare al lettore come la vittima del suo stesso appetito e della sua smania di ricchezze e di potere, come colui che ha trascinato nel baratro con sé anche coloro che in quella faida tra partiti non c'entravano nulla.

Il problema delle guerre purtroppo è solo uno: i primi a cadere sono proprio gli innocenti, e - in questo caso - è stato solo quando Ugolino ha visto, sfinito dal digiuno, accasciarsi per terra uno dei suoi figli che ha capito che da quella torre non sarebbero mai usciti vivi.

Quello con Ugolino non è un caso isolato; all'interno della Divina Commedia, il Dante *agens* più di una volta si trova alle prese con la figura di un padre.

Già nel canto X, il lettore fa la conoscenza - anche se per poche terzine - di Cavalcante dei Cavalcanti, padre di quel Guido a cui Dante fu profondamente legato per tutta la sua vita da una sincera amicizia.

Quella che Cavalcante pone a Dante - *mio figlio ov'è? E perché non è teco?*- è una domanda estremamente breve e semplice, ma sufficiente a dimostrare come, da un lato, nella Firenze del tempo, dire "Dante" equivalesse sostanzialmente a dire "Guido", e, dall'altro, come le anime dell'Inferno, pur sfigurate dal peccato e rese pertanto simili a delle bestie, conservino ancora quel poco di umanità che gli consente di provare, persino in quel luogo *sanza stelle*, sentimenti del tutto terreni e paradossalmente cristiani come l'affetto incondizionato verso il proprio figlio.

Il dubbio che Cavalcante vede concretizzarsi davanti a lui, cioè la morte del proprio figlio, che del resto è l'incubo peggiore di ogni genitore proprio per la sua innaturalità, è talmente atroce - addirittura più delle pene infernali - da indurlo a rigettarsi nella tomba, preferendo il supplizio delle fiamme a quell'indicibile assillo...

Il Canto è la prova del fatto che la morte non sia altro che un semplice passaggio nella "*stanza accanto*" e che non sia minimamente in grado di recidere i rapporti affettivi - come scriveva il poeta inglese Henry Scott Holland -, in quanto vi è una sorta di continuità nella capacità di amare che niente e nessuno è in grado di spezzare. Neppure la morte.

Ed è proprio qui che risiede l'eternità dell'amore, che è in grado di vincere addirittura quella dell'Inferno e sopravvivervi.

Nel XV canto dell'Inferno, il poeta ritrova tra la schiera dei sodomiti l'unico "padre" che non avrebbe mai e poi mai voluto vedere all'Inferno: Brunetto Latini, il suo amato maestro, colui in vita gli aveva insegnato *ad ora ad ora come l'uom s'eterna*.

L'incontro è tra i più commoventi di tutta l'Opera, quasi quanto il ricongiungimento di Ulisse e Telemaco nell'Odissea o il finale della parabola evangelica del figliol prodigo: l'Alighieri - colto dall'incredulità - riesce a pronunciare in un climax di crescente senso scenico un'unica frase: "*Siete voi qui, ser Brunetto?*"

Dante tratta Brunetto con una tale deferenza che generazioni di commentatori della Divina Commedia non riuscirono a capacitarsi del motivo per cui una persona colpevole di un così grave peccato contro natura venisse trattata dal Sommo Poeta con così tanto garbo, indicandolo addirittura come il suo maestro.

Per capire le ragioni per cui Dante gli serba tanto onore, si deve comprendere che l'Alighieri prima di tutto è figlio della sua epoca: nel Medioevo, infatti, la sodomia era un peccato gravissimo unicamente per la morale religiosa, ma non per quella laica.

Di conseguenza, la duplicità del giudizio di Dante - che condanna il Latini all'Inferno ma al contempo lo onora - è espressione della duplicità della società da cui proveniva e che era solita cambiare opinioni nel giro di pochi decenni.

Il maestro, dal canto suo, preferisce però lasciar cadere la domanda di Dante nel vuoto, approfittando di quel poco di tempo che ha a disposizione per mettere in guardia l'amato allievo dai pericoli da cui si dovrà guardare una volta tornato sulla Terra, preannunciandogli però che, alla fine dei suoi giorni, un grande onore lo consacrerà alla fama eterna.

Una fama destinata a durare settecento anni dopo la sua morte.

**Mattia Giordano**

**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV B**

# La figura paterna nella Divina Commedia

di

**Pierdaveide Romeo De Curtis**

La Divina Commedia è senza ombra di dubbio un'opera immortale, conosciuta e studiata in tutto il mondo, che nei secoli ha avuto l'importante compito di fungere da base per la lingua, la letteratura e la cultura italiane. La grande quantità di argomenti trattati e le molteplici chiavi di lettura a cui è soggetta sono importanti caratteristiche dell'opera; la Commedia dantesca, infatti, presenta un enorme numero di simboli che vanno ad arricchire la florida narrazione. Tuttavia, spesso si tende a fermarsi alle interpretazioni più conosciute e "scolastiche", tralasciando quelle forse più sottotesto che, nonostante non siano fondamentali alla storia principale, possono essere di certo ritenute di altrettanto interesse e arricchimento per il mondo ricreato dall'autore. In particolare, è innegabile che all'interno dell'opera un ruolo di notevole importanza sia ricoperto dalla figura paterna.

Innanzitutto, per comprendere questa chiave interpretativa è ovviamente necessario essere a conoscenza dei dettagli più importanti riguardo il padre biologico di Dante: il suo nome era Alighiero da Bellincione e della sua vita, come d'altronde di quella del figlio, si hanno poche informazioni sparse, come per esempio che era natio di Firenze, che morì nel 1283 e il suo mestiere. Quest'ultimo dato in particolare ricopre un ruolo tutt'altro che di minore rilevanza; pare infatti che il padre del sommo poeta non fosse altro che un usuraio, come testimoniano due pergamene provenienti dall'Archivio Diocesano di Lucca, rinvenute solo in tempi recenti. Ipotizzando che durante la sua vita fosse venuto a conoscenza di ciò, non è difficile immaginare come avrebbe potuto reagire l'integerrimo fiorentino, duro tanto con gli altri quanto con sé stesso in materia di vizi e peccati. Pertanto, è plausibile pensare che sarebbe possibile trovare traccia di una potenzialmente così grande delusione nella stessa opera dantesca.

Parlando di figure paterne nella vita di Dante poi, non si può ignorare la presenza di Brunetto Latini, un uomo che nel corso della sua vita diede un importantissimo contributo alla formazione del poeta, basti pensare che dobbiamo proprio a lui, perlomeno in parte, caratteristiche molto care alle opere del fiorentino quali l'allegorismo, i contenuti didascalico-dottrinali e l'interesse filosofico. Il Latini, membro di una nobile famiglia toscana, fu uno degli intellettuali e uomini politici più noti ed apprezzati del suo tempo tanto da contribuire alla pace momentanea tra Guelfi e Ghibellini nel 1280, e venire nominato priore a Firenze nel 1287. Eppure, il suo allievo prediletto non ne fa un ritratto poi così lusinghiero, ponendolo nel girone dei sodomiti. Leggendo in modo superficiale la descrizione dell'incontro fra i due nel canto XV, può sembrare che Dante, nonostante il luogo, riserbi soltanto parole d'affetto e rispetto per il maestro che lui stesso identifica come figura paterna: "*ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, la cara e buona imagine paterna di voi quando nel mondo ad ora ad ora m'insegnavate come l'uom s'eterna: e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo convien che né la mia lingua si scerna.*" (*Inferno*, XV, LXXXII-LXXXVII). Ma più si va ad analizzare in profondità la scena

in questione, più sono gli interrogativi che emergono: primo tra tutti quale bisogno ci fosse di inserire ser Brunetto nell'Inferno piuttosto che nel Purgatorio (nel canto XXVI viene menzionata la presenza di lussuriosi contro natura sulla VII cornice) dato che all'epoca di stesura della Divina Commedia l'omosessualità o bisessualità dell'intellettuale non era di dominio pubblico. Oppure perché il Dante *auctor* metta in bocca al personaggio parole tanto dure come *“Ma quello ingrato popolo maligno che discese di Fiesole ab antico, e tiene ancor del monte e del macigno, ti si farà, per tuo ben far, nimico: ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi si disconvien fruttare al dolce fico.”* (*Inferno*, XV, LXI-LXVI) nei confronti di quel popolo, i fiorentini, che numerose volte aveva incensato Brunetto quando era in vita. Scavando più affondo nella narrazione del canto, pertanto, sembra che la sodomia di cui Dante accusa implicitamente il maestro inserendolo nel tale girone, cada quasi in secondo piano in favore di sentimenti, seppur velati, come l'amarezza e il risentimento nei suoi confronti. L'uomo mostra segni di ipocrisia ed ingratitudine nel criticare così aspramente il popolo di Firenze, quando lui fu il primo in vita a commettere errori (o considerati tali per la mentalità medievale) e nel cercare di giustificare e minimizzare il suo peccato dicendo come quel luogo fosse pieno di uomini di chiesa ed intellettuali di spicco come lui: *“In somma sappi che tutti fur cherci e litterati grandi e di gran fama, d'un peccato medesmo al mondo lerci”* (*Inferno*, XV, CVI-CVII). Questa serie di dettagli porta a pensare che il rapporto studente-allievo ed umano di Dante e Brunetto fosse molto più complesso ed articolato di quello che le informazioni in nostro possesso facciano intuire.

In linea di massima quindi, possiamo ipotizzare una quantomeno complicata relazione col padre Alighiero da Bellincione e ricavare informazioni sull'altrettanto complicato, se non conflittuale, legame col maestro Brunetto Latini direttamente dalla Commedia, arrivando a comprendere come entrambi i principali mentori di Dante lo avessero in qualche modo deluso.

Dunque, con queste informazioni risulta notevolmente più semplice per il lettore capire la scelta di Dante di mettere al proprio fianco, per il viaggio allegorico che si accinge ad intraprendere, qualcuno come Virgilio, e la caratterizzazione data a tale personaggio. Il poeta latino è indubbiamente uno degli elementi più importanti dell'opera, secondo solamente a Dante stesso, tanto da essere presente per la maggior parte delle prime due cantiche della Commedia e venire identificato sin dalla sua prima apparizione nella selva oscura come una delle più grandi fonti d'ispirazione per l'autore: *“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.”* (*Inferno*, I, LXXXV-LXXXVII). Egli per il Dante agens ricopre molteplici ruoli nel corso della storia: la guida, la personificazione della saggezza, la conoscenza, il protettore e per l'appunto una sorta di surrogato paterno. Se lo si va ad analizzare, infatti, quello tra i due è il più classico dei rapporti padre-figlio, caratterizzato da un misto di reverenza e affetto, austerità e gentilezza. Il loro legame, in un'alternanza di parti tanto per l'uno quanto per l'altro, si sviluppa velocemente nel corso di tutto il cammino in maniera molto naturale e spontanea, tanto che, giunto il momento della loro separazione, sono innegabili il rispetto e l'affezione reciproche andatesi a creare.

Virgilio incarna perfettamente l'ambivalenza del ruolo genitoriale: da un lato risponde spazientito all'allievo che da troppa aria alla bocca, allontana creature infernali perfide e temibili come Caronte, Minosse e Plauto con la celebre formula *“vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole, e più non dimandare”*, fa in modo che la coda velenosa di Gerione non leda Dante mentre vengono trasportati a male bolge e arriva al punto di proteggere col suo stesso corpo, seppur immateriale, il discepolo dalla meduse e le arpie che vogliono impedire loro l'ingresso alla città di Dite, sede degli eretici (dimo-

strando caratteristiche come la severità, la sicurezza e la durezza); dall'altro però consola con baci e abbracci Dante dopo l'attacco dell'iracondo Filippo Argenti nello Stige, ogni volta che perde le speranze lo rincuora col pensiero di Beatrice, una volta arrivati nel Purgatorio e scesi in spiaggia su ordine di Catone Uticense gli pulisce il viso con una gentile carezza e lo tiene per mano mentre sta provando il dolore più incredibile della sua vita mentre attraversa il muro di fuoco che lo separa dal paradiso terrestre e dall'agognata Beatrice (manifestando lati più gioviali ed amorevoli del carattere). Allo stesso tempo ovviamente lo stesso Dante cresce e matura al fianco del maestro ascoltando i suoi insegnamenti di filosofia e morale (uno tra tutti quello sull'amore nei canti mediani del purgatorio) fino a poter *"prendere il proprio piacere come duce"*.

Da questo punto di vista, dunque, il tempo che i due poeti passano insieme può essere riletto come una sorta di grande metafora dell'educazione: come un bambino nasce e si ritrova in un mondo a lui sconosciuto in cui l'unica certezza sono i propri genitori, così Dante viene catapultato negli oscuri meandri dell'Inferno senza alcuna sicurezza se non la compagnia di Virgilio; come un figlio non cresce propriamente senza gli indirizzamenti di un genitore, così Dante ha bisogno di Virgilio per scavarsi dentro e farsi un esame di coscienza scalando il monte del Purgatorio; come un bambino diventa un giovane uomo davanti agli orgogliosi occhi del padre, così Dante riesce a purificare il proprio spirito con Virgilio come spettatore e grande sostenitore.

Per Dante era necessario trovare qualcuno che ricoprisse perfettamente il ruolo di guida dei gironi infernali e delle cornici del Purgatorio, ma dopo le delusioni di uomini che aveva effettivamente conosciuto e a cui era realmente legato, forse l'opzione migliore per lui era proprio quella di andare indietro nel tempo fino a scovare il guscio di un personaggio rispettabile da riempire di saggezza, morale e tutte le caratteristiche che si ricercano in un maestro; e indubbiamente non ci poteva essere figura migliore per adempire a questa funzione se non l'autore classico per cui Dante provava un così grande rispetto e ammirazione.

Il Virgilio dantesco è quella figura, esempio di rettitudine, che né Alighiero né tantomeno Brunetto avevano potuto rappresentare. Qualcuno che probabilmente nessuno di reale avrebbe potuto incarnare, nemmeno Dante stesso. In fin dei conti Virgilio nella Divina Commedia non è una persona, ma un'ideale: un insieme di concetti e insegnamenti che vanno a costituire un'anima pia; ossia quello di cui Dante aveva bisogno sia principalmente per fini narrativi e simbolici sia forse per esorcizzare quella mancanza che lo accompagnava, creando una figura paterna perfetta ed esemplare di integrità da cui non avrebbe mai potuto essere deluso.

**Pierdavide Romeo De Curtis**  
**Studiante Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe III B**

# Concetto della paternità

di

**Beatrice Trani**

Dante affronta il grande tema della paternità: che cosa voglia dire essere veramente padre e dare la vita a qualcuno che poi, in qualche modo, incolpevolmente, trascini nelle scelte che fai e nel bene e male che vivi.

Ognuno di noi è un fascio di rapporti e ogni cosa che costruiamo sia nel bene che nel male investe gli altri: quelli a cui siamo legati o che semplicemente ci guardano. Quello del padre è un compito arduo, non è solo guida che indica la strada, ma anche uno che prende sulle spalle e porta la persona verso una situazione migliore. Dante, nel primo canto dell'Inferno, gridando quel *miserere di me* a chiunque sia lì, *ombra od omo certo*, si comporta proprio come un bambino che, nel momento del bisogno, guarda il padre e cerca in lui la speranza: ed è proprio in quel momento che arriva Virgilio che offre la possibilità a Dante di potersi salvare dal peccato che alberga in lui, ma mai da solo, sempre al suo fianco. Virgilio, guida e accompagnatore, si fa carico di lui portandolo fisicamente verso una situazione migliore e, nell'ultimo canto dell'Inferno, come a voler suggellare la promessa di speranza e di salvezza che gli ha tacitamente fatto salvandolo dalla selva oscura, tanto *selvaggia e aspra e forte* da far perdere la *speranza dell'altezza*, il padre-guida è pronto a sfidare il demonio, il male in tutta la sua clamorosa evidenza, dicendo a Dante di aggrapparsi a lui<sup>5</sup>, perché l'avrebbe portato fuori dall'Inferno, permettendogli di rivedere le stelle. Quello di Virgilio è un atto di paternità suprema in cui un padre, Virgilio, dice a suo figlio, Dante, che dalla selva oscura e quindi dal peccato si può uscire, con difficoltà, per una strada che non è quella diretta verso il monte, ma per l'Inferno, tuttavia non lascia da solo Dante e non spegne la sua speranza di potersi purificare. Nel ventisettesimo canto, Dante è arrivato quasi alla fine del Purgatorio, quando davanti a lui vede un muro di fuoco che deve per forza attraversare per poter proseguire la scalata del monte<sup>6</sup>. Dante è paralizzato, non sa come fare e solo con l'immaginazione riesce già a vedere corpi umani in fiamme; è in quel momento che interviene Virgilio - guida, maestro, ma soprattutto padre - che, ancora una volta, non si tira indietro per aiutare il proprio figlio.

Virgilio, colui che lo ha guidato per tutta quella strada, che lo ha condotto sano e salvo sopra il dorso di Gerione,<sup>7</sup> come potrebbe proprio lui mentirgli ora che sono sempre più vicini al Creatore? Eppure, Dante non cede subito, una cieca paura ancora lo frena, ed è proprio allora che Virgilio assolve a pieno il compito di padre, è in quel momento che Virgilio, anche un po' offeso per la mancanza di fiducia che gli era stata riservata soprattutto dopo quella strada, gli dice: "Or vedi figlio: tra Bëatrice e te è questo muro"<sup>8</sup>. Virgilio gli dà un motivo, risveglia in lui il desiderio, rendendolo più consapevole dello scopo; capisce di non poter bastare più a dare la carica, la motivazione a Dante e, come un padre, si fa da parte, quando capisce che il figlio ha bisogno di un altro appiglio per poter proseguire e gli fa rivivere tutta la sua storia nel suo unico valore: il rapporto con Beatrice, e continuerà a farlo per tutto la durata del muro di fuoco, dicendo: "Li occhi suoi già veder parmi"<sup>9</sup>.

Nel trentesimo canto, Dante arriva finalmente nell'Eden: tra canti di attesa e di saluto, in mezzo agli angeli che gettano fiori, appare Beatrice. Per una virtù misteriosa, che parte da Beatrice, il poeta sente la grande potenza dell'amore. Questo antico sentimento irrompe, come un tempo, e crea nuovi contrasti e lo smarrimento dell'anima, che non ha la forza di sostenere le memorie della prima adolescenza. Dante si gira, in cerca della guida; per tre volte, come in un'invocazione religiosa, è ripetuto il nome del maestro, e la terzina rivive la missione di Virgilio, dolcissimo padre, inviatogli in soccorso nella selva oscura. *Ma Virgilio n'avea lasciati scemi di sé, Virgilio dolcissimo padre, Virgilio a cui per mia salute die'mi*: Virgilio lo aveva lasciato, Virgilio dolcissimo padre, Virgilio a cui si era consegnato totalmente per la sua salvezza, lo aveva abbandonato: e allora nulla è valsa la consapevolezza di star per incontrare Beatrice, l'essere un passo dal paradiso, che gli impedisca di piangere, di scoppiare in lacrime. In questo pianto di Dante c'è tutto il mistero del fatto che chi ci aveva portato il bene, la bellezza, chi ci ha aiutato, ad un certo punto se ne va; proprio colui che sembrava dover garantire la realizzazione di tutto il desiderio. Virgilio, se ne va per lasciare il posto a Beatrice, sa di non essere più abbastanza per Dante e lo lascia alla guida di chi aveva la capacità di aiutarlo in modo migliore, affinché lui potesse raggiungere il suo desiderio; lo abbandona non prima di essersi congratulato con lui, finalmente irrobustito e sicuro, non più schiavo di un'immediata reattività, ma signore dei propri atti e in grado di affrontare personalmente le circostanze: *“io te sovra te corono e mitrio”*. Questo padre ha educato un uomo libero, signore di sé stesso perché finalmente davanti alla verità.

Virgilio è una figura presa dai libri, dall'universo della testualità; allora sorge spontanea una domanda: nella biografia dantesca, non preesiste per Virgilio uno spunto reale, una prefigurazione in carne ed ossa? È a questo punto che nel quindicesimo canto dell'Inferno si affaccia la figura di Brunetto Latini. Non era idoneo il letterato fiorentino come guida nel viaggio ultraterreno, perché sodomita. Ecco il limite del padre che viene improvvisamente scoperto, la fragilità di cui soffre e quella colpa che va a situarsi in basso e non in alto. Notiamo gesti paterni da parte di Brunetto a cui corrispondono atteggiamenti di discepolo e di figlio da parte di Dante; infatti già al verso trentuno Brunetto lo chiama "figliuol mio"<sup>10</sup> e gli chiede di fare un tratto di strada insieme; tuttavia c'è una difficoltà perché Brunetto non può fermarsi, anche se c'era stata questa richiesta da parte del poeta fiorentino, se lo facesse sarebbe condannato a rimanere fermo per cento anni e la pena assumerebbe una valenza terribile<sup>11</sup>. Decidono quindi di procedere insieme, anche se un po' distanziati l'uno dall'altro. Questo senso della distanza, nonostante il fortissimo senso di amore intellettuale e filiale, verrà ribadita anche in altri momenti e sta a significare che c'è una differenza tra i due: Dante non condivide l'omosessualità di Brunetto e al motivo per cui il maestro è dannato in quel luogo Dante non dà rilievo, proprio perché ha un grandissimo affetto nei suoi confronti e non vuole assolutamente infangare la sua immagine. Questo canto più che essere il canto di Brunetto Latini è il canto di Dante Alighieri: lui, attraverso le parole del maestro, viene esaltato, in quanto già promettente come allievo, sembra ora destinato ad eccelse prove.<sup>12</sup> Alle parole di Brunetto, Dante risponde con un atteggiamento dolcemente filiale: *ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, la cara e buona imagine paterna di voi quando nel mondo ad ora ad ora m'insegnavate come l'uom s'eterna*<sup>13</sup>. L'uomo si rende eterno attraverso la grandezza delle sue imprese, se uomo d'azione, o attraverso la grandezza della sua mente, se uomo di studi e lettere: questo è ciò che gli ha insegnato Brunetto Latini e questo suo lavoro di insegnante in un certo senso sta ancora continuando nel momento in cui avviene l'incontro: *Ciò che narrate di mio corso scrivo, e ser-*



*bolo a chiosar con altro testo a donna che saprà, s'a lei arrivo*<sup>14</sup> Prendo nota di ciò che mi avete detto, capisco che è importante e se non lo ho capito del tutto, me lo farò spiegare da Beatrice.

Possiamo notare che Dante dà del “voi” al maestro e questo avviene in pochissimi casi: lui dà del voi a dei suoi concittadini verso i quali ha veramente tanta stima e sicuramente Brunetto è uno di quelli. Dante propone un modo di vivere la paternità diverso da quella di Virgilio, così piena di positività e di letizia, introducendo la figura del Conte Ugolino. Il Conte Ugolino viene rinchiuso insieme ai suoi due figli e i suoi due nipoti in una torre e la sua storia diventa molto famosa a Firenze; tuttavia Dante decide di far raccontare proprio dalla bocca del conte, non la sua storia, che tutti conoscevano, ma le emozioni che ha provato in quei mesi di prigionia e che nessuno poteva sapere al di fuori di lui. Lo stesso *"miserere di me"* come richiesta di aiuto si ripropone anche qui con la richiesta di Gaddo al padre: *Padre mio, ché non m'aiuti?*<sup>15</sup> e ancora nella precedente domanda di Anselmuccio che dice al padre *Tu guardi sí, padre! che hai?*<sup>16</sup>. Il Conte, a differenza di Virgilio, è coperto da un velo di totale impotenza e decide di tradire la speranza e quella promessa di bene che Dio assicura al cuore di ciascuno<sup>17</sup>; egli non avendo via d'uscita, e non avendola per sé stesso, non può nemmeno averla per i suoi figli e nega loro la possibilità di sperare, tradisce la responsabilità di un padre di trovare un punto di uscita per cui un figlio, guardandolo, vede la possibilità concreta di seguirlo, fiducioso. Il Conte Ugolino trascina i suoi figli e nipoti alla morte per i propri errori e, in questo caso, viene in mente il personaggio di Icaro, che Dante più volte propone, che si trova nel labirinto proprio per colpa di Dedalo, che costruisce la stessa "gabbia" che li terrà rinchiusi per molto tempo.

Dante introduce tre figure di padre nelle prime due Cantiche; tuttavia notiamo che alla fine il suo viaggio è totalmente indirizzato verso il vero padre, Dio. L'anima semplicetta che sa nulla *esce di mano a lui che la vagheggia prima che sia, a guisa di fanciulla che piangendo e ridendo pargoleggia*<sup>18</sup>.

La nostra anima è indirizzata verso Lui, nasce e ambisce di ritornare da Lui e nessuna può considerarsi separata da Lui, né in sé sussistente; non può allora odiare Dio, che le dà l'essere e l'operare. Se lo facesse, odierrebbe se stessa. È questo il vero intento di Dante per quanto riguarda il tema della paternità, un viaggio verso Colui che è il vero Padre, meta della vera felicità, Colui che ci dà la vita e verso il quale dovremmo ambire di ritornare.

**Beatrice Trani**

**Studentessa Liceo Classico “Ugo Foscolo”, III B**

# *Umanissimo sempre*

di

**Aurelio Cozzi**

Natalino Sapegno, uno fra i maggiori studiosi di Dante del Novecento e curatore di una ricchissima edizione della *Divina Commedia*, in un suo manuale definisce il Poeta “umanissimo sempre”. Dante infatti (e cito nuovamente Sapegno) “non respinge da sé nulla di umano”. Egli è, d'altra parte, un uomo di mondo: partecipa attivamente alla vita politica e sociale della sua amatissima Firenze, una delle più grandi metropoli del tempo. Ha molti amici e nemici, amori di cui tutt'oggi si parla ed è un uomo concreto, conosce i fatti della sua epoca, è testimone delle ingiustizie che di fronte a lui vengono commesse: è uno del popolo. Dotato di una pungente intelligenza, non ha timore nel lanciare dardi ardenti contro i nemici sin dalla giovinezza: basti pensare al focoso scambio di sonetti che ha avuto luogo per un dato periodo di tempo fra lui e Forese Donati, fratello del sanguinario Corso, e dell'eterna ed “evanescente” Piccarda. “*Senti, Forese, non so di chi sei figlio. Bisognerebbe domandarlo a tua madre, può darsi che lei lo sappia. Di te di sicuro so che sei un acquaiolo (...)*” ne è solo un esempio, per non parlare delle più note e rischiose critiche che dallo stesso verranno indirizzate all'allora Papa Bonifacio VIII, che viene detto destinato all'Inferno quando quest'ultimo era ancora in vita.

Dante è inoltre stato pretore, ambasciatore ma anche combattente in prima fila a Campaldino. Si può quindi, senza ombra di dubbio, affermare che fosse un uomo del suo tempo, che quel tempo fosse suo e che ci fosse legato, come lo era alla sua città. Grande studioso, amatore della lettura e delle scienze, viene costretto all'esilio, suo più grande flagello ma condizione che garantì e da una parte agevolò la stesura dell'opera di cui tutti, da sette secoli a questa parte, discutiamo. Fino a questo momento egli ha attentamente osservato la realtà, la sua società, i comportamenti degli uomini da cui era circondato, il loro agire ed il loro pensare. Ha studiato, tanto, e non avrebbe mai voluto cessare di farlo. Al momento dell'esilio ha ben delineata dentro di sé l'immagine di una società utopica, in cui vede i poteri equamente divisi: è un idealista, un sognatore, il più grande sognatore di tutti i tempi. Mette a frutto ciò che un uomo di 39 anni, dotato di una mente pullulante di idee, lucida e stabile, può mettere: concentra il suo genio nel suo capolavoro, che è la *Divina Commedia*.

## *Dante Agens e Dante Auctor*

Come detto sopra, Dante conserva la sua umanità e tale umanità trabocca dalle righe dei suoi versi. Se, qualche secolo dopo, illustri personalità come quella di Gabriele D'Annunzio o Giovanni Pascoli sottolineeranno la loro superiorità rispetto agli altri in quanto poeti, detentori di un ruolo profetico e

(soprattutto in D'Annunzio) privilegiato, ruolo che l'uomo comune non ha la possibilità di far suo, Dante non si percepisce in questi termini, ne manifesta il desiderio di dipingersi in tal maniera. È mosso infatti della sua ricca esperienza di vita: ha fatto politica, è entrato in contatto con personalità assennate e temibili, ma anche con figure a lui sorridenti, che lo hanno ispirato. Quando scrive il suo capolavoro è già noto ai più, i notari ormai iniziano a trascrivere i suoi versi o a rappresentare graficamente, sulla cartapeccora, le sue canzoni. Ha quindi fama e tutte le carte in regola per potersi descrivere nella sua opera come un uomo nettamente superiore agli altri, che guarda l'altro dall'alto in basso. Invece il Dante-agens, cioè quello frutto della sua fantasia e quindi sua rappresentazione del tutto volontaria, è umano e umile, prova vergogna ed è sempre pronto ad apprendere e a mettersi in discussione. C'è da dire certamente che egli per forza di cose, grazie a capacità autocritica e senso del giudizio, abbia percepito e fosse consapevole del suo valore. Già nell'atto di raffigurarsi come colui che compie un viaggio nell'aldilà per entrare in contatto con quella che è tutta la storia dell'umanità, studiando di quest'umanità, in maniera minuziosamente unica e straordinaria, tutti i comportamenti, le intenzioni, le attitudini, i sentimenti ed ogni possibile ramificazione del suo pensiero in modo universale, Dante implicitamente trasmette la consapevolezza e la considerazione che ha, se non si vuol dire della sua persona, almeno delle sue capacità come pensatore. Dato però che al giorno d'oggi (soprattutto fra studenti) è riscontrabile una spontanea inclinazione a percepire il *nostos* presente nella Divina Commedia come un viaggio che ha effettivamente avuto luogo, data l'"inconcepibilità" del modo in cui una sola mente, per giunta del '300, sia stata capace di tratteggiare ogni umana sfumatura, inserendola in uno schema così preciso e rigoroso, che tiene assolutamente conto di tutta l'evoluzione umana a partire dall'antichità, si può dire che spesso il Dante agens, cioè il personaggio-protagonista del capolavoro, venga accomunato alla figura dell'autore stesso e quasi si dimentichi che sia frutto della sua immaginazione e del modo in cui egli, liberamente, aveva intenzione di rappresentarsi. Questo però è un errore che la stessa mente creatrice induce, a grandi linee, a commettere, poiché senza dubbio la Divina Commedia può essere considerata un viaggio autobiografico, risultato del connubio fra l'esperienza di vita dell'autore, la sua formazione culturale e la sua capacità immaginifica. Il Dante-auctor ha assorbito ciò di cui nella vita era stato testimone e, grazie ad una incredibile capacità critica per cui lo percepiamo come un *deus* onnisciente, la sua terrena natura si fonde con quella spirituale e letteralmente fuori dal mondo, che è quella letteraria.

### ***"come degnasti d'accedere al monte?"***

Come accompagnatore nel suo viaggio attraverso l'umanità intera e le sue vicende, il nostro autore sceglie Virgilio: ispiratore e modello della sua poetica.

Trentatreesimo canto del Purgatorio: Dante agens ha appena preso coscienza del fatto che la sua guida, il suo mentore, il faro che fino a questo momento gli ha sapientemente illuminato la via, è scomparso. Non vi è traccia di un'uscita di scena trionfante o di un commiato solenne: Dante si è voltato per rivolgersi a lui *'col respitto / col quale il fantolin corre alla mamma / quando ha paura o quando elli è afflito'* perché ha dinnanzi a sé Beatrice, suo più grande amore in terra e rappresentazione della purezza divina in cielo, e desidera rivolgersi alla sua saggia guida, come in cerca di quella materna protezione che in vita non ha potuto ricevere, o perlomeno che non ha ricevuto a sufficienza. Questo improvviso ed inaspettato abbandono cela in sé un profondo e allegorico significato, che forse è uno

dei punti cardine della *Commedia* (come in origine era chiamata) stessa: la scienza, umana e pagana, arriva fino alla soglia della verità divina, quasi vi si affaccia, per poi esserne tagliata fuori, per cedere il posto a qualcosa che è più grande, nobile ed alto di lei. Beatrice è luce, è ‘*uno dei bellissimi angeli del cielo*’, ricordo ‘*d’antico amor*’ e portavoce del divino sapere; qui però diventa severa, rimprovera e castiga Dante. Egli, come detto sopra, è stato lasciato da colui cui si era ciecamente affidato, il lume

dell’umana ragione ed anche simbolo di una paternità spirituale; umanamente piange. Beatrice allora per la prima volta lo rimprovera (rientra qui in gioco il riferimento alla figura materna- ‘*così la madre al figlio par superba / com’ella parve a me*’) in modo intransigente, come un ammiraglio è solito fare con i suoi sottoposti, consigliandogli di non spender lacrime per l’uscita di scena di Virgilio, poiché di queste necessiterà per la vergogna delle sue colpe, probabilmente alludendo al fatto stesso che egli sia un uomo, vivo e peccatore, in Paradiso.

### ***L’umanità di Dante***

“*come degnasti d’accedere al monte? / Non sapei tu che qui è l’uom felice?*”

Così il Dante-*auctor* fa parlare la sua amata Beatrice, oggetto della *Vita Nova* e limpida fonte di un amore incondizionato che è per lui motivo di riflessione dall’età di nove anni, momento in cui la vide per la prima volta (‘*prima ch’io fuor di puerizia fosse*’). Come interpretare queste preziose parole, in particolare la parola ‘*degn*’?

Cristoforo Landino (1424-1498) spiega che sarebbe più opportuno intendere la frase in chiave ironica, in una sorta di ‘*come ti sei degnato infine di salire? Non sapevi forse anche prima che qui risiede la vera felicità?*’.

Francesco di Bartolo (1324-1406), meglio conosciuto come Buti, invece preferisce interpretare le parole del personaggio di Beatrice più similmente a ‘*come ti sei ritenuto degno di salire al monte che accoglie l’uomo che ogni colpa ha espiato?*’. Entrambi gli studiosi hanno saputo conferire un chiave di lettura ragionata e sicuramente dettata da profonda conoscenza dell’argomento e delle intenzioni del Poeta. Certamente una cosa è chiara, indipendentemente da quale delle due interpretazioni si scelga di adottare: Dante è vivo, e si trova nel regno dei morti. Sfiorebbe la blasfemia una scena raffigurante un Dante senza vergogna, a testa alta e presuntuoso dinnanzi all’ingresso del Paradiso.

All’epoca di Dante tutti credevano nel Paradiso (e nell’Inferno e nel Purgatorio); ogni parola detta in questa meravigliosa opera, ogni situazione qui narrata diventava ben presto legge, verità. La lingua utilizzata garantì alla *Commedia* di correre veloce fra la gente, fra gli umili, che finalmente si sentivano in grado di intendere dotte parole, compresi e parte integrante del mondo culturale. Il linguaggio, quello del volgare, era stato fino a quel momento circoscritto alle strade, all’informalità; ora prendeva finalmente vita, sotto forma di materia prima per quelli che saranno i più bei versi scritti dall’uomo.

Si può pertanto dire che l’umanità di Dante sia riscontrabile in una precisa scelta, avanguardistica e rivoluzionaria: l’utilizzo del volgare nella sua, o meglio nell’ormai *nostra*, opera. La lingua italiana che ora scorre fra le strade delle nostre città, nei palazzi, nelle scuole, nei giardini e sulle pagine dei

libri che ci osservano dalle librerie di tutte le case di questo meraviglioso paese che è l'Italia, è stata per la prima volta messa su carta da Dante. Il latino era la lingua dei dotti, delle massime, inarrivabile e di difficile comprensione per chi aveva dovuto cominciare a lavorare in tenera età abbandonando quindi gli studi, fenomeno che all'epoca non era affatto circoscritto ad una realtà di disagio, ma che riguardava i più.

Come Verga secoli dopo sceglierà di rappresentare i vinti, coloro che mai sono stati rappresentati, Dante *sceglieva* di includerli. Ha scelto, insomma, di dare a tutti la possibilità di comprendere ciò di cui parlava. Tutti (chi più e chi meno, s'intenda) avrebbero potuto accedere a quella che è l'enciclopedia della storia dell'umanità, e dell'umanità intera. Per questo saremo eternamente e sentitamente grati a Dante.

**Aurelio Cozzi**

**Studiante Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe V F**

# L'*auctor* attraverso l'*agens*

di

**Filippo Di Vita**

Il Dante *agens* è evidentemente al di fuori del mondo definitivo e compiuto che attraversa; è anzi l'unico a non avere una collocazione precisa, a non conoscere cioè, soprattutto all'inizio della vicenda, il proprio destino eterno. Da un punto di vista narrativo, ciò costituisce un "privilegio" indispensabile; e infatti l'unico personaggio a possederlo è il protagonista del racconto, l'unico all'interno dell'opera a essere vivo e non morto. Sotto questo aspetto, la vicenda della *Commedia* coincide con la progressiva rivelazione del suo destino al Dante *agens*. La *Commedia* va considerata nella prospettiva della descrizione dello stato delle anime dopo la morte, ma è possibile considerarla anche come la storia della ricerca della salvezza da parte del Poeta. Mentre nel primo caso, la presenza di Dante ha la funzione di risvegliare nelle anime il desiderio di comunicare e di esprimersi o, in rari casi, di costringerle a farlo, nel secondo caso la visione delle anime è funzionale alla salvezza di Dante, aiutandolo a rifiutare il peccato - di cui egli può vedere le terribili conseguenze - e ad abbracciare il bene. Naturalmente, i due piani di lettura sono complementari: non si escludono ma si integrano e illuminano a vicenda. La *Commedia* deve la sua ricchezza anche a questa duplicità narrativa: al registro della descrizione si affianca quello dell'esperienza diretta. D'altra parte, il personaggio Dante non rappresenta solo se stesso, ma si pone come figura esemplare di cristiano in cerca della salvezza: in questa prospettiva il lettore è coinvolto nella sua vicenda e chiamato a parteciparvi fin dalle prime battute dell'opera. Infatti, come Dante, neppure il lettore conosce il proprio destino eterno, e neppure lui ha una collocazione nella struttura dell'oltretomba dantesco; e ogni esito può essere il suo.

Dante *agens* rappresenta potenzialmente l'intera umanità traviata dal peccato e rivolta verso il riscatto e la salvezza. Attraverso quali paragoni con se stesso il Poeta risolve i propri turbamenti? Ci sono molte figure secondarie nel poema - direttamente coinvolte nelle varie pene, ma anche nei pregi, della vita nell'oltretomba - e il Dante *auctor* inserisce nell'opera elementi paradigmatici per ogni categoria attraverso cui egli suddivide la vita ultraterrena. Essendo il Dante *agens* contemporaneamente un rappresentante simbolico dell'intera umanità e dei suoi peccati, ma anche una rappresentazione simile e fedele del Poeta all'interno dell'opera da lui creata, reagisce diversamente di fronte ai dannati macchiati di peccati di cui il Dante *auctor* si sentiva colpevole in vita. Nonostante ciò, rimane valida la qualità educativa dell'opera che porta a riflettere qualunque cristiano su quale posto gli spetterebbe in questo modello di vita ultraterrena, sia esso un santo o un peccatore.

Attraverso le tre cantiche, il Poeta fa capire come nel corso della sua vita abbia compreso le proprie imperfezioni e i propri peccati, e abbia poi iniziato un percorso di analisi della moralità umana e cristiana. Nell'attenta creazione delle pene per l'oltretomba e nel loro ordinamento, Dante prende

decisioni in merito alla gravità dei peccati. Mai prima di allora si era parlato nello specifico di pene diverse tra un peccato e l'altro in maniera così particolareggiata; neanche nella dottrina della Chiesa si rintraccia un tale ordinamento verticale. Il Poeta arriva addirittura a creare dal nulla

un terzo regno dell'oltretomba, il Purgatorio, che solo in seguito verrà riconosciuto come legittimo.

Insomma il risultato di queste elaborazioni molto libere delle conoscenze cristiane ha come risultato una vita ultraterrena "romanzata". Ci porta a supporre che Dante non abbia come obiettivo tramandare un valore religioso attraverso la sua opera, ma la divulghi solo con finalità didattiche. In tal modo, altre persone potranno contemplare le riflessioni che lo hanno condotto a tirarsi fuori dal peccato, attraverso la miriade di personaggi presenti nei tre regni. Molti di questi personaggi erano tra l'altro figure illustri nella vita terrena, conosciuti presumibilmente da molti contemporanei di Dante attraverso le loro storie, come Ulisse, Virgilio, Pier delle Vigne e altri anche nei cieli più alti. Dunque questo utilizzo di persone conosciute prese a esempio per mostrare le conseguenze dei peccati, rende le loro pene di ancor più forte impatto.

Questi personaggi abbondano nell'Inferno, la cantica con il più intenso valore didattico, dove Dante rappresenta con vivido terrore il dolore provato dai peccatori. Qui, il Poeta si mostra davvero nella sua natura di uomo fragile ed effimero come tutti, vittima delle tentazioni terrene a cui non può sottrarsi. Attraverso altre figure, sottilmente, il Poeta ci espone i peccati di cui più si è macchiato e i suoi timori per la vita dopo la morte.

Il primo personaggio che lascia intendere i peccati di Dante è lui stesso, che nel primo canto è spavaldo e incosciente, credendo di poter superare la selva oscura con il solo potere dell'intelletto, senza la grazia divina. Le tre fiere lo fermano, per il suo peccare di orgoglio e superbia, e soprattutto di avarizia e cupidigia, gettandolo in una gran disperazione che lo manda allo sbando tra i peccati. L'intervento provvidenziale di Virgilio dà inizio ad un rapporto che sarà per Dante un altro metro di paragone, un rapporto padre/figlio. La paternità è un tema ampiamente ma sottilmente affrontato nella Commedia: la chiave di volta sta nel saluto di Dante a Virgilio quando egli svanirà nel canto XXX del Purgatorio, "Mio dolcissimo padre".

Virgilio è effettivamente un padre ottimo per Dante, che potremmo includere nella cerchia dei padri positivi della Commedia, in quanto la sua "assistenza" è provvidenziale alla salvezza del Poeta. Assieme a lui, possiamo annoverare anche Cacciaguida tra i padri positivi, poiché aiuterà Dante a superare il dolore dell'esilio e fungerà da guida per lui una volta tornato nel mondo terreno. I padri negativi rappresentati sono senza dubbio in primis Cavalcante dei Cavalcanti, che, a causa di una visione materialistica della vita, usa il figlio come strumento politico in matrimonio, e il Conte Ugolino, che colpisce Dante nel profondo con la sua storia. Egli infatti rappresenta una delle paure più grandi del Dante *auctor*, quelle di gravare sui propri figli e opprimerli.

Nonostante la cantica sia quasi alla fine, è nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno che il Poeta fa intendere il suo identificarsi in alcuni peccatori. Nel Cocito, un dannato senza nome chiede a Dante "*Perché cotanto in noi così ti specchi?*", ed egli non si riferisce unicamente al fattore fisico del Poeta, che li osserva e rivede se stesso nella lastra di ghiaccio su cui cammina. Questa frase apre ancor meglio il campo per l'incontro del canto successivo, che rappresenta per Dante un duro colpo. Nel canto XXXIII l'incontro con Ugolino della Gherardesca - uno degli episodi

più crudi dell'intera opera, in particolare per il contesto in cui lo scorgiamo anche in relazione alla sua storia - rappresenta una delle questioni interpretative più ardue per la critica che ancora adesso non ha certezze sull'esatta morte del conte. La relazione tra il dannato e Dante sta nelle colpe dei padri che ricadono sui figli; infatti come Ugolino ha causato la morte quattro suoi figli innocenti, anche se la tradizione storica li vuole come due figli e due nipoti non del tutto rispettosi della legge, così il Poeta teme di coinvolgere la propria famiglia nelle lotte politiche fiorentine. Più avanti, egli avrà la conferma dei suoi timori da Cacciaguida che gli rivelerà il suo imminente esilio, con le conseguenze che già Dante aveva ipotizzato e per cui molto si addolora: costringere anche la sua famiglia al bando da Firenze e l'essere considerati alla stregua di criminali.

Un'altra situazione in cui Dante rappresenta il peso del suo credo politico è nel precedente incontro con Pier della Vigna, quando discute dell'ingiustizia e dell'infamia che domina gli invidiosi. Nel corso della prima cantica - e non solo - Firenze viene spesso additata come una città piena di invidia, abitata da calunniatori e diffamatori, tanto che nel XIII canto Pier della Vigna riflette sul suicidio di cittadini vittime di invidia. E anche questo tema tocca il Poeta molto nel profondo, tanto che si commuove ascoltando il racconto del giurista e ne condivide il dolore. Il Dante *auctor* ci lascia intendere attraverso l'empatia e la compassione del Dante *agens* come probabilmente anche lui abbia pensato al suicidio durante la sua vita.

Oltre a questi paragoni a tratti sottili e velati, la preoccupazione di Dante per i suoi peccati è in chiare lettere espressa nel canto XXVI, dove vengono posti i dannati per l'inganno, i consiglieri fraudolenti. Qui uno dei più grandi uomini d'ingegno della storia ci racconta di come la superbia lo abbia guidato a peccare. Il Poeta trema ripensando ai dannati per superbia, in quanto è ben consapevole del suo comportamento vanesio e sfacciato, alimentato da un senso di superiorità intenso, ma nel corso del viaggio diventa ancora più consapevole di questo suo peccato. Egli apprende come l'insensata superbia che ha condotto Ulisse ad ingannare i suoi nemici, ma anche i suoi compagni, non sia diversa da quella che all'inizio della cantica lo voleva portare oltre il colle. Entrambi si reputano tanto intelligenti e ingegnosi da credere di poter raggiungere tutto da soli, prima del tempo. Ulisse affonda assieme ai compagni dopo aver avvistato il purgatorio superando le colonne d'Ercole, e Dante viene respinto dalle fiere quando, in assenza della grazia divina, aspira alla beatitudine. Il fallimento iniziale del Poeta, e ancor di più l'idea che dà origine al tentativo, fa capire come durante la sua vita Dante non abbia praticato l'umiltà e non abbia accettato i propri limiti, peccando, in situazioni come quella della selva oscura, di "hyubris", l'insulto alla forza divina di cui si è spesso macchiato anche Odisseo.

Attraverso questo episodio, e in parte anche a quelli sopracitati, veniamo a conoscenza delle sfaccettature di una mente come quella di Dante, anche nella dimensione privata del suo "io auctor". Attraverso altri messaggi dell'opera, il Poeta ci lascerà altri piccoli frammenti per apprezzare quella che era sicuramente una mente poliedrica e geniale.

**Filippo Di Vita**

**Studente del Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV B**



# Un viaggio attraverso gli occhi

di

**Mariagiulia Quaresima**

Gli occhi sono il solo legame che tiene unito l'uomo con il mondo; sono perle preziose che riflettono con la loro luce le più alte emozioni dell'essere.

Sono forse l'unico mezzo per l'uomo di comprendere la realtà esattamente così com'è e non come essa appare perché tutti sono in grado di vedere il mondo, ma sono pochi coloro che riescono ad osservarlo e comprenderlo. Osservare la realtà per quello che è può spaventare.

Vedere significa percorrere la strada più facile, per non andare incontro alla realtà.

I nostri occhi aprono una piccola finestra sul mondo, ma è l'uomo che decide se aprire completamente quella finestra, fermarsi, e osservare ciò che ha davanti, o rimanere tutta la vita con quella finestra leggermente aperta, e continuare semplicemente a vedere, non potendo così contemplare quello spettacolo.

Un uomo si fermò ad osservare quell'universo, per poterne cogliere i più piccoli dettagli, e anche i più oscuri segreti. Quest' uomo aprì una sua finestra sul mondo e aprì conseguentemente anche i suoi occhi, occhi che fino ad allora era rimasti chiusi. Costui volse dapprima il suo sguardo verso l'alto, e poté osservare attentamente il cielo, scoprendo così un universo dolce e calmo. Poi volse il suo sguardo poco più in basso, e osservò la terra, venendo a conoscenza di un mondo tanto complesso quanto crudele. Infine, chiuse delicatamente i suoi occhi, e poté guardare finalmente se stesso.

Quest'uomo prende il nome di Dante Alighieri, forse uno tra i primi ad aver capito come guardare l'universo.

Tuttavia, per poterne cogliere il vero significato, per poterlo comprendere fino in fondo, era necessario osservare attentamente l'uomo, un essere imperfetto che vive in un piccolo mondo anch'esso imperfetto. E tale piccolo mondo è solo una parte dell'infinito universo, ed è chiamato terra, la dimora di ogni creatura. Ma è alzando i propri occhi che Dante poté osservare e contemplare quella che era la vera perfezione: il cielo, un grande mondo perfetto, dimora del Creatore. Sono stati dunque gli occhi ad aver permesso a Dante di entrare direttamente in contatto con l'universo e sono proprio gli occhi il tramite per poter comprendere il significato dei versi danteschi.

Dolore e gioia, tormento e libertà, dannazione e salvezza; sono questi gli ossimori della Divina Commedia, e ognuno di noi vive nella convinzione di averne compreso il significato.

La realtà è ben diversa.

Chi realmente ha potuto vedere con i propri occhi il vero dolore, o la vera gioia? Chi ha potuto osservare il vero tormento, o il vero godimento? Nessuno.

Ma arrivò colui a cui venne affidato questo arduo compito: rappresentare il tutto. E per rappresentare bisogna guardare, e Dante guardò. E guardò con i propri occhi quello che è il Dolore, quella che è la Felicità, quella che è la Disperazione, e quella che è la Bontà, ed è stato così che quest'uomo riu-

scì a comprenderne il significato.

La Commedia è tutto un viaggio attraverso i suoi occhi, occhi che divengono il riflesso attraverso cui anche noi possiamo osservare, e comprendere.

È un viaggio che incomincia nelle aspre profondità infernali, dove Dante si trova a dover osservare le anime straziate dall'eccessivo dolore, il peggior nemico per l'animo umano.

È la dannazione infernale ciò che vede nello sguardo terrificante di Caronte *che' ntorno avea di fiamme rote*, i cui occhi emettono rossi bagliori, come fossero circondati da fiamme.

È il peccato ciò che traspare dal fatale sguardo fra Paolo e Francesca. Costei raccontò come quella famosa lettura li aveva più volte indotti a cercarsi con gli occhi, facendoli così cadere nel tranello dell'amore.

*Noi leggevamo un giorno per diletto  
di Lancillotto come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso.*

Se i loro sguardi furono dunque in passato la causa della loro dannazione, adesso altro non sono che la causa della loro eterna sofferenza.

Brutalità è negli occhi vermigli di Cerbero, che graffia e squarta con gli artigli le anime:

*Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,  
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;  
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.*

E c'è ghiottoneria negli occhi di Ciacco, che, all'improvviso, tra le anime che *giacean per terra...si levò*, e altrettanto velocemente ricadde a terra, rovesciando i propri occhi all'indietro, e assumendo quella postura che rende le anime di questo cerchio simili a cani.

*Li diritti occhi torse allora in biechi;  
guardommi un poco e poi chinò la testa:  
cadde con essa a par de li altri ciechi.*

Ed è invece il senso di superiorità ad essere presente nello sguardo di Farinata, figura maestosa e solenne, che guarda il poeta quasi con disprezzo. Afferma Alighieri che "*guardommi un poco...quasi sdegnato/, mi domandò...*". Un personaggio dunque che non perde il suo tono superbo neppur di fronte alla grave pena che deve scontare.

C'è sofferenza nello sguardo di Brunetto Latini, il cui volto è ormai deturpato dal fuoco. Il poeta, osservando i suoi lineamenti, abbassa la mano verso il viso del maestro, come per dargli una leggera carezza: "*ficcai li occhi per lo cotto aspetto*"

E, ancora, c'è disperazione negli sguardi sofferenti dei figli di Ugolino, che vede attraverso quei quattro visi il suo stesso volto straziato: "*e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso*". Racconto orribile quello di Ugolino; un padre che guardando gli occhi dei propri figli altro non vede che morte e sofferenza.

E sono il Peccato, la Dannazione e il Dolore le lacrime che scendono dagli occhi di Lucifero. La crime miste al sangue dei tre dannati, fatti a pezzi dalle tre bocche.

E, dopo tali orrori, Dante può finalmente uscir a riveder le stelle, la cui luce diffonde nel suo animo una nuova serenità.

Alza il proprio sguardo e trova dinnanzi a sè un nuovo mondo, la cui dolcezza restituisce ai suoi occhi quel *piacer* che nel precedente regno era andato perduto. "*Dolce color d'oriental zaffiro* " è la prima cosa visibile; è incanto puro che risiede nella dolcezza di un semplice colore.

Da qui il suo sguardo si sposta verso quattro stelle, che sembrano rallegrare il dolce cielo con la loro luce, e illuminano il volto di una nuova figura, quella di Catone, che risiede nel luogo in cui il nostro poeta potrà osservare "*quelli spirti che purgan sé sotto la tua balia*", vale a dire il Purgatorio.

Tuttavia, è necessario che il poeta, prima di intraprendere questo nuovo cammino, si cinga con un ramo di giunco, simbolo di umiltà, e lavi il suo volto dalle impurità dell'aria infernale.

Non sarebbe rispettoso, infatti, presentarsi "*al primo ministro*", ossia il primo angelo guardiano, con "*l'occhio sorpreso d'alcuna nebbia*", perché offuscato dallo sporco infernale.

Spettacolare è l'apparizione di quest'angelo, la cui luce - come rosseggia Marte in lontananza al mattino - appare allo sguardo del poeta. E non appena "*l'uccel divino più chiaro appariva*", gli occhi di Dante non poterono più sostenere quella luce così vicino perché il suo occhio mortale si china davanti a quel che è il divino splendore. Lo stesso accadrà per i due angeli posti a guardia della valle, i quali emetteranno una luce accecante per gli occhi umani del poeta: "*ma nella faccia l'occhio si smarria*"

La stessa autorevolezza dello sguardo di Farinata si osserva in un importante personaggio presente nell'Antipurgatorio: Manfredi. Dante si volge verso quest'ultimo e lo guarda fissamente, notando quella che era la sua nobile bellezza, e le sue due ferite.

Il poeta, proseguendo il suo cammino, giunge dinanzi ad una porta, alla quale si accede attraverso tre gradini di diverso colore. Sul terzo siede un angelo "*portier*", di cui Dante non riesce a sopportare la spettacolare vista; egli tiene in mano due chiavi: una d'oro e l'altra d'argento ed è attraversando quella porta che si entra nel nuovo mondo: il Purgatorio.

L'angelo, spingendo il battente di quella sacra porta, disse: "*Intrate; ma facciovi accorti che di fuor torna chi'n dietro si guata*", parole decise, con cui intima ai penitenti di non volgere nuovamente lo sguardo ai beni terreni.

Dante ora può proseguire il suo cammino arrivando in quella cornice dove può osservare le anime costrette a tener il viso basso, a causa di un forte masso che piega il loro collo superbo. Qui il poeta si ferma ad osservar l'anima di Umberto Aldobrandeschi, piegata anch'essa sotto il pesante macigno e, come Dante tenne il "*capo chino*" per riguardo al grande Brunetto, così chinò in giù il viso per meglio intendere quelle nuove anime.

Il poeta continua a salire, osservando le anime degli invidiosi, i quali in vita furono talmente accecati dal loro peccato, che ora hanno le palpebre cucite con fil di ferro. Neppur la luce celeste si concede a costoro, poiché in vita questi mal usarono della preziosa vista:

*"luce del ciel di sé largir non vole; / ché a tutti un fil di ferro i cigli fora e cusce sì"*

Continuando a salire, il poeta attraversa un denso fumo, oscuro come l'inferno, che come un velo copre i suoi occhi irritati.

È qui che può osservare le anime iraconde, che in vita ebbero la vista annerita dalla rabbia, ed ora sono avvolti da una fitta coltre di fumo nero.

Salendo ancora incontra papa Adriano, il quale spiega che "*Sì come l'occhio nostro non s'adarse / in alto, fisso a le cose terrene, / così giustizia qui a terra il merse*". Il papa appartiene alla schiera degli avari e la loro posizione è tale che il loro sguardo sembra quasi immerso nel terreno.

Poi osserva le anime dei golosi, che spaventano per la loro eccessiva magrezza. Hanno occhi scuri e incavati, pieni d'ombra, e un volto eccessivamente pallido:

*"Ne li occhi era ciascuna oscura e cava, / palida ne la faccia, e tanto scema/ che da l'ossa la pelle s'informava"*.

Tra quei volti magri e pallidi Dante riconosce una voce: quella di Forese Donati, che poco prima aveva volto i suoi occhi verso il poeta, guardandolo fissamente:

*"ed ecco dal profondo de la testa/ volse a me li occhi un'ombra e guardò fiso"*.

Dopo aver osservato altre schiere di anime, il poeta riesce ad oltrepassare anche quel muro di fuoco, l'ultimo ostacolo che lo separa dalla sua donna, Beatrice, e può così entrar in un nuovo mondo: il Paradiso dove potrà finalmente contemplare la vera Bellezza.

E, mentre il Sole sorge nel cielo, scende dall'alto una nuvola di fiori, e al poeta appare una donna. Donna "*vestita color fiamma viva*", la cui vista suscita tremore nell'animo di Dante perché basta la sola presenza dell'antico amore per avvertire nel proprio animo quel tremito e quella commozione che si prova al momento del primo incontro.

Non è necessario che i suoi occhi vedano attentamente questa nuova figura; Dante sente dentro il suo animo che quella donna che ha di fronte a sé è proprio la donna che ama, la splendida Beatrice. Beatrice, i cui occhi "*lucevan più che una stella*", una volta "*lagrimanti*" per il pericolo a cui il poeta andava incontro, ora son "*lieti*" per la sua salvezza. Quegli occhi, tanto preziosi e cari a Dante, saranno lo specchio attraverso cui il poeta potrà osservare l'indescrivibile, perché indescrivibile è la bellezza di questa donna, emblema di ogni bellezza, donna che raggiunge, secondo Dante, un livello semplicemente perfetto, totalizzante, da ammirare.

Quegli occhi sono due "smeraldi", attraverso cui l'Amore lanciò frecce verso l'anima del poeta. La loro luminosità è come un fulmine a ciel sereno che investe l'animo del poeta, il quale si sente stravolgere da una dolce armonia.

Dante spinge il proprio sguardo oltre la semplice apparenza, e arriva a contemplare la bellezza dell'infinito. Porta la vista al limite estremo delle sue capacità, e solo così può osservare ciò che all'uomo comune sfugge perché osservare non significa semplicemente vedere.

Ognuno di noi si limita a vedere il mondo, tenendo quella finestra leggermente aperta, ma fu solo uno colui che riuscì realmente ad osservare l'universo, aprendo completamente una sua finestra sul mondo, e potendo così coglierne la vera essenza: Dante Alighieri.

**Mariagiulia Quaresima**

**Studentessa Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV B**

# A Beatrice

## La figura e il ruolo di Beatrice nell'opera dantesca

di

Chiara Pelliccioni

Lo scopo è far emergere come Beatrice attraversi tutte le opere di Dante, di cui è causa, motore, e fine supremo come *iter ad Deum*. Beatrice non è solo 'simbolo' totale, ma segno tangibile di un'unità costruttiva organizzatrice e accentratrice della mente di Dante, entro la *Commedia* e non solo: dalla *Vita Nuova* al *Paradiso* l'iter non s'interrompe. Si capisce così come, oltre la confessione biografica e oltre l'invenzione artistica - l'una e l'altra avverando - vada l'ardente ricordo di Beatrice, cioè di *quel nome / che ne la mente sempre mi rampolla* (Purg. XXVII, 42).

La vicenda umana e poetica da cui far partire l'analisi è la *Vita Nuova*: non un diario d'amore, un romanzetto o un semplice libro di esercizi tecnico-stilistici, ma espressione di un godimento spirituale, attraverso l'atto incantato di una memoria che ama rievocare. L'*incipit* recita così: "*In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice Incipit Vita Nova*". Già nel primo incontro con Beatrice, costruito secondo gli schemi della tradizione cortese e stilnovista, "*Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia*" (*Vita Nuova*, II, 7-8), risulta fondata e istituzionalizzata l'immagine della Donna beata e bella e, in definitiva, la sua realtà poetica: l'abito e i modi di comportamento, che d'ora in poi corrispondono sempre in un galateo di eletta fattura, si pongono come temi d'avvio e costituiscono il fondo della *Vita Nuova* e, da qui, di ogni altra rappresentazione. Dante ne è così soavemente conquistato, perché ella è già "beatitudo" e "angiola giovanissima"; la sua vita è, da quel momento, "rinnovata dall'amore". Tutta l'espressività di Beatrice è concentrata nell'atteggiamento del vultus, nella potenza comunicativa del saluto, fonte di saltem, di beatitudine e di traboccante pienezza interiore; ecco perché la sua negazione getta il poeta nello sconforto e nell'angoscia, segnando il punto d'arrivo della prima parte del libello. Allora segue l'incontro con le tre donne e la comprensione che felicità e appagamento non sono da riporre nel riscontro da parte dell'amata, ma in "quelle stesse parole che lodano la donna mia" (*Vita Nova* cap. 18 vv. 23-24). Ne consegue il superamento della concezione cortese della poesia quale "servizio" d'amore in cambio del quale deve corrispondere un "beneficio", poiché sentimento qui diventa pura contemplazione e lode della persona amata, spiritualizzando il legame sino a esperienza quasi mistica; si passa dal meraviglioso, che è pur sempre segno di bellezza interiore, al celestiale: dal canto all'inno. Eppure nella stessa canzone "Donne ch'avete intelletto d'amore", non si giunge al limite della lode, che certo costituisce il centro, ma si sottolinea, piuttosto, l'insufficienza della voce umana dinanzi a creatura sì adorna e sì pura; Beatrice è infatti "cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare" e "benignamente d'umiltà vestuta" (*Vita Nova* cap. 26 vv. 6-8). "Oltre la spera che più larga gira", ultima lirica del libello, è celebeazione della donna raffigurata nel luogo a lei proprio: l'Empireo. Allora "vedela tal, che quando 'l mi ridice, io no lo intendo, sì parla sottile al cor dolente, che lo fa parlare. So io che parla di quella gentile, però che spesso ricorda Beatrice, sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care" (*Vita Nova* cap. 41 vv. 9-14). Il sapere di Dante non nasce dal riconoscimento fisico dell'amata, ma da pura consapevolezza dell'animo, tant'è che in Purgatorio identifica Beatrice perché "conosce i segni dell'antica fiamma".

Questa visione fa sì che egli si proponga “di non dire più di questa benedetta infino a tanto che potesse trattare più degnamente di lei” (Vita Nuova, XLII); l'oblio della gentilissima è espediente validissimo sia sul piano dell'arte narrativa (propone un orizzonte d'attesa), sia sul piano del rilancio di Beatrice e dell'impegno conclusivo di Dante. Non è nel *Convivio*, momento di ricerca filosofica, che si riprendono loda e celebrazione della donna; ma l'opera non è neanche da considerare, nei riguardi della donna, una parentesi razionalistica tra il misticismo, sognante e giovanile, della Vita Nuova e quello, forte e vigoroso, della Commedia: la Beatrice del poema, infatti, presuppone il *Convivio*. Lo svolgimento dell'opera è possibile solo attraverso la sostanza del banchetto: il pane degli angeli, allegoria della conoscenza, al cui desiderio “tutti naturalmente sono subietti” e che la Beatrice della Divina Commedia assomma in sé. Infatti ragione e filosofia sono insufficienti per proseguire lungo il cammino che conduce alla verità, che necessita Teologia. Dante, spesso incapace di cogliere l'allegoria nei discorsi profetici della donna e di discernere i segni e il senso di un così forte riverbero divino, le “nota, sì come da me son porte, così queste parole segna a vivi del viver ch'è un correre a la morte.” (Pg Canto XXXIII vv 51-53); è la genesi, il senso stesso della Commedia.

Così, per la prima volta, il nome della beata si ripresenta nel secondo canto dell'*Inferno* e il filo della narrazione riprende dove l'opera giovanile lo aveva interrotto: la crisi spirituale e poetica, in cui lo aveva gettato la morte della sua donna, fa smarrire il poeta nella selva del peccato. È amor che muove Beatrice dal luogo ove desidera tornare: sollecita Virgilio lacrimando, secondo una preoccupazione tipica di donna che ama, ma rispondente anche a quel sentimento di carità proprio dei beati, che, come esplicherà Piccarda è presupposto dello stare in Paradiso. Il suo atteggiamento è, come nella Vita Nuova, quello della donna gentile che trepida per il destino del suo innamorato; così accade che se nel libello l'umano assurge a divino, nella Commedia il divino si tempera d'umano. La vera grandezza della gentilissima sta allora proprio nell'essere insieme santa e donna: la Beatrice personaggio storico e la Beatrice simbolo convivono e si completano.

Tuttavia, il ruolo e la funzione della donna sono di portata ben diversa rispetto a quelli descritti nell'opera giovanile. Nella Commedia infatti Dante è modello dell'intera umanità, in nome della quale compie il suo viaggio, voluto da Dio e, in questa nuova dimensione, il miracolo che Beatrice, incarnazione della rivelazione divina, aveva rappresentato per il poeta acquista un nuovo significato ed una nuova pienezza. Il suo compito è quello di indicare ed istruire sulla via per giungere alla salvezza: allora la donna amata da Dante, l'ispiratrice della sua poesia è, nella Divina Commedia, maestra di verità, il tramite che permette al Dante agens e all'intera umanità di giungere alla contemplazione di Dio. Alla luce di ciò si comprende, nel momento dell'incontro fra i due, alla sommità del Purgatorio, la requisitoria inflessibile e spietata di Beatrice, finalizzata all'espiazione delle colpe terrene attraverso la sofferenza della contrizione. Solo dopo l'immersione nel Letè il pellegrino è degno di fruire di quel volto che è, esso stesso, splendore di viva luce eterna. Ora egli è “puro e disposto a salire le stelle” perché può, in quanto libero e vuole, scegliere di farlo. Nelle parole con le quali il poeta canta quella bellezza ritrovata “O isplendor di viva luce eterna” (Canto XXXI v.139), vibra già tutta la poesia del Paradiso. Con la terza cantica, Beatrice diventa sensibile misura dell'immortale splendore che l'occhio del poeta contempla. Dante ha rotto tutti ponti con la terra; egli tenta qui di ridire lo stato della beatitudine, lottando contro i limiti dell'assurda parola legati a tempo e spazio; e Beatrice si fa centro vivente di quella stessa beatitudine, ardore e riso degli stessi cieli. Nel Paradiso ella è segno di una costanza nella rappresentazione. Quello che ha acquistato non cade, né muta. È sempre sé stessa: c'è un'assunzione di valori, salendo di grado in grado, ma non una differenziazione, e il suo sguardo, il suo sorriso diventano di volta in volta più intensi fino a di-

ventare inesprimibili. Il primo esempio di quella ineffabilità annunciata nei primi versi del primo canto è nella visione della donna concentrata ad osservare l'armonia celeste; allora Dante tenta di descrivere l'esperienza della trasumanar che "significar per verba non si poria; però l'esempio basti a cui esperienza grazia serba"(Pd. Canto I, vv 70-73). Bellezza, luce e cortesia di Beatrice sono espressioni di una grazia che via via si trasmette come buona operazione, segni di un destino di Dante che si sta, cielo per cielo, realizzando. Al limite del compimento della missione, Bernardo lo dichiara: *A terminar lo tuo disiro / mosse Beatrice me del loco mio* (XXXI 65-66); è chiara la circolarità dei temi e delle situazioni che, aperte nell'Inferno, qui si concludono e il viaggio volge al compimento. Dante non ferma la sua attenzione sul nuovo venuto, domanda, invece, con trepida ansia dove si trovi la sua dolce guida, similmente a quanto avvenuto con Virgilio, e poiché il cuore è pieno di lei, non ne pronuncia neppure il nome, come fosse impossibile supporre che intendesse domandare di un'altra donna: "E 'ov'è ella', subito diss'io". Volgendo gli occhi in alto la vede "che si facea corona riflettendo da sé li eterni rai"; parole in cui si manifesta la sovraumana potenza della sua virtù. Dante allora, nonostante l'immensa distanza, si tende tutto verso di lei e dal profondo del cuore le rivolge una commossa e appassionata preghiera, in cui palpitano tutta la riconoscenza per il bene ricevuto e lo strazio per il necessario congedo: "la tua magnificenza in me custodi sì che l'anima mia, che fatt'hai sana, piacente a te dal corpo si disnodi" (Canto XXXI, vv.79/90). Versi sublimi che, sebbene si riferiscano alla Beatrice trascendente, tradiscono ancora l'impeto passionale dell'amante e riconducono il pensiero ai cari e lontani giorni dell'amore giovanile. Beatrice, infine, gli invia un ultimo sorriso e un ultimo sguardo come a dimostrare, ancora una volta, l'amore che gli porta; poi, anima beata, torna a contemplare la Fonte eterna. Mai sorriso e sguardo di creatura hanno avuto tanta eloquenza d'amore tutto dicendo senza nulla dire; mai nella stessa Beatrice l'umano si è fuso con il Divino con tale delicatezza e profondità come in questo commiato finale. Veramente ora il poeta, sciogliendo la sua promessa, ha detto "di lei quello che mai non fue detto d'alcuna". Dopo, non c'è che l'apoteosi.

**Chiara Pelliccioni**  
**Studentessa del Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV B**

# Quattro figure allegoriche di superbia nella Divina Commedia

di  
Massimo Pasquale

Nella *Divina Commedia* il tema della superbia viene principalmente trattato nei canti XI e XII del Purgatorio. In particolare, l'incontro tra Dante e i superbi avviene nella prima Cornice, nella quale la legge del contrappasso impone ai peccatori di procedere nel cammino di espiazione chini sotto pesanti massi, che li costringono a tenere lo sguardo rivolto verso terra in segno di sottomissione. Durante il tempo trascorso nella Cornice, le anime intonano la preghiera del *pater noster*, riadattato da Dante in rima<sup>1</sup>, come monito sia per se stessi sia per gli altri a perseguire la via dell'umiltà.

Leggendo la *Divina Commedia*, emerge però il quesito di come sia possibile che un vizio così grave, a differenza di altri, venga corretto solo nel Purgatorio e non trovi una collocazione definita nell'Inferno. La risposta - che risulta dalla interpretazione del testo di Dante - è che la superbia di per sé non è un peccato irrimediabile, può però, in quanto vizio capitale, provocare peccati difficilmente correggibili. Per questa ragione, risulta essere tra tutti i peccati quello che espone maggiormente lo spirito ad essere privato della salvezza.

Possiamo quindi affermare che l'Inferno è pieno di superbi, ma identificati solo implicitamente come tali, poiché principalmente contraddistinti dal peccato che ne caratterizza maggiormente la tendenza d'animo.

A tal proposito, è possibile distinguere quattro figure, due delle quali solo accennate, con forte valore allegorico presenti nell'Inferno dantesco, capaci di rappresentare quanto sia rovinosa la superbia a vari livelli dell'essere.

Prima però di procedere all'analisi dei personaggi, occorre una breve digressione circa la superbia per definire e comprendere meglio gli aspetti che la caratterizzano.

La superbia consiste prevalentemente nell'incapacità, parziale o totale, di autocritica da parte dell'individuo, traducibile in un'ostinata convinzione di superiorità nei confronti degli altri, che induce ad atteggiamenti di orgoglio. In ambito psicologico, la superbia è indicata con il termine di 'narcisismo', ed è considerata come la conseguenza patologica di uno sviluppo umano privo di divieti e limiti, mentre, nella dottrina morale cattolica, rientra nell'elenco dei sette vizi capitali, seguita da avarizia, lussuria, invidia, gola, ira, e accidia, in opposizione all'umiltà. Secondo San Gregorio Magno «Ipsa namque vitiorum regina superbia cum devictum plene cor ceperit mox illud septem principalibus vitiis quasi quibusdam suis ducibus devastandum tradit.»<sup>2</sup>

Da notare è anche che l'avversione a Dio, scaturita da questo peccato, determina un allontanamento dal bene non per debolezza o per ignoranza, bensì per la non accettazione della superiorità divina e dei suoi comandamenti.

Il primo personaggio preso in analisi è la figura di Ulisse. L'eroe è situato nell'Inferno tra i consiglieri fraudolenti, per esser stato ideatore di formidabili inganni, come quello del cavallo di Troia,

---

<sup>1</sup> Purgatorio, XI, vv. 1-24.

<sup>2</sup> *Moralia in Iob*, XXXI 45.



che ha contribuito ad accrescere la sua fama tra gli uomini, ma al contempo a determinarne la dannazione.

La frode è infatti peccato di pura 'malizia', che consiste nel muovere la propria volontà verso il conseguimento di un insieme di azioni pianificate a priori e quindi condotte con piena consapevolezza. Basti pensare anche alle altre avventure che hanno portato l'eroe a perpetrare l'inganno per il raggiungimento dei propri obiettivi, come nell'episodio dell'accecamento di Polifemo o, ancora, in quello della maga Circe per salvare i propri compagni. Durante l'incontro tra Dante e Ulisse, descritto nel canto XXVI, l'attenzione dell'auctor si sofferma sulle vicende che hanno condotto l'eroe alla morte. Emerge nel dialogo un aspetto inedito delle vicende di Ulisse, il quale infatti risponde al Poeta fiorentino: «*Io e ' compagni eravam vecchi e tardi/quando venimmo a quella foce stretta/dov' Ercule segnò li suoi riguardi/acciò che l'uom più oltre non si metta*»<sup>3</sup> e ancora: «*quando n'apparve una montagna, bruna/per la distanza, e parvemi alta tanto/quanto veduta non avèa alcuna.*»<sup>4</sup> Tale montagna, secondo la cosmografia e geografia medievale, corrisponde al monte dell'Eden il quale, posto nel mezzo dell'oceano, segnava con la sommità della propria vetta la linea di confine tra il mondo materiale e quello spirituale. L'eroe greco allora si pone l'obiettivo di compiere un'impresa fuori dal comune, ovvero superare i limiti del mondo allora conosciuto per giungere al monte, andando così oltre le possibilità umane, o se vogliamo, "trasumanar"<sup>5</sup>. A questo punto l'eccesso di ὑβρις, cioè la tracotanza che non rispetta i limiti dell'umano e tradisce la potenza del mistero divino, gli costerà la vita in questa impresa. Un turbine, infatti, per volere di Dio, «*com'altrui piacque*»<sup>6</sup>, si frapperà nel passaggio tra le colonne d'Ercole e il monte dell'Eden determinando il naufragio definitivo per Ulisse: «*infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*»<sup>7</sup>.

La sete di conoscenza ha portato l'eroe ad agire sopravvalutando le proprie capacità, e Dante, per meglio delineare la fatalità di questa impresa, ricorre ad un continuo paragone con un altro ben noto personaggio appartenente alla mitologia greca, Icaro.

La storia di Icaro è narrata nell'ottavo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio dal quale il poeta fiorentino trae spunto e ispirazione. Un valido esempio può essere l'espressione «*puer audaci coepit gaudere volatu*»<sup>8</sup> trasformato da Dante nel celeberrimo «*folle volo*»<sup>9</sup> compiuto da Ulisse nell'affannoso e vano tentativo di arrivare a raggiungere il monte dell'Eden. Emerge, dunque, una nuova figura, simile a quella dell'eroe omerico; Icaro infatti è «*caelique cupidine tractus*»<sup>10</sup> che nel momento del volo lo porta a perdere la cognizione dei propri limiti, e a voler osare qualcosa che va oltre: raggiungere il Sole. Le possibilità di fuga dal labirinto da parte del giovane divengono in tal modo vane, poiché l'emozione, avendogli insuperbito eccessivamente l'animo, lo spinge ad agire contrariamente agli avvisi precedentemente ricevuti dal padre Dedalo, facendogli assumere un atteggiamento diverso dalla semplice ingenuità puerile, ovvero la volontà cieca di superare i propri limiti. Possiamo notare, in conclusione, sia per Ulisse che per Icaro, che il desiderio, se non guidato e regolato dal buon senso e dalle virtù, sfocia in superbia.

Il terzo personaggio è sempre tratto dalla mitologia greca, più precisamente da Ovidio, dal quale Dante attinge spesso e con interesse; è citato in scene che richiedono il ricorso ad elementi di para-

<sup>3</sup> *Divina Commedia*, Inferno, XXVI, vv. 106-109.

<sup>4</sup> *Divina Commedia*, Inferno, XXVI, vv. 133-135.

<sup>5</sup> Cfr. *Divina Commedia*, Paradiso, I, v. 70.

<sup>6</sup> Cfr. *Divina Commedia*, Inferno, XXVI, v. 141.

<sup>7</sup> *Divina Commedia*, Inferno, XXVI, v. 142.

<sup>8</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorphoses*, liber VIII, 222.

<sup>9</sup> *Divina Commedia*, Inferno, XXVI, v. 125.

<sup>10</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorphoses*, liber VIII, 223.

gone per descrivere il terrore del volo e della caduta<sup>11</sup>. Il soggetto in questione è Fetonte, figlio di Helios, che, secondo il mito, per dimostrare al giovane Epafo la sua discendenza divina, si recò dal padre per ottenere il permesso di guidare come auriga il carro del Sole. Il giovane, tuttavia, incapace di gestire i cavalli del carro, finì con l'avvicinarsi eccessivamente alla superficie della Terra, causando il prosciugamento dei fiumi e l'inaridimento del suolo, oltre che bruciare la pelle degli uomini. Zeus, allora, assistendo ad un tale scompiglio, si vide costretto, per arrestare la corsa dei cavalli di Helios, a scagliare una folgore che distruggesse il carro. Il giovane semi-dio cadde così dal cielo nel fiume Eridano morendo annegato.

Fetonte incarna pienamente la figura del superbo e vanaglorioso. È infatti il suo malcontento, sorto dall'impossibilità di ostentare la propria superiorità nel presente, che lo induce a riporre speranza in quell'attimo di gloria futura che avrà davanti ad Epafo, pianificando di compiere un'azione eclatante, senza riflettere prima sulle proprie reali capacità. L'illusione nata dall'idea della riuscita di un'impresa inebria l'animo, offuscando la ragione, con l'inevitabile caduta in errore dovuta alla sopravvalutazione di se stessi o alla sottovalutazione dell'atto in sé: un errore che risulta direttamente proporzionale alla grandezza dell'azione compiuta.

L'ultimo personaggio trova la sua collocazione come traditore dei benefattori nella quarta sezione del nono cerchio, la Giudecca. Il personaggio in questione è «lo *'mperador del doloroso regno*»<sup>12</sup>.

Lucifero è il superbo per eccellenza, e citando sant'Agostino: «Etsi enim diabolus fornicator vel ebriosus vel si quid huiusmodi mali est, quod ad carnis pertinet voluptates, non potest dici, cum sit etiam talium peccatorum suasor et instigator occultus: est tamen maxime superbus atque invidus.»<sup>13</sup>

Tuttavia, come accennato nell'introduzione e anche nella descrizione della figura di Ulisse, è punito come traditore e non come superbo. È, infatti, il tradimento scaturito dalla superbia che risulta essere determinante per la sua condizione.

Secondo la tradizione cristiana, Dio in origine creò, con un atto d'amore, gli spiriti angelici rendendoli capaci di partecipare della vita divina, conferendogli il dono della libertà, affinché potessero risultare maggiormente simili al loro creatore. Ma Lucifero, l'angelo più bello e vicino a Dio, inorgogliito dalla sua condizione di superiorità rispetto agli altri spiriti angelici si rivoltò contro il suo creatore. Secondo il libro del profeta Isaia: «In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum, sedebo in monte conventus in lateribus aquilonis; ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo.»<sup>14</sup> Molti altri angeli lo seguirono, partecipando con lui della caduta che lo costringerà a rimanere immobilizzato in eterno nel centro della Terra. Dante nella *Divina Commedia* conferisce a tale scena una forte valenza allegorica mediante un ampio utilizzo di simbolismi; il diavolo infatti viene posto nel centro della Terra, il luogo più profondo del mondo materiale e, quindi, secondo la concezione medievale, in contrapposizione al mondo spirituale. Tale collocazione va a rimarcare l'impossibilità di accesso e raggiungimento della luce, simbolo della grazia divina. Il movimento delle ali inoltre è genera un vento ghiacciato che, contrapposto al soffio di fuoco dello Spirito Santo, non fa altro che conferire maggiore immobilità alla scena e ai protagonisti lì puniti, simboleggiando l'immutabilità della condizione di Lucifero.

È possibile notare che la superbia in questo caso sia manifestata mediante il disagio causato dall'idea di subordinazione, che ha determinato in Lucifero l'ambizione di arrivare a sostituire Dio.

---

<sup>11</sup> Cfr. *Divina Commedia*, Inferno, XVII, vv. 106-108.

<sup>12</sup> *Divina Commedia*, XXXIV, v. 28.

<sup>13</sup> Sant'Agostino, *De Civitate Dei contra Paganos libri XXII*, liber XIV, 3.2.

<sup>14</sup> Isaia 14, 13.

Dall'analisi appena svolta, si evince che la superbia ricorre nella *Divina Commedia* non solo nell'uomo, ma soprattutto in eroi, semi-dei e in creature spiritualmente elevate come gli angeli. Questo vizio si sviluppa infatti dalla degenerazione in male di atteggiamenti di per sé positivi comuni a tutti, come l'autostima, il desiderio o l'ambizione, ed è pertanto compito dell'individuo moderare le proprie spinte attrattive mediante l'esercizio delle virtù, per non incorrere nell'errore di divenire «*chi, per esser suo vicin soppresso, /spera eccellenza, e sol per questo brama/ch'el sia di sua grandezza in basso messo*». <sup>15</sup>

**Massimo Pasquale**

**Studente del Liceo Classico “Ugo Foscolo”, classe III B**

---

<sup>15</sup> *Divina Commedia*, Purgatorio, XVII, vv. 115-117.

# Dante, interprete del *dissing* nel suo tempo

di

**Agnese Andolfi**

Sono cresciuta con l'idea di Dante come fondatore della lingua italiana moderna e autore della *Divina Commedia*; la sua figura mi è parsa sempre austera, dominante e molto seria o, almeno, fino a qualche mese fa, quando la mia professoressa d'italiano ha introdotto il più grande autore della nostra lingua attraverso la *Tenzone* con Forese Donati. Essa è una poesia comico-realistica che, con Dante e Donati, si evolve completamente, dal momento che non trattava più di tematiche serie, ma il suo obiettivo era di offendere l'avversario mediante l'uso della parola. Da questo punto di vista, Dante potrebbe essere comparato, ancora una volta, alla società odierna, in particolare, nel campo musicale con il *dissing*, ossia uno slang afroamericano che dovrebbe derivare dal verbo "to disrespect" cioè "non rispettare", il cui fine è diffamare l'avversario velocemente con frasi più o meno complesse. Ormai questo particolare tipo di oltraggio è molto in voga tra gli artisti, in particolar modo, mi vorrei soffermare su un cantante che è fuori dal suo tempo, che ha superato il rap italiano come Dante il Dolce Stil Novo, che esce fuori dagli schemi senza farne una pubblicità: Michele Salvemini, in arte Caparezza.

Nel 2014 pubblicò la canzone *Argenti Vive*, album *Museica*, trattando di Filippo Adimari, meglio conosciuto come Filippo Argenti, il quale è il personaggio della *Divina Commedia*, incontrato dal protagonista stesso, nel Canto VIII, sulla barca di Augiàs. Con questa composizione, Caparezza insulta Dante con le parole dell'omonimo protagonista della sua canzone in espressioni come *Devi combattere, ma te la dai a gambe levate, ma quale vate? Vattene!* Oppure *È inutile che decanti l'amante, Dante, provochi solo cali di libido!* accusandolo perciò di avere un'assenza di desiderio sessuale. Inoltre, nella canzone si modifica completamente la predisposizione dell'animo di Dante in quanto atterrito dalla figura dominante e spaventosa di Filippo Argenti, che si dichiara re dell'Inferno come nella seguente citazione *Se questo mondo è l'Inferno allora sappi che appartiene/ A Filippo Argenti!*, invertendo completamente la vicenda narrata nella *Divina Commedia* tra i versi 58 e 62, con l'interiezione dei suoi compagni di pena "*A Filippo Argenti!*" non per acclamarlo, come nella canzone, ma per esortare ad andargli addosso e mangiarlo.

Infine, la canzone termina con la parafrasi del verso 64 della *Divina Commedia*, ossia *Lo lasciammo là nella palude e non racconto altro*, non espresso da Dante, ma da Filippo Argenti con uno sguardo agghiacciante, come si può osservare nel video musicale di Caparezza.

Dante, dal canto suo, come Simone Salvemini a parer mio, è stato un ottimo esponente dell'arte del *dissing* poiché, nella composizione dei tre sonetti della *Tenzone* con Forese Donati, fa emergere la sua straordinarietà poetica, superando, di conseguenza l'amico, in quel contesto rivale, Forese Donati. Ho trovato molto comico, in particolare, il primo sonetto di Dante, ossia *Chi udisse tossir la malfatata*, nel quale il poeta accusa l'avversario di trascurar la moglie, specialmente di notte, probabilmente per le sue insufficienti doti virili: come espresso nei versi 7 ed 8, ossia *E non le val perché dorma calzata, merzé del copertoio c'ha cortonese*, comportando l'ammalarsi della coniuge Di

*mezzo agosto* (vv.5) ed il pianto della madre della *malfatata*, che rimpiange di non averla sistemata *'n casa del conte Guido!* (vv.14).

Come si può notare dalle mie ultime citazioni de *Chi udisse tossir la malfatata*, il linguaggio è piuttosto semplice, ma ricco di espressioni allusive ad altri ambiti, come tra i versi 7 ed 8 e ciò è attualissimo. Infatti, gli artisti odierni sono soliti alludere a diversi contesti per diffamare l'avversario. La grande differenza, però, è la magnificenza letteraria di Dante impiegata anche solo per offendere l'emulo, contrapposta al linguaggio limitato degli artisti moderni nell'arte del dissing, influenzando negativamente la società odierna.

Perciò, a conclusione del mio saggio, mi sorge una domanda, che spero faccia riflettere i lettori: è Dante ad esser stato il più grande visionario di tutti i tempi trattando di temi ancora attuali ed inventando termini della lingua italiana, che usiamo ancora oggi, oppure siamo noi a non esserci evoluti in ottocento anni?

#### Bibliografia e sitografia:

D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Ulrico Hoepli, XXI ed.;  
AAVV, *Un incontro inatteso*, paravia, 2017 ed.;  
letteraturaitaliana.weebly.com;  
Caparezza e Michele Monina, *Saghe Mentali*, BUR Rizzoli, febbraio 2020 ed.;  
Caparezza, album musicale *Museica*, Universal Music, 2014;  
Caparezza, album musicale *Le dimensioni del mio caos*, EMI, 2008;  
Caparezza, video musicale *Argenti Vive*, [https://www.youtube.com/watch?v=0TX\\_FP7QNEk](https://www.youtube.com/watch?v=0TX_FP7QNEk), 2015.

**Agnese Andolfi**

**Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe II H**

# Esiste ancora l'amore non ricambiato?

di

Simone Corellas

«*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*»

Questa è forse la più celebre frase tra quelle che Francesca da Rimini spende a proposito dell'amore nel canto V dell'*Inferno*; è corretto però precisare che non sempre nella poetica dantesca il concetto di Amore abbia mantenuto questa declinazione platonica. Fanno eccezione infatti le *Rime petrose*.

Per principiare un discorso relativo alle Rime petrose, è necessario esibirne una definizione precisa e netta: con la serie delle cosiddette "petrose" si vuole intendere un ciclo di quattro testi composti da Dante tra il 1296 e il 1297; è stato possibile risalire agli anni di scrittura, tramite alcuni dati astrologici presenti all'interno delle medesime.

Questi sono gli anni che succedono la morte di Beatrice e che precedono l'esilio da Firenze, caratterizzati da un periodo di sperimentazione poetica del Sommo.

Dante adotta nelle Rime petrose la rigida forma metrica, ardua e complessa, di cui è artefice Arnault Daniel, che ricordiamo nella tradizione trobadorica. Quest'ultimo è un uomo stimato dal poeta, che sarà inserito dal medesimo nel canto XXVI del purgatorio, fra i lussuriosi della VII cornice.

L'aggettivo *petroso* con il quale si suole nominare queste rime fa riferimento al "nome oggetto" o, alla provenzale, "senal" che Dante è avvezzo utilizzare per invocare la donna amata, identificata come "Petra", richiamo esplicito all'insensibilità provata da quest'ultima in rapporto non al solo amore del poeta, ma anche a quello di molti altri uomini. Proprio l'insensibilità è un tema di fondo dei quattro componimenti, ripetutamente evocato, come avviene nel seguente verso tramite un calambour:

“*com'è ne li atti questa bella petra, / la quale ognora impetra*”

La citazione è estrapolata da *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Il nome-oggetto Petra tornerà in rima in tutti e quattro i testi ed è giusto precisare che, oltre ad essere metafora della crudeltà della donna, il cui incanto è in grado di travolgere gli amanti in uno strazio che sembra quasi condurli alla morte, lo è anche dell'“impietramento” che coglie l'uomo e di cui si fa riferimento nel congedo di *Io son venuto al punto de la rota*:

“*Saranne quello ch'è d'un uom di marmo, / se in pargoletta fia per core un marmo.*”

Dall'aggettivo con il quale si è soliti nominarle, si può già percepire una certa freddezza, riportata nelle Rime, tramite suoni aspri, duri e gutturali che hanno lo scopo far percepire al lettore le emozioni di un amore complesso, distinto per la sua componente erotica e carnale. Il tutto è inoltre evidenziato dalla presenza di numerose apocopi, prevalentemente di natura vocalica, come mostra la poesia *Così nel mio parlar voglio esser aspro*:

*“maggior durezza e più natura cruda”*

È pertanto presente un concetto di donna crudele e dura, coinvolta con il poeta in una relazione tormentata e passionale, in cui è palpabile l'angoscia amorosa. Una concezione indubbiamente distante e capovolta rispetto a quella del reportorio cortese e stilnovista cui siamo soliti alludere pensando a Dante. Si passa dunque dalla totale esclusione di termini ritenuti impuri, caratteristica del movimento di cui il Fiorentino è massimo esponente, a una poesia brutale, realistica, cruda, secondo alcuni commentatori addirittura sadica e violenta.

L'amore “petroso” precedentemente descritto prende il posto dell'“*Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende*”, di cui ci parla nuovamente Francesca nel verso 100 del canto V dell'Inferno, portatore della capacità di elevare a livello spirituale l'animo dell'uomo. Il concetto su cui si basa la stessa citazione qui riportata, secondo cui è presente un'affinità tra la donna e l'amore che lei fa nascere nel cuore gentile, viene ribaltato dalla situazione effettuale all'interno della sestina “*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*”:

*“Come suol far bella donna”*

Meritevole di attenzione è anche la mutazione del concetto di donna.

In opere quali la *Vita nuova* ci viene presentata una donna definita “Angelo”, figura che oltrepassa la dimensione terrena. La donna angelo per eccellenza non può che essere Beatrice, che potremmo definire la musa ispiratrice di Dante.

La principale innovazione, che Dante mette in atto rispetto ai suoi contemporanei nei confronti dell'amata, è la concezione della donna vista non solo come creatura mistica, ma anche come mezzo per entrare in comunicazione con Dio, come si può notare dal celeberrimo verso:

*“par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare”*

Nonostante sia senza dubbio affascinante il concetto di amore platonico e donna salvifica che caratterizza la *Vita nuova*, il periodo petroso dell'evoluzione poetica di Dante è da ritenere uno dei più importanti; contribuirà infatti allo stile che diverrà tipico del Sommo, caratterizzato da una forte espressività, conferendo a quest'ultimo termini duri e realistici, che troveranno per esempio impiego nella descrizione dei dannati del Cocito nel nono cerchio dell'Inferno, canto XXXII.

Inoltre, l'ideale di amore e di donna che ci vengono descritti dal Dante stilnovista sono da considerare - seppur come già espresso in precedenza affascinanti - utopici e rarefatti, difficilmente applicabili alla vita reale dove sarebbe impossibile escomiare la componente concreta e carnale, che rendono la donna un essere umano.

**Simone Corellas**

**Studente Liceo Classico “Ugo Foscolo”, classe II D**

# Manzoni ci parla di Dante

di

Chiara Pandolfi

*Tu il gran Cantor di Beatrice aggiungi,  
E l'avanzi talor; d'invidia piene  
Ti rimiran le felle alme da lungi.<sup>1</sup>*

Manzoni non menziona spesso Dante nelle sue opere e nel suo epistolario. Il primo riferimento è in occasione della celebrazione di Vincenzo Monti, idolo poetico della giovinezza dell'autore. Il passo appartiene al poemetto del 1801 *Del Trionfo della Libertà*, nel quale il Manzoni ancora sedicenne è fortemente influenzato dalla formazione illuministica ed elogia il moderno che ha superato l'antico. In un secondo riferimento, posteriore al 1868, Manzoni afferma che nel *De Vulgari Eloquentia* “non si tratta di lingua italiana né punto né poco”: il merito di Dante era stato la scelta del fiorentino, ma questo era considerato un volgare illustre per fini poetici, e non una vera e propria lingua nazionale, perché la frammentarietà politica del tempo non lo permetteva.

Tuttavia, si possono ricercare dei parallelismi tra le due opere lette come i due maggiori classici dell'intera letteratura italiana, della poesia e della prosa: la *Divina Commedia* dantesca e i *Promessi Sposi* manzoniani.

Queste opere sono universalmente valide perché la loro lettura dopo secoli genera ancora una riflessione: formulano implicitamente domande al lettore per le quali non vi è mai una risposta giusta o sbagliata e si leggono più volte a distanza di anni con il desiderio di scoprire particolari mai notati e verificare il proprio punto di vista.

Come ha scritto Italo Calvino: “un classico è un libro che non ha mai finito quel che ha da dire”. Egli aggiungeva che “non si raccomanderà mai abbastanza la lettura diretta dei testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni.”

Proprio per questo, dopo una prima ed elementare ma attenta lettura, si può affermare che sono entrambe opere esistenziali e cristiane, in quanto trattano del senso della vita dell'uomo, rappresentate come un viaggio. La vita dell'uomo è segnata dalla fragilità del peccato: i due viaggi iniziano con un errore. Dante si è lasciato sprofondare nel peccato dopo la morte di Beatrice poiché non è stato in grado di seguire l'esempio che la donna ha rappresentato, trovandosi così in una *selva oscura*, in una condizione di dimenticanza e di oblio della ragione, tanto era *pien di sonno a quel punto* in cui abbandona la via retta di verità. L'errore è stato, quindi, il suo peccare di lussuria, superbia e cupidigia, simboleggiate dalla lonza, dal leone e dalla lupa, che impediscono la sua ascesa al *colle diletoso*.

I *Promessi Sposi* si aprono con una situazione di difficoltà causata dal tentativo di impedire le nozze di Renzo e Lucia da parte di don Rodrigo. L'errore risiede ancora una volta nella cecità dei personaggi davanti alla ragione. L'unica soluzione ragionevole, quella suggerita umilmente da Perpetua ovvero di rivolgersi al cardinale Borromeo, viene accantonata da don Abbondio sopraffatto dalla paura; infine Renzo e Lucia cadono in errore, ascoltando il consiglio machiavelliano di Agnese, per cui il fine giustifica i mezzi, ed organizzano il matrimonio a sorpresa ai danni del curato. La vicenda



si conclude con la notte degli imbrogli,<sup>16</sup> il punto di non ritorno del romanzo dal quale si dipartono strade intricate e difficili che impediscono loro il ricongiungimento e che sono seguite con fatica dai personaggi.

Allo stesso modo, Dante percorre il suo cammino lento e scosceso, percepito secondo la mentalità medievale come reale, attraverso i tre regni ultraterreni. Dante deve lasciarsi guidare da Virgilio, la ragione; Renzo deve acquisire esperienza, abbandonando la sua impulsività.

Dante accelera il suo passo quando sente pronunciare il nome di Beatrice, che incarnando la Teologia stessa siede ora al fianco di Rachele; Renzo si sdegna e lotta per ritrovare Lucia, la quale ha dato prova di immensa fede quella notte al castello dell'Innominato, consacrando la sua vita a Dio.

I protagonisti delle due opere limitano inizialmente il proprio sguardo alle cose terrene, convinti che siano le uniche strade che permettano loro di raggiungere la felicità. Rimangono preda dei loro limiti, quando il disegno umano si trova circoscritto rispetto all'infinità di eventi che – in quanto uomini – non siamo in grado di evitare. È necessario ripartire dalla volontà di comprendere la propria miseria e giudicare il proprio io, dichiarare la sconfitta e riemergere dopo aver conosciuto la propria connaturata fragilità. La capacità introspettiva conduce, dunque, a cogliere le cause e le origini degli errori e dare un nuovo senso all'esistenza.

Non si può negare che Manzoni, dopo la conversione, completi la ragione con la fede, affermando la naturale tensione dell'uomo al pensiero di Dio creatore del mondo. Ridimensiona il ruolo storico della ragione tramite l'intervento della Grazia e della Provvidenza. La forza divina, che volge al bene circostanze negative, è forte innanzitutto nelle parole pronunciate da Lucia che sconvolgono l'Innominato: *“Dio perdona molte cose per un'opera di misericordia”*.

Egli *“s'alzò in furia a sedere, gettò in furia le mani alla parete accanto al letto, afferrò una pistola, la staccò e al momento di finire una vita divenuta insopportabile, il suo pensiero sorpreso da un terrore, da un'inquietudine, si lanciò nel tempo che pure continuerebbe a scorrere dopo la sua fine...”*<sup>17</sup>. Vi sono innumerevoli esempi dispersi nei capitoli del romanzo: Renzo salvato dal diversivo della scala nel giorno di san Martino a Milano, ancora Renzo che quando passa la riva dell'Adda trova pochi spiccioli per aiutare i moribondi e afferma *“la c'è, la Provvidenza”*, l'intero episodio di Lodovico che, dopo aver vendicato l'amico, riesce a sfuggire alla giustizia grazie alla moltitudine di persone accorse, e molti altri.<sup>18</sup>

Dante nel XVI canto del Purgatorio esprime un dubbio a Marco Lombardo: il poeta ha fatto esperienza, sa quanto il mondo sia spoglio di ogni virtù, e pieno di malvagità, prega allora di rivelargli *“la cagione, sì c'hi' la veggia e ch'i' la mostri altrui; ché nel cielo uno, e un qua giù la pone”*. Marco Lombardo risponde che il mondo non si muove solo per *necessitate* altrimenti *“in voi fora distrutto libero arbitrio, e non fora giustizia per ben letizia, e per male aver lutto”*. Egli paragona l'anima, appena plasmata da Dio, a una fanciulla, un'*anima semplicetta*, che si lascia ingannare da false apparenze che deviano le sue buone intenzioni. Dante chiarisce la sua posizione, conforme alla morale cattolica, circa la centrale importanza del libero arbitrio come bilancia discriminante per la salvezza eterna.

In Manzoni si riscontra, rispetto a Dante, l'influenza del Giansenismo in materia di predestinazione e una visione pessimistica della storia. La risposta dell'individuo davanti agli eventi drammatici è un abbandono nelle mani di Dio attraverso la preghiera. Fra Cristoforo si rivolge nel capitolo VIII

---

<sup>16</sup> Promessi Sposi, Capitolo VIII.

<sup>17</sup> Capitolo XXI.

<sup>18</sup> Capitoli XIII, XVII, IV.

agli sposi dicendo “*E' una prova, figliuoli, sopportatela con pazienza, con fiducia, senza odio, e siate sicuri che verrà un tempo in cui vi troverete contenti di ciò che accade*” perché Dio non turba mai la gioia dei suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande. Alla fine, anche la morte di don Rodrigo è causata da un evento tanto drammatico quanto provvidenziale come la peste, secondo il concetto di *Provvida Sventura*. La risposta dell'individuo risiede tuttavia anche nella capacità militante del cristiano, chiamato a contrastare il male con l'amore e il perdono. La Provvidenza è un'opportunità, per quanto importante, che Dio offre all'uomo, al cui libero arbitrio è affidata la decisione di coglierla, e i personaggi dei *Promessi Sposi* ne sono stati capaci.

In parallelo, e più similmente alla visione di Manzoni, il Dante *auctor* fa pronunciare alla figura di Marco Lombardo anche le parole “*lo cielo i vostri movimenti inizia*”. L'elemento provvidenziale della *Divina Commedia* è in primis l'intervento delle tre donne benedette: Maria e Santa Lucia convincono Beatrice a soccorrere l'uomo che l'aveva tanto amata e che per questo amore si era elevato alle rime della *Vita Nova*; ella piena di premure e mossa da trepidazione amorosa si è rivolta a Virgilio.<sup>19</sup> Il poeta latino è la figura in cui si concretizza l'intero retroscena divino, che conduce Dante per il viaggio la cui meta è la visione di Dio tramite la figura sapienziale/teologica di Beatrice.

Si confronti ora con l'episodio provvidenziale per eccellenza dei *Promessi Sposi*: a monte vi è sempre la mano di Dio, l'elemento su cui questa agisce sono le parole di Lucia, e lo scopo è l'incomprensibile conversione dell'Innominato piena di travaglio, inquietudine e conflitto con sé stesso: per lui il superamento del peccato è infine frutto della coscienza individuale e della scelta.

Per concludere: non esiste una linea netta di demarcazione tra libero arbitrio e intervento divino nei due autori, non sappiamo dove inizia uno e dove finisce l'altro. Il lettore - l'uomo in generale - non è soddisfatto di una storia predeterminata; l'autore - e l'uomo in generale - non comprende a pieno il volere divino.<sup>20</sup> La Provvidenza da sola non è protagonista dei *Promessi Sposi*, come il libero arbitrio da solo non lo è della *Divina Commedia*.

Dante ritrovò parte della sua popolarità durante il Romanticismo, per via della forte religiosità, del messaggio allegorico ricco di sentimento e dell'elemento autobiografico. In un momento immediatamente successivo, durante il Risorgimento, divenne in Italia il poeta nazionale, non solo per i motivi elencati prima, ma anche per il forte messaggio politico della *Divina Commedia* e del *De Monarchia*, che corrispondevano al desiderio di un'Italia non più frammentata.

Proprio nel contesto dei moti risorgimentali opera Manzoni, altro grande autore nazionale che, a distanza di secoli, si trova davanti un'Italia non solo divisa, ma anche occupata dallo straniero. Nascono così i *Promessi Sposi*, con l'espedito del dominio spagnolo anziché austriaco per evitare la censura. Al principio della storia vi è il binomio oppressi-oppressori: i protagonisti del romanzo sono due umili e indifesi contadini. Essi sono vittime del sistema che permette a don Rodrigo di esercitare una violenza verso Lucia, per il solo fatto di essere il signorotto locale, il sistema che ha fatto sì che il pavido don Abbondio si rifugiasse sotto l'ala di un'istituzione che richiede coraggio.

Una digressione del I capitolo descrive le grida emanate dai governatori di Milano, numerosi come la sfilza di titoli che seguono i loro nomi. Emerge il quadro di uno Stato le cui leggi sono ridondanti, inapplicabili e piene di minacce e, invece di spaventare, moltiplicano i delitti e i soprusi. Altri episodi che fanno da eco all'inefficienza del sistema giudiziario sono l'incontro tra Renzo e Azzecagarbugli o gli inutili tentativi di Antonio Ferrer di risolvere la penuria di grano.

---

<sup>19</sup> Canto II, Inferno.

<sup>20</sup> In questo senso per Dante è significativo anche il collocamento del suicida Caronte come traghettatore del Purgatorio per volere divino.

<sup>21</sup>Nello stesso identico modo, forse più coraggiosamente, perché parla direttamente agli uomini del suo tempo, Dante si scaglia nei canti politici contro il malgoverno, allargando progressivamente la sua prospettiva. A Firenze dominano la *superbia*, l'*invidia* e l'*avarizia*, *giusti son due e non vi sono intesi*, i suoi cittadini sono solerti ad assumere cariche pubbliche, ma non hanno alcun senso della giustizia e mutano continuamente leggi; l'Italia è una "nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello!", la Chiesa ostacola il potere temporale dell'imperatore; l'Impero, il secondo dei due soli, ha rinunciato a esercitare la sua autorità sulle regioni italiane; gli opposti partiti dei guelfi e dei ghibellini sono ugualmente colpevoli perché "L'uno al pubblico segno i gigli gialli oppone, e l'altro appropria quello a parte". Questi ultimi traviano il potere imperiale e gli altri lo contrastano ponendo come alternativa il dominio francese straniero. La soluzione a una tale situazione, perché la necessità di un intervento è sentita come imminente, può venire in modo provvidenziale solamente da Dio: <sup>22</sup>nel I canto, Virgilio enuncia la prima profezia dai toni volutamente oscuri, la celebre *profezia del Veltro*. Il cane da caccia è stato inteso come un'ideale e ipotetica personalità, un restauratore capace di ristabilire l'ordine nell'ambito religioso e politico, <sup>23</sup> un uomo *super partes*, saggio nell'amministrare lo stato e la giustizia e capace di restituire alla Chiesa il suo tradizionale ruolo di guida delle anime. Si metta a confronto il Veltro con l'*uom fatal* voluto appunto da Dio di Manzoni. Napoleone sarebbe potuto diventare quel personaggio di grande portata storica che auspica Dante, con la differenza che Manzoni, dopo aver mostrato la commozione sua e dell'Europa alla notizia della morte del condottiero, dopo aver descritto le campagne in Italia e nel mondo, si pone la domanda "Fu vera gloria?". La risposta non è affermativa nel campo storico, per un uomo che ha cambiato i destini d'Europa, perché per Manzoni quella è semplice gloria; bensì è vera gloria dal momento che la *man di Dio* è calata su quell'uomo in punto di morte e lo ha convertito nell'isola di Sant'Elena. Manzoni non ha mai parlato con simpatia o odio nelle sue opere di Napoleone; costui aveva prima veicolato e poi disatteso gli ideali della Rivoluzione Francese, quindi le sue aspirazioni dittatoriali non erano adatte alla guida di uno stato moderno. La discrepanza tra Manzoni e Dante, in questo caso esalta l'importanza politica che Dante attribuisce all'Impero come istituzione, perché è medievalmente figlio dei suoi tempi.

**Chiara Pandolfi**  
Studentessa Liceo Classico "Ugo Foscolo" classe IV

---

<sup>21</sup> Capitoli III, XII, XIII.

<sup>22</sup> Forse Arrigo VII: se l'ipotesi dei commentatori fosse vera, la speranza di Dante sarà infine delusa.

<sup>23</sup> In *Dell'indipendenza in Italia*, Manzoni ritiene che l'idea imperiale dantesca sia infatti un sogno.

# Dante e Mencarelli a confronto: il viaggio come scoperta di sé

di

**Francesca Romani**

Il viaggio è un tema centrale nella Commedia di Dante e rappresenta sia un viaggio nella geografia visibile, sia un viaggio nell'invisibile, ovvero nella mente e nell'anima dell'uomo.

Il viaggio nell'opera di Dante ha un significato molto profondo: la ricerca della conoscenza. La conoscenza è ricercata da ogni uomo che, mosso dalla curiosità e dalla voglia di sapere, cerca di conoscere in ogni modo a lui possibile. Un esempio è il canto XXVI dell'Inferno nel quale Ulisse sfida addirittura Dio, peccando di ὑβρις, per capire cosa ci fosse oltre le colonne d'Ercole. Il tema del viaggio di Dante può essere messo a confronto con il viaggio compiuto da Daniele Mencarelli nei suoi due libri autobiografici *“La casa degli sguardi”* e *“Tutto chiede salvezza”*: in questi libri Mencarelli racconta del suo duro viaggio contro la dipendenza dall'alcol e dalle droghe, portando il lettore con lui lungo il suo faticoso percorso.

Ci sono molte analogie tra i viaggi dei due autori: una di queste è che il viaggio è compiuto per ritrovare sé stessi, entrambi gli autori sono persi in una *“selva oscura”* e cercano un modo per uscirne, per uscire dal peccato e ritrovare la luce.

Mencarelli è stato mandato dal caso, dalla Provvidenza a compiere un viaggio che lo ha ripulito dai suoi peccati e lo ha guarito dalla sua dipendenza. Dante è mandato da Dio a compiere il viaggio che gli permette di vivere i peccati degli uomini e lui stesso purificarsi.

Mencarelli trova lavoro all'ospedale del Bambin Gesù dove conosce il vero dolore, dolore che lo aiuta in parte a superare il suo e i suoi colleghi lo accompagnano nel viaggio, aiutandolo nelle difficoltà e comportandosi un po' come delle guide. Dante come Mencarelli conosce attraverso il suo viaggio nell'Inferno il vero dolore e la sofferenza delle anime che scontavano le loro punizioni e viene accompagnato da Virgilio, vera e propria guida, che proprio come i colleghi di Mencarelli lo aiuta a superare le difficoltà che deve affrontare e le sfide che il viaggio comporta. Mencarelli scrive di essere rinato il primo giorno che ha messo piede al Bambin Gesù, e così anche Dante inizia il suo percorso di rinascita quando prende inizio il suo viaggio ultraterreno.

Dopo aver superato la dipendenza Mencarelli scrive una serie di poesie dedicate ai bambini dell'ospedale per raccontare le esperienze da lui vissute, per trasmettere ai lettori ciò che ha provato stando lì e per dare voce alle sofferenze di quei bambini e dei loro genitori; questo lavoro di Mencarelli può essere paragonato all'inferno di Dante, che racconta le atroci sofferenze delle anime dei peccatori e l'autore fa da portavoce raccontando tutti i particolari delle pene da scontare e dello strazio delle anime.

Dante e Mencarelli sono stati indirizzati verso il viaggio dalla Provvidenza, ma Mencarelli (in un'intervista) dice che nessuno da piccolo gli ha insegnato la fede, ma la fede è nata e cresciuta con

lui e quindi diventa risultato di questo viaggio di scoperta di sé; Dante a differenza di Mencarelli ha vissuto in un'epoca e in un contesto sociale dove la fede veniva "insegnata" fin da piccoli, e dunque Dante è abituato da sempre ad essere credente, ma nel suo di viaggio riscopre anche la sua fede.

La figura della madre in Dante è in qualche modo raffigurata da Beatrice, la quale per lui ha il ruolo di amante e di madre, Dante è motivato a portare a termine il suo viaggio, poiché arrivato in Paradiso riuscirà finalmente ad incontrarla, è dunque desideroso di arrivare al più presto al termine del suo cammino con l'obiettivo di incontrare la sua amata. Dante viene incitato a continuare la salita sul monte del Purgatorio da Virgilio, il quale gli dice che quel monte lo separa da Beatrice, inoltre, quando si trova davanti al muro di fuoco, riesce a trovare una forza in sé che non conosceva per oltrepassarlo.

Mencarelli, come Dante, è motivato nel suo viaggio verso la sconfitta della dipendenza, poiché vuole rendere sua madre fiera di lui dopo averla fatta soffrire per molti anni: la madre, esausta e molto sofferente per la condizione del figlio, nonostante tutto non lo abbandona mai e gli rimane sempre vicina contro ogni difficoltà. Mencarelli dunque vuole smettere di recare dolore alla donna che gli aveva dato la vita e che lo aveva sempre accompagnato mano nella mano. Daniele Mencarelli era distrutto dall'idea di recare tutto quel dolore alla propria famiglia e il suo viaggio aveva anche come scopo quello di trovare la forza per renderla finalmente felice e orgogliosa di lui.

Infine, ciò che accomuna entrambi gli autori è la natura inerente a tutti gli uomini, quella di errare e sbagliare, resa possibile dal dono del libero arbitrio.

Marco Lombardo, nel Canto XVI del Purgatorio, parla del libero arbitrio come della libertà data all'uomo di errare, perché la vera libertà è quella di poter usare il "lume" della ragione per discernere tra il bene e il male.

Se tutto fosse già determinato, il libero arbitrio non esisterebbe e non ci sarebbero vizi ma solo virtù; entrambi gli autori ci rendono invece consapevoli dell'esistenza e delle conseguenze dei vizi.

Dante fa esperienza dei risultati del libero arbitrio donato all'uomo quando incontra nell'Inferno le anime di coloro che hanno scelto di utilizzare la propria libertà per soddisfare i propri vizi. Mencarelli invece sperimenta gli effetti del libero arbitrio in prima persona, scegliendo la strada della dipendenza.

Dante da spettatore e Mencarelli da protagonista vivono le difficili scelte che il libero arbitrio pone agli uomini, e attraverso il viaggio entrambi imparano le conseguenze delle cattive scelte e che il libero arbitrio può anche significare cambiare via e scegliere il bene.

Per concludere, il viaggio è per l'uomo fonte di riscoperta di sé come dimostrano i due autori, ma insegna anche che l'uomo non viaggia da solo e che le persone che incontra sulla via, guide e persone vicine, gli permettono di affrontare le difficoltà e gli ostacoli e di imparare ancora di più a conoscersi.

I due diversi viaggi, anche se in tempi storici molto diversi, sono quindi accomunati dall'umana ricerca della propria natura.

**Francesca Romani**  
**Studentessa Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe III B**

# Catone: un “simbolo” tra mondo classico e Commedia

di

**Francesco Grassi**

*Com'io da loro sguardo fui partito,  
un poco me volgendo a l'altro polo,  
là onde 'l Carro già era sparito,  
vidi presso di me un veglio solo,  
degnò di tanta reverenza in vista,  
che più non dee a padre alcun figliuolo*  
Purgatorio, I, vv. 28-33

È così che appare agli occhi di Dante Marco Porcio Catone, il custode del Purgatorio, l'uomo che il Poeta stesso considera precursore del sacrificio universale di Cristo redentore, e colui che meglio può significare Dio. Catone decide di togliersi la vita ad Utica poiché vuole fuggire dalla dittatura di Cesare; infatti non accetta che quest'ultimo corrompa la Repubblica e riduca lo stato romano sotto il suo volere.

Perché allora quest'uomo viene posto come custode del Purgatorio, anche se pagano e suicida? L'amore della libertà, una condizione di estrema nobiltà, è per Dante quanto più degno nell'uomo di significare Dio: infatti Catone è colui che ha lottato per la libertà, il suicidio, in questo caso non viene condannato da Dante, ma viene raffigurato come espressione del corretto uso del libero arbitrio per una sorta di folgorazione divina. Catone durante la sua vita ha seguito inflessibilmente la legge morale, ora ha il compito di seguire la legge divina.

Tra il Poeta e l'Uticense sono presenti varie similitudini: Dante, da una parte, tramite il suo viaggio, ha la possibilità di riacquisire la legge morale, impedita dagli istinti e dalla superbia umana, dall'altra Catone è conscio del valore di tale legge, tanto che si è ucciso per salvaguardarla: per entrambi infatti senza libertà morale e senza il pieno dominio di sé non c'è possibilità di vita e di salvezza. Dante si appresta a salire la montagna del Purgatorio per superare gli istinti, Catone aveva superato il più forte di essi: la conservazione.

Il Poeta fa di Catone all'interno del Convivio un esponente della filosofia stoica per la quale il fine ultimo della vita è la sconfitta di ogni istinto egoistico. Così, il suicidio di Catone diventa un esempio, una sorta di martirio in nome dell'amore per la libertà, e acquisisce la capacità di ricoprire sia il mero valore politico, sia la preziosità e l'importanza del libero arbitrio, ovvero la vittoria della volontà razionale sull'istinto delle passioni, e quindi dello spirito sulla materia.

Un altro elemento che definisce l'importanza di questo personaggio è sicuramente il volto, illuminato infatti dalla luce delle quattro stelle, viste solamente dai primi uomini, Adamo ed Eva, e che sim-

boleggiano le quattro virtù cardinali, prudenza, giustizia, forza, temperanza: ciò lo fa sembrare colpito direttamente dalla luce del sole, simbolo di Dio.

*Li raggi de le quattro luci sante  
Fregiavan sì la sua faccia di lume,  
ch'ì 'l vedea come 'l sol fosse davante.*

(Purgatorio, I, vv.37-39)

All'interno del Purgatorio, Dante riprende il tema della magnanimità con Catone, il quale, essendo un esponente della filosofia stoica, possiede tutte quelle qualità che caratterizzano i tratti fondamentali del magnanimo come l'imperturbabilità e, oltre a ciò, colui che segue questa qualità è conscio del fatto che l'energia morale deve essere accompagnata dal senso dei propri limiti e quindi dall'umiltà; in caso contrario si peccerebbe di presunzione e superbia. Il custode del Purgatorio riesce ancora una volta a ritrovarsi in tale virtù, infatti è proprio lui a consigliare Virgilio di cingere i fianchi di Dante con un giunco, simbolo di umiltà, in quanto è la pianta che è in grado di rinascere ogni volta - flessibilità e umiltà - di fondamentale importanza per il Poeta. Tale concezione trova riferimenti in San Tommaso, il quale afferma che tra magnanimità e umiltà non vi è contraddizione, bensì complementarietà: la prima è importante per l'uomo, dal momento che si deve credere degno di grandi imprese, tenendo conto dei beni che gli arrivano da Dio, la seconda è essenziale poiché deve aiutare l'uomo a stimarsi piccola cosa, e ricordargli quanto invece gli manca.

Il significato della figura di Catone è tutto compreso nell'aderenza tra ideale e reale; infatti è presente una sorta di fusione tra la personalità dell'uomo storico e l'ideale astratto della virtù classica: i tratti della sua vita non possono essere distinti da quelli dell'ideale pagano della virtù. Possiamo notare che tale coincidenza trasforma l'abito morale di Catone in una seconda natura; egli infatti è naturalmente virtuoso da sempre. Il rispetto ininterrotto dell'ideale lo trasforma in un elemento del mondo naturale, fisso e immutabile: la sua moralità è pura presenza fisica. L'umile accettazione della severa legge divina e delle sofferenze da affrontare con costante determinazione sono le condizioni fondamentali e necessarie per la rinascita; le regole e il dovere sono la sua unica preoccupazione, poiché il rispetto della legge divina permette all'anima del penitente di ritrovare la sua purezza e perciò di rinascere e godere della gioia. Dal dialogo con Virgilio emergono perfettamente questi ideali; infatti il poeta di Mantova, nel momento in cui cerca di spiegare al custode del Purgatorio il motivo del viaggio di Dante, vuole richiamare alla memoria di Catone il ricordo della moglie Marzia, che egli in vita ha tanto amato, ma quest'ultimo non si fa commuovere dalla rievocazione dell'amata, poiché preferisce operare secondo il rigore morale, che lo ha contraddistinto anche in vita, vuole agire solo nel rispetto della volontà divina.

Analizziamo ora come la figura di Catone fosse diversa all'interno della letteratura classica: molte delle figure classiche risultano differenti rispetto all'immagine che Dante presenta all'interno della Commedia. Lucano, autore e poeta latino, vissuto tra il 39 d.C e il 65 d.C, presenta, comunque, una figura molto simile a quella della concezione dantesca:

*“questi i costumi, questa la linea immutabile di condotta del duro Catone: conservare la misura, rispettare i limiti, seguire la natura, spendere la vita per la patria e ritenere di non essere nato per sé ma per il mondo intero”.*

Da queste parole è possibile constatare l'impegno dell'autore latino a sottolineare le caratteristiche morali di Catone: passa dalla sfera personale all'orizzonte più ampio della patria, a quello infinito di tutto il mondo, attribuendo all'esperienza di vita e di morte dell'Uticense una dimensione messianica. Catone qui simboleggia l'ultimo baluardo della "res publica"; egli sceglie volutamente di contrapporsi non solo alle volontà tiranniche di Cesare, ma anche a Pompeo, con il quale però si schiera: è evidente infatti l'amaro pessimismo della figura di Catone che si rispecchia nello sfavorevole verificarsi del fato e, per quanto riguarda il piano ideologico, coincide con l'idea stoica della negazione della provvidenza.

Virgilio stesso, all'interno dell'ottavo libro dell'Eneide, effettua una profonda analisi dell'immagine dell'Uticense, confrontandola con quella di Catilina, e che può essere messa a paragone con quella di Lucano,

*“e discoste aveva le sedi del Tartaro aggiunte, le porte profonde di Dite i supplizi dei pravi e te, Catilina, sospeso a una rupe che sembra cadere precipite mentre miri tremante nel pallido viso le Furie, e i giusti appartati e Catone che a loro presiede”.*

In questo passo della descrizione dello scudo forgiato da Vulcano per Enea, abbiamo la contrapposizione dei "pravi" ai "giusti", e quindi tra Catilina e Catone, quest'ultimo infatti si impone sia grazie all'alto ruolo a cui è stato predestinato, ovvero quello di "presiedere ai giusti", sia grazie alla dignità e l'alto rigore morale che lo differiscono da Catilina, considerato come il traditore della patria, per la quale, invece, Catone ha lottato e per cui si è sacrificato, scegliendo di credere al valore più profondo della libertà. Da tali ideali possiamo intendere che Virgilio e Lucano fanno di Catone un vero e proprio simbolo: il primo lo concepisce come emblema della Giustizia divina, il secondo come salvatore dell'umanità.

Infine abbiamo Cicerone che nel suo Pro Murena elogia fortemente la figura di Catone *“la natura stessa ti ha fatto uomo nobile ed eccellente, plasmato alla dignità, all'equilibrio, alla grandezza d'animo, alla giustizia, insomma ad ogni virtù {...} Sappiate, o giudici, che Marco Catone ha innante tutte le qualità che noi reputiamo divine e straordinarie.”*

Tale encomio è sicuramente una delle celebrazioni più significative di Catone, costui è dotato infatti di tutte quelle virtù che fanno di un uomo "l'archetipo" della perfezione, proprio per questo la grandezza d'animo e il senso della giustizia fanno riferimento non solo alle virtù pagane seguite dalle filosofie ellenistiche a cui si ispirava Cicerone, ma anche a quelle capacità che Dante, cristiano e credente, attribuisce agli "spiriti magni": queste fanno parte di una ricchezza morale che indirizza i pagani sulla strada verso quel Dio che in realtà non conobbero. Difatti anche Seneca il Giovane decide di affiancarsi a tale concezione *“Catone ci è stato proposto dagli dei come il modello del perfettosapiente”*, egli afferma che Catone è stato colui che lottò contro l'ambizione e contro il desiderio di potere, cercò di affrontare i vizi di una città corrotta e provò a rallentare il declino della Res publica che, come Roma, stava sprofondando a causa della sua stessa grandezza. In conclusione Catone venne trascinato nella catastrofe, che lui stesso aveva cercato disperatamente di contrastare, in questo modo andavano a scomparire due realtà indissolubili: Catone infatti non poteva sopravvivere senza libertà, né la libertà senza Catone.

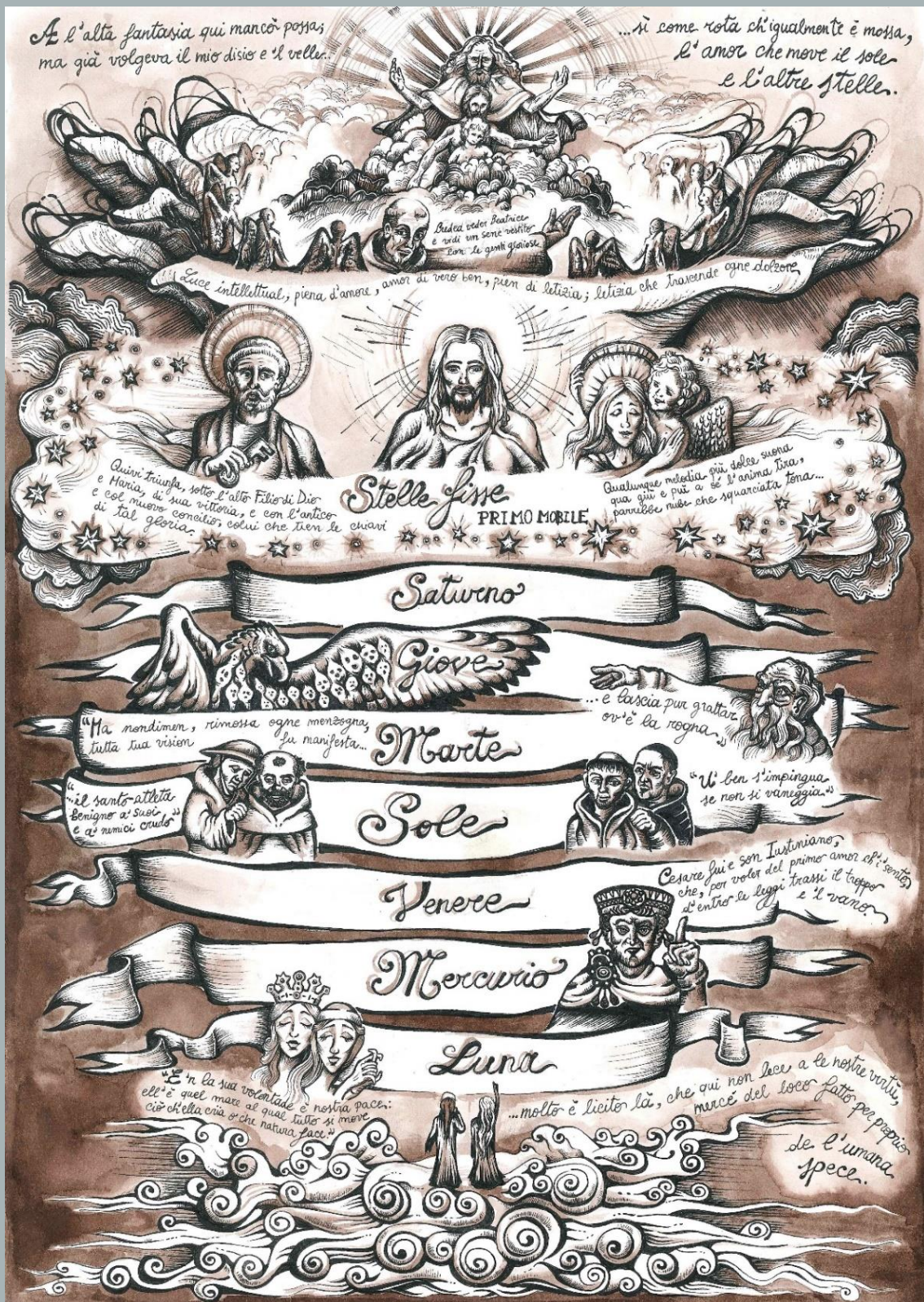
Ed è a questa figura così alta e di valori così profondi, che già nel mondo classico aveva ricevuto tanti elogi, che Dante assegna il ruolo di custode del Purgatorio in quanto vede in lui il simbolo del-



la libertà dell'uomo virtuoso capace di rinunciare alla propria vita in nome di quella libertà che il pellegrino Dante va cercando rispetto alla schiavitù del peccato.

*Ora ti piaccia gradir la sua venuta:  
Libertà va cercando, ch'è sì cara  
Come sa chi per lei vita rifiuta*

**Francesco Grassi**  
**Studente Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe V F**



Virginia Lorenzetti, Paradiso

Opera donata e conservata alla Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata

Virginia Lorenzetti, Laureata in "Grafica d'Arte", Accademia di Belle Arti di Roma  
 Ha partecipato a innumerevoli e importanti Mostre in Germania, Belgio, Irlanda e Italia.  
 Diplomata Liceo "Ugo Foscolo" a.s. 2015-2016

# Dall'alto dei cieli

di

**Maria Grazia Ruscitto**

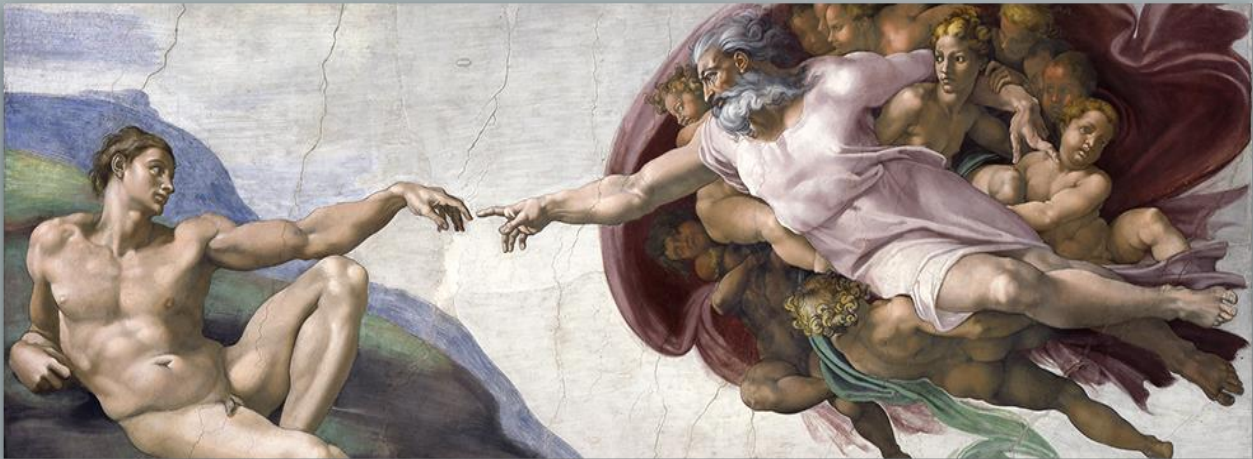
Quello della terra vista dal cielo è un vero e proprio τόπος letterario, che evidenzia la continuità della tradizione filosofica greca nell'occidente cristiano ed una singolare affinità tra i due autori, Cicerone e Dante, accomunati da un vissuto aspramente condizionato dalla delusione politica. Mentre la visione più diffusa nella classicità era quella di un "mondo ctonio", riflesso sfocato della vita terrena, di maggiore importanza, Cicerone riprende una collocazione astrale innovativa da Platone, credendo che le anime, una volta liberate dalla prigionia del corpo, si ricongiungessero al loro principio primo, alla loro essenza di stelle, sede di intelligenza divina.<sup>24</sup> Le pochissime anime elette sono ora collocate in cielo, nella Via Lattea, mentre ai dannati è riservato il mondo sotterraneo. Diventa, così, interprete di una visione elitaria e minoritaria dell'aldilà, secondo cui la vita terrena è solo una pallida ombra di ciò che avverrà (2).<sup>25</sup> "Vita mors est": ci si rende conto che la vera vita, arriva dopo la morte. Non si perde la connotazione politica; accosta le immagini di beati a quelle di uomini di Stato, cioè a coloro che si sono attivamente impegnati per "*patriam conservare, adiuvare e augere*". Nell'aldilà si giunge per meriti politici, più che per meriti etici, che comunque egli include in quella magnitudo animi delineata nel *De Officiis*. Il nesso tra visione e messaggio etico-politico, unito alla rilevanza che assume l'esperienza personale degli autori, è un'altra comunanza tra i testi; infatti, si pone alla base delle due interpretazioni, la scelta di collocare in una dimensione superiore alla realtà terrena quel riconoscimento di un operato politico giusto, negato sia per Cicerone sia per Dante, in vita. La scena del *Somnium* si conclude con l'ammirata contemplazione dell'universo da parte di Emiliano; entrato in questa dimensione ultraterrena ed extratemporale, tutte le vicende umane perdono valore, e anche il dominio romano appare ormai insignificante. Incredibile notare come Cicerone abbia anticipato un concetto fondamento del Cristianesimo. La struttura del cosmo ciceroniano, con le nove sfere concentriche, è quasi la stessa del cosmo dantesco, perché il Medioevo accoglie quel sistema geocentrico tolemaico, a sua volta basato su quello ideato da Platone. Di origine pitagorica è l'idea, negata poi da Aristotele, della musica celeste generata dal movimento dei pianeti, che gli uomini sulla Terra non sono in grado di udire. È tuttavia difficile stabilire se Dante avesse una conoscenza diretta del *Somnium*, o se abbia sfruttato spunti presenti in altri autori che ad esso si erano ispirati, anche se alcuni suoi scritti, come il *Convivium*, documentano una lettura dei testi ciceroniani. Ma Dante coglie sicuramente in lui, come in altri autori del mondo pagano, la disposizione intellettuale e morale a giungere all'idea di un Dio unico attraverso il faticoso itinerario che porta a quella sorta di "rivelazione minore", di cui la natura è piena di segni. Nel *Somnium Scipionis*, ritrova concetti concordanti con la concezione cristiana dell'immortalità dell'anima e del premio riservato in cielo agli uomini buoni, giusti e virtuosi.<sup>26</sup> Dall'alto dei cieli la terra sembra una cosa misera; per questo fa bene chi non se ne cura e rivolge i propri pensieri verso Dio e

<sup>24</sup> G. B. Conte, E. Pianezzola, *Forme e contesti della letteratura latina*, Mondadori 2015, pp. 297-298.

<sup>25</sup> <https://www.giovanfighera.it/il-somnium-scipionis-di-cicerone-esiste-un-paradiso-per-gli-antichi/2/>

<sup>26</sup> G. Di Giammarino, *Dante lettore di Cicerone* pdf. 2015, pp. 122-131.

la vita ultraterrena. Nel XXII canto del Paradiso si rivelano gloriosi esempi di fede, dedizione ed umiltà (San Francesco, San Benedetto e San Domenico), ad immagine di quanto la Chiesa contemporanea abbia perso il senso della propria missione spirituale. Infatti, l'attaccamento a ciò che è transitorio ed effimero genera avidità; dunque è uno dei grandi problemi morali che più stanno a cuore a Dante. La possibilità di errare, tuttavia, è per Dante la necessaria conseguenza dell'uomo del suo "essere uomo", una creatura mortale ed imperfetta; soltanto che l'errore non comporta automaticamente il peccato. Gli errori sono legati alla fragile condizione umana, i peccati invece al perverso uso della volontà: chi rinuncia all'esercizio del libero arbitrio, chi compie per viltà grandi e piccoli rifiuti non può trovare posto nell'ordinato cosmo dantesco, se non in un angolo sporco di sangue, di lagrime e immerso nell'oscurità. Il dannato che nella sua vita ha veramente agito può senz'altro raggiungere dimensioni eroiche, pur nel male, come nei reprobati del giudizio universale michelangiolesco.<sup>27</sup>



*“Animal hoc providum, multiplex, acutum, memor, plenum rationis et consilii, quem vocamus hominem, praeclara quadam conditione generatum esse a supremo Deo”* (trad.: Quell’essere previdente, sagace, multiforme, acuto, memore, pieno di ragione e di senno, che denominiamo uomo, è stato generato dal sommo Dio in una certa condizione privilegiata - De Legibus, 1-22); quindi se l'uomo comprende la realtà, interiorizzandola con gli strumenti della ratio, riesce ad operare nel giusto, seguendo quei valori morali intrinseci alla sua natura. È la visione antropocentrica ripresa in epoca rinascimentale, di cui parlerà anche Pico della Mirandola nel suo scritto *“De Hominis Dignitate”*, manifesto dell’Umanesimo: *“Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che tu avessi prescelto. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori, che sono i bruti; tu potrai rigenerarti, secondo il tuo volere, nelle cose superiori che sono divine”*; queste sono le parole che Dio stesso rivolge ad Abramo dopo la creazione, esortandolo a sfruttare il proprio libero arbitrio per plasmarsi e diventare ciò che vuole veramente essere, nei limiti imposti dalle leggi di natura. Ma è decisamente diverso il senso della visione. Cicerone sceglie di sfruttare il τόπος del sogno per esprimere un messaggio etico-politico, ma non permette al lettore di interpretarlo come esperienza reale, dandone piuttosto una spiegazione razionale. Dante connota il suo viaggio nell’aldilà in una dimensione di realtà e fa della sua visione una rivelazione divina, riprendendo modelli diversi da quello ciceronia-

<sup>27</sup> R. Donnarumma, C. Savettieri, *Dante Alighieri Commedia*, Palumbo, Palermo 2010, p. 803.

no. Per Cicerone sarebbe stato impossibile sfidare la razionalità del pubblico colto romano: si limita a proporre, senza ammetterne la finzione, l'espedito del sogno rivelatore di origine divina. Il cristianesimo medievale, invece, aveva creato un immaginario culturale di fenomeni ascrivibili a segni divini, come visioni, sogni, miracoli ed esperienze soprannaturali: Dante, uomo del Medioevo, età di cupa e profonda religiosità, non aveva bisogno di "razionalizzare" il significato del suo viaggio ultraterreno.

**Maria Grazia Ruscitto**  
**Studentessa Liceo Classico "Ugo Foscolo", classe IV C**

# Dante e Cicerone: due poeti, una consapevolezza

di

**Elena Boglione**

Marco Tullio Cicerone, autore e politico latino tra i massimi protagonisti della Roma del primo secolo, e Dante Alighieri, poeta fiorentino del quattordicesimo secolo, sebbene tanto lontani nel tempo, condividevano la consapevolezza dell'irrelevanza della Terra, comparata alla grandiosa armonia della dimensione divina e cosmica.

Il sogno di Scipione Emiliano, guidato nel cosmo dal suo avo Scipione l'Africano, episodio narrato da Cicerone nel VI libro del *De Republica*, è stato infatti ripreso da Dante nel suo lavoro più celebre, la *Divina Commedia*. Entrambi i protagonisti avranno l'opportunità di guardare la terra dal cosmo e di confrontarla con i corpi che la circondano. Il poeta latino, però, ci introduce in una dimensione surreale e utopistica, il sogno di un romano, conferendo all'evento narrato un carattere fortemente razionale, servendosi di espedienti filosofici; d'altro canto, invece, rappresentante di una realtà tutta cristiana che aveva ascritto le esperienze soprannaturali alla religione, Dante presenta il suo viaggio come esperienza reale, occasione di rivelazione divina.

Ad accomunare le due narrazioni sono principalmente la funzione pedagogica dell'esperienza stessa, significativo mezzo per un monito etico e politico, e la plasticità geografica, derivata da ancestrali tradizioni sia aristoteliche che platoniche. Infatti, le nove sfere concentriche in cui è organizzato l'universo dantesco, richiamano quelle ciceroniane, così come la musica celeste e armonica causata dal movimento dei pianeti.

Anche la concezione della Terra e delle cose terrene è condivisa: nella dimensione ultraterrena ed extratemporale del cosmo, circondata dalle sfere folgoranti delle stelle e dai ciclopici corpi sferici dei pianeti, la Terra, «*l'aiuola che ci fa tanto feroci*» così come il poeta fiorentino la definisce, si rivela insignificante, «*parva*» per Cicerone. Dante avanza un'apostrofe alle folli e violente passioni degli uomini, e alla loro alterigia immotivata, utilizzata da Cicerone, che rimarca la mediocrità del dominio umano e romano, vergognandosi di quello che definisce un semplice “*punctum*” del globo tutto.

L'intento dantesco è principalmente etico: l'autore incita i lettori a non dipendere dalle cose terrene perché solamente una volta che non ne faremo più parte si potranno aprire gli occhi di fronte alla loro vanità. “*Chi ad altro pensa, chiamar si puote veramente probo*” scrive, approvando il giudizio che condanna gli appetiti materiali e invita l'uomo a rivolgersi a qualcosa di più alto e sacro: il divino.

Il messaggio morale è però inseparabile dalla componente politica che ritorna in Dante.

Accomunati dall'infelicità per la sconfitta politica, celebrano la ricompensa per l'operato politico a loro negata in vita, in una dimensione superiore a quella terrena. Cicerone lo dimostrerà ad esempio nell'assimilazione delle anime beate a quelle degli uomini di stato, introducendo la condizione necessaria per giungere nell'aldilà: una buona e attiva condotta politica.

“*Omnibus, qui patriam conservaverint, adiuverint, auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aevo sempiterno fruuntur*” afferma l’Africano Maggiore, esortando l’Emiliano a conservare gli ordinamenti della patria e ad adoperarsi per essa nell’intento di renderla potente, per assicurarsi, come altri prima di lui, un luogo ben definito in cielo, dove fruire da beato di una vita sempiterna.

In entrambi i capolavori, inoltre, gli autori riecheggiano il tòpos della visione profetica, sia nella ricezione classica che in quella cristiana, in questo caso scaturita appunto dalla contemplazione del nostro mondo visto dall’esterno.

Le profezie raccontano della fama e degli insuccessi dei protagonisti coinvolti: se Dante subirà l’esilio, Scipione l’Emiliano conseguirà *in primis* grande successo e poi riceverà la morte proprio per mano di consanguinei. Le profezie si mescoleranno con gli insegnamenti gnomici impartiti, da tramandare ai posteri, che renderanno i protagonisti portavoce di un messaggio universale, così come i loro stessi autori.

**Elena Boglione**  
**Studentessa del Liceo Classico “Ugo Foscolo”, IVC**

NOTE AL TESTO:

<sup>1</sup> cfr. anche <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/musicaemistica/dante.htm>

<sup>2</sup> <https://library.weschool.com/lezione/commedia-dante-fonti-modelli-8500.html>

<sup>3</sup> <https://lanuovabq.it/it/la-letteratura-latina-vive-ancora-nella-commedia>

ALTRE FONTI:

S. Jacomuzzi, A. Dughera, *La Divina Commedia*, SEI, Torino 2012.

G. B. Conte, E. Pianezzola, *Forme e Contesti della letteratura latina*, Mondadori, Milano 2015.

# *L'amor che move il sole e le altre stelle*

di

**Marco Bernardi**

Non ci è ignoto di certo che Dante fosse un grande osservatore, adoratore e fruitore non solo del materiale ciceroniano, evidentemente riscontrabile nell'analisi del *Somnium Scipionis*, ma dell'intera letteratura latina, da quella più arcaica sino agli sviluppi imperiali, dai quali trae la sua spiccata vena virgiliana, e per i lunghi anni a seguire. Sono molteplici i passi della Commedia dove è intenso e suadente l'eco di versi di Virgilio, di Cicerone o di altri autori classici. Questo è anche il caso del XXII canto del Paradiso, che rimanda nella forma e nei contenuti al VI libro del *De Republica*, più precisamente alla sua parte conclusiva. Questo libro, dalla storia travagliata e insolita, costituisce uno dei primi e più concreti esempi di raffigurazione di un aldilà materiale preciso e definito, “*esse in caelo definitum locum*”<sup>28</sup> scrive Cicerone, tangibile, all'interno della letteratura latina. Un aldilà nel vero senso della parola, che presenti un'idea di altezza e di sovrapposizione al piano materiale, diverso dalle bassezze del Tartaro, diverso persino dal primigenio modello dei Campi Elisi. Un Paradiso per sole anime “politiche”, modello che il poeta fiorentino abbandonerà, modernizzandosi e adattandolo secondo la sua contemporanea dottrina religiosa.

Di primo impatto e istintiva analisi è certamente l'idea di una visione della terra vista dall'universo, in una prospettiva che comprende astri, con orbite ellittiche, corpi sferici, stelle e costellazioni, insomma accurate teorie di osservazione sulla natura astronomica del cielo che trovano un riscontro materiale nella mente creativa del poeta, che più di 2000 anni fa scrisse parole eterne, che raffigurano questa meravigliosa fotografia. La vera e propria prima fotografia della nostra terra dallo spazio verrà scattata solo nel 1972. Di certo, Dante e Cicerone si stupirebbero delle inesattezze dei loro concetti astrofisici, ma non saprei ben dire se sia più suggestivo il celebre scatto Blue Marble o l'immagine tutta astratta e mentale, che possiamo scoprire facendo risuonare i versi di Dante o di Cicerone. All'interno di entrambi i testi vi è l'analisi dei pianeti, dei loro movimenti e suoni, ed entrambi ne parlano riferendosi a queste come sfere. Nel *Somnium*, si apprezza un suono più acuto e vibrante, ma una sfera celeste più bassa, come per esempio la Luna, viene descritta da Scipione l'Africano a Scipione l'Emiliano: ogni corpo celeste, con il moto, sprigiona un suono che cambia da pianeta a pianeta. La sfera più alta ruota più velocemente e produce più lenta ed emette un suono più grave. Si hanno quindi sette suoni diversi, nonostante le sfere siano nove, perché la Terra è sempre fissa nella sua posizione e quindi è immobile; due sfere, Mercurio e Venere, invece hanno la stessa velocità e quindi il suono che producono è uguale. Dante si innamora di questo modello ideale e lo traspone all'interno dell'opera quasi analogamente, affascinato e colpito da questa dimensione ascensionale, progressiva, che è perfetta per incarnare sensi allegorici di ascensione alla divinità, tramite un percorso di progressiva altitudine, impatto armonico e sonoro, e velocità dei corpi celesti rotanti. Una delle differenze però la riscontriamo nell'analisi delle stelle nei due differenti passi. Nel

---

<sup>28</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Paradiso, canto XXII, v. 135.



somnium Cicerone ci parla oltre che dei pianeti che orbitano, di alcuni fuochi eterni (Parole sorprendentemente coerenti con la natura effettiva delle stelle, difficile da comprendere con chiarezza per l'astronomia del tempo, e dunque un'acuta intuizione), che tramite un impulso divino, di un'entità ultraterrena generatrice e benefica, donano l'anima agli uomini e infondono in essi il coraggio e passioni.

Sebbene Dante conservi questo modello e credenza che le stelle donino agli uomini porzioni di vita e destino, nonché virtù eterne e pregevoli, come quelle cardinali e teologali, che durante le ultime due cantiche vengono sempre raffigurate come stelle vicine nel cielo, unite in costellazioni, egli abbandona l'ipotesi di Marco Tullio che anche questi corpi orbitino circolarmente nello spazio, ed immagina invece che la nostra osservazione di queste sia possibile poichè Dio le ha poste, fisse, all'interno di un cielo di mezzo, tra il settimo ed il nono, come un fondale dipinto, in una scena teatrale, che avvolgendo la volta celeste ci dà l'impressione di una tridimensionalità profonda e coinvolgente, che incarna la meraviglia del desiderio tutto umano della conoscenza del mistico e del divino. Ancora una volta Alighieri si distanzia dal modello di Cicerone nella contestualizzazione di tutto questo luogo e i suoi annessi sistemi e percezioni sensoriali, all'interno della sua mente, quella di un uomo assai diseguale e vissuto in un tempo molto diverso. Nel brano latino non abbiamo, forse come in quello volgare, questo senso di misticismo e sacralità legata alla dimensione del Paradiso. Il fine di Cicerone sembra essere prettamente raffigurativo, quasi didascalico, e non vi è una considerabile meraviglia sconvolgente nell'ammirazione di cotanta grandezza ed immensità. Scipione si commuove solo nell'incontro di altre anime, durante il dialogo con il padre, quando versa fiumi di lacrime ed emotivamente esposto parla con lui. L'uomo di Cicerone si commuove per la grandezza dello stato, della famiglia, per le gesta, l'onore. Un uomo del medioevo come Dante ha invece filtrato questa realtà attraverso la grande dottrina cristiana che ha sacralizzato queste emozioni in una prospettiva divina. E allora Dante osserva la terra, si meraviglia di quanto sia insignificante rispetto alla grandezza del creato, "tal ch'io sorrisi del suo vil sembiante"<sup>29</sup> e si commuove per l'amore di dio, e la sua immensità, perché nulla di terreno può essere conservato nel Paradiso, una dimensione eterna dove le anime sono perennemente appagate dalla luce divina, e dove non esiste più tempo spazio, o un'ame gesta o cose, l'amore per la politica o lo stato non trovano spazio nella purezza delle anime elette per la beatitudine sempiterna.

Cicerone era un uomo della terra, della politica, dell'arte oratoria, dei trattati, ma Dante era un uomo del cielo, della poesia, dell'amore, un amore così grande da essere chiamato Dio. Forse è per questo che personalmente mi appassiono maggiormente leggendo Dante, perché è andato oltre il suo predecessore, perché ha scritto del cielo come se venisse da lì, e non dalla terra.

Fonti:

<https://scuola.repubblica.it/lazio-roma-lcsavoia/2020/04/18/testi-a-confronto/>  
<https://library.weschool.com/lezione/commedia-dante-fonti-modelli-8500.html>

**Marco Bernardi**

**Studente del Liceo Classico Ugo Foscolo, classe IV C**

---

<sup>29</sup> Marco Tullio Cicerone, *De Republica*, libro VI, par. 13.

# “E chi altro pensa, chiamar si puote veramente probo”

di

Lorenzo Cianti

L'interazione senza tempo tra Cicerone e Dante Alighieri ha restituito un suggestivo parallelismo artistico, che consente di individuare numerose consonanze tra i due autori, paradigmi della cultura di ogni epoca. La lettura dell'eredità classica assume in Dante una valenza tanto articolata da sancire il recupero di forme e contenuti afferenti al mondo antico, analizzati con intuito sapiente e straordinario acume interpretativo<sup>1</sup>. Partendo da una simile considerazione, è necessario affermare come il pensiero di Cicerone non subisca affatto trasfigurazioni di natura allegorica nella *Commedia* dantesca, ma venga anzi riproposto con la naturalezza propria dello spirito umanistico.

Nonostante la penuria di documenti che attestino l'influenza del *Somnium Scipionis* nella scrittura del Paradiso, appare indubbio come il sublime poeta fiorentino sia riuscito ad assimilare le cifre stilistiche dell'opera ciceroniana, specie per quanto concerne il rapporto tra l'uomo e l'Universo a lui limitrofo. L'estratto conclusivo del XXII canto del *Paradiso* (vv.133-138) e la sezione intermedia del *Somnium Scipionis* (*De re publica*, VI, 16) presentano analogie cospicue sul piano tematico, seppur divergendo almeno in parte nella resa formale. Anche se a distanza di oltre un millennio, infatti, la materia topica dei due passi rimane sostanzialmente inalterata, non si può assumere lo stesso in merito alla prassi compositiva. L'oratore latino scrive in prosa, dedicando tuttavia una cura particolare ai preziosismi retorici che caratterizzavano la poesia a lui coeva; Dante, invece, sacralizza il verso come prospettiva letteraria di riferimento. Da un lato, il *Somnium Scipionis* testimonia la volontà sincretica dell'Arpinate in ambito epistemologico<sup>2</sup>, frutto di uno studio che affiora le proprie radici nelle filosofie dell'Ellade. Attraverso le parole di Scipione l'Emiliano, Cicerone si sofferma sulla caducità della condizione umana riferendosi alla limitatezza dei domini territoriali di Roma, impercettibili rispetto all'immensità del cosmo: «*Iam ipsa terra ita mihi parva visa est, ut me imperii nostri, quo quasi punctum eius attingimus, paeniteret.*».<sup>3</sup> Un'amara constatazione che viene rielaborata dal Sommo Poeta in chiave squisitamente medievale, con il ricorso a simbolismi di impronta teologica già nei versi precedenti alle due terzine prese in esame<sup>4</sup>; in essi, Dante adombra l'infimo stato in cui versa l'umanità, rea di compiere azioni esecrabili e sconsiderate, perseverando in una bieca perfidia. Nel Paradiso dantesco, al pari del testo ciceroniano, sono ravvisabili esplicite reminiscenze della dottrina aristotelico-tolemaica, evidenti nella descrizione fisica dell'Universo. La presenza di sette sfere concentriche, avvalorata dai versi danteschi «*Col viso ritornai per tutte*

<sup>1</sup> <https://www.ojs.unito.it/index.php/COL/article/download/1319/1150/>

<sup>2</sup> L'influenza dell'epistemologia in Cicerone, desunta dalle argomentazioni degli stoici, può essere ravvisata nel seguente enunciato, successivo al *Somnium Scipionis*: «Se esiste qualcosa nel mondo che né l'intelligenza dell'uomo, né la sua capacità razionale, né la sua forza, né la sua potenza sono in grado di realizzare, l'artefice di tale realizzazione è certamente superiore all'uomo» (M. Tullio Cicerone, *De natura deorum*, II, 16).

<sup>3</sup> M. Tullio Cicerone, *De re publica*, VI, 16.

<sup>4</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, XXII, vv.73-99.

quante le sette spere...»<sup>5</sup> prefigura il moto dei pianeti e dei corpi celesti, uniti in un modello indissolubile di proporzioni armoniche.

Entrambi gli autori intendono delineare una dimensione fulgida ed eterea, scevra da legami con il mondo sottostante, che culmina con la contemplazione estatica della volta celeste da parte dei due protagonisti. In Scipione l'Emiliano questo atteggiamento rappresenta il presupposto di un vero e proprio *discidium* interiore, che lo condurrà al desiderio di rinuncia alla vita terrena per abbracciare definitivamente i suoi avi nel cosmo. A tal proposito, il condottiero vincitore di Cartagine avanza una richiesta convulsa e tormentata: «*'Quaeso', inquam, 'pater sanctissime atque optime, quoniam haec est vita, ut Africanum audio dicere, quid moror in terris? Quin huc ad vos venire propero?'*»<sup>6</sup>. Dante, per contro, manifesta un'attitudine meno inquieta dinanzi all'effimerità del globo terrestre: «*...e vidi questo globo tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante; ...*»<sup>7</sup>, nella consapevolezza di assistere ad uno scenario riservato a ben poche anime elette. La predilezione di una sede onirica, definibile come un *locus amoenus*, ha indotto Cicerone allo sviluppo di un linguaggio espressivo che si scosta dalla maggior parte della produzione filosofico-dottrinarina matura. La prosa ciceroniana, contraddistinta dall'inconfondibile purismo lessicale e filtrata dai termini poetici o da quelli di derivazione greca, si connota ora con innumerevoli arcaismi, come *circus*, abbreviazione di *circulus*, *nuncupatis* e *citima*, a cui si uniscono il ricercato sperimentalismo sonoro, conferito dall'allitterazione dei fonemi labiali (vita via) e liquidi (*luce lucebat*, a sua volta figura etimologica)<sup>8</sup>, ed il ricorso a *iuncturae* proprie della lingua poetica. Tutto ciò è arricchito da un'aulicità assente, per ovvie ragioni contenutistiche, nella quasi totalità degli scritti filosofici del suo ultimo periodo, tra cui il *De finibus bonorum et malorum*, le *Tusculanae disputationes* o i primi cinque libri del *De Republica* stesso, in quanto opere di carattere prevalentemente argomentativo. Dante fa propria la lezione dell'Arpinate per coniare un connubio tra lirismo e verso di stupefacente efficacia emotiva che, oltre a condensare il ricordo di un glorioso passato letterario, evidenzia il suo universalismo, proteso verso il domani.

**Lorenzo Cianti**

**Studente del Liceo Classico Ugo Foscolo, classe IV C**

---

<sup>5</sup> Dante Alighieri, Divina Commedia, Paradiso, XXII, vv.133-134.

<sup>6</sup> M. Tullio Cicerone, De re publica, VI, par.15.

<sup>7</sup> Dante Alighieri, Divina Commedia, Paradiso, XXII, vv.134-135.

<sup>8</sup> M. Tullio Cicerone, De re publica, VI, par.1.

# “*Apollo non a tutti si mostra*”: la ricerca dell’ispirazione poetica nella *Commedia*

di

**Claudia Prochilo**

Nel corso dei miei studi mi sono concentrata quasi esclusivamente sulla letteratura classica, greca e latina. Questa scelta, dettata dall’interesse e forse anche dal cuore, è dovuta pure alla specializzazione dei saperi, sempre più richiesta soprattutto in ambito accademico. Quando mi è stato chiesto di (ri)leggere la *Commedia* ho deciso di indossare i miei “occhiali da classicista” e di intraprendere il lungo viaggio dantesco. Non vorrei cadere in un cleuasma, ma sono in dovere di rendere manifesto al lettore che non ho tentato nessuna nuova lettura o interpretazione del testo dantesco, dal momento che le mie competenze mi hanno messo in guardia dal farlo.

Analizzerò il *topos* dell’invocazione alle Muse, prima tentando di tracciare un percorso all’interno di testi classici imprescindibili per una simile analisi, poi analizzando il *topos* nella *Commedia* di Dante.

Le Muse nel mondo classico sono le nove figlie di Zeus e Mnemosyne, sotto la cui protezione sono le arti, tra le quali emergono la musica e la poesia.

Tra le invocazioni più celebri bisogna ricordare sicuramente quelle nei proemi dell’*Iliade* e dell’*Odissea*.

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

Canta, o dea, l’ira del Pelide Achille

Funesta, che causò infiniti dolori agli Achei

οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε,

*Iliade*, I, 1-2

In questo celebre proemio il poeta, come fosse aedo, si rende strumento vocale nelle mani della Musa, una sola, Calliope, e la invoca chiedendole di cantare per mezzo della sua propria voce.

Invocazione diversa è quella che possiamo leggere nel proemio dell'*Odissea*:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα  
]πολλά  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·

L'uomo dal multiforme ingegno  
canta per me, o Musa, l'uomo che  
moltissimo errò quando distrusse  
la sacra rocca di Ilio.

*Odissea*, I, 1-2

Il poeta chiede in questo caso alla Musa, sempre ad una soltanto, a quella protettrice della poesia epica, di cantare per lui e dunque di ispirarlo nel narrare le vicende di Odisseo. Il poeta non è più strumento nelle mani della Musa, ma diventa parte attiva nel processo poetico, chiedendo per sé il materiale da narrare.

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐδειν,  
αἴ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε,  
καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν  
ὄρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·

Noi incominciamo a cantare dalle  
Muse Eliconie,  
che l'Eliconia, il gran monte, posse-  
gono, chiaro di dei e con morbidi  
piedi intorno ad una cupa sorgente  
danzano e intorno all'altare del po-  
tente figlio di Crono.

Esiodo, *Teogonia*, vv. 1 – 4

Nella sua *Teogonia* Esiodo pone come soggetto del primo verso del proemio un noi, chiaro plurale al posto di una prima persona singolare, che indicherebbe Esiodo stesso. La figura del poeta è centrale ed è il poeta in persona a cantare, iniziando proprio dalle Muse, rendendole da soggetto del proemio e oggetto nella narrazione teogonica. Le Muse non vengono più invocate quale fonte di ispirazione del materiale da cantare, ma vengono direttamente cantate e poi citate per investire in modo ufficiale Esiodo del ruolo di poeta.

In questa breve analisi dell'evoluzione dell'invocazione alle Muse, non può mancare un cenno sul proemio dell'*Eneide* virgiliana.

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Laviniaque venit  
litora [...]*

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
quidve dolens regina deum tot volvere casus  
insignem pietate virum, tot adire labores  
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*

Le armi e l'uomo canto,  
l'uomo che per primo dai lidi  
di Troia per volere del fato  
venne fuggiasco presso i litora-  
li di Lavinio [...]Musa, ricor-  
dami le cause, per quale volon-  
tà divina offesa, o rammari-  
candosi di cosa, la regina degli  
dei costrinse un uomo famoso  
per la devozione ad aggirarsi  
tra tanti eventi, ad affrontare  
tanti affanni. È forse tanto  
grande l'ira degli dei celesti?

*Eneide I, 1 – 11*

Virgilio è un poeta ormai “emancipato” dall’ispirazione delle muse: dichiara che è lui in persona a cantare le armi e l’uomo che saranno protagonisti del suo poema. L’azione creatrice della poesia, mi pare, dunque, del tutto nelle mani del poeta, il quale chiede alla Musa un supporto, le chiede di ricordare per lui le cause, di aiutarlo a scandagliare dove la conoscenza umana non può arrivare: nelle cause recondite, nella volontà divina.

Vediamo ora come questa tradizione pagana di invocazione sia stata recepita da Dante. In primo luogo, l’invocazione alle Muse non compare in Dante nel luogo canonico: non è nel proemio, né in una fase incipitaria, come invece troviamo nei testi classici analizzati. È un’invocazione *in itinere*, ovvero ripetuta e rafforzata durante il viaggio. In ogni cantica compare, ma quando la cantica è già avviata, come se sentisse la necessità di essere rinfancato Dante nel suo viaggio, Dante scrittore nella sua poesia.

Nel canto II dell’*Inferno*, vv. 7 – 9, leggiamo:

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

Centrale è la figura del poeta che chiede alle Muse, tutte, un aiuto e non di cantare esse al posto suo. L'interpretazione più ricorrente che viene data ad *alto ingegno* è quella secondo la quale le doti sarebbero di Dante in persona, che scrive grazie al supporto del libro della *mente*, ovvero della memoria. L'eco di questa invocazione mi sembra essere quello del proemio virgiliano dell'*Eneide*: le Muse sono di supporto all'originale attività del poeta. Nel primo canto del *Purgatorio*, ad inizio della cantica, sì, ma non all'inizio del canto, leggiamo:

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

*Purgatorio* I, vv. 7 – 9

Nella lettera a Cangrande Dante scrive che i poeti «aggiungono un'invocazione, dovendo chiedere alle sostanze superiori qualcosa che non resta nella comune misura degli uomini, quasi un dono divino» (*Ep.* XIII, 46 – 47). La poesia *morta*, che aveva trattato le vicende dell'Inferno, risorge ora cantando la vita del *Purgatorio*. È necessaria l'invocazione alle Muse per poter accedere ad una materia alta da cantare, e proprio perché si tratta di una poesia che si sta innalzando sempre di più, fino a che poi raggiungerà il suo culmine nel Paradiso, le Muse quali sostanze superiori sono ora definite *sante*. Il poeta sembra cedere il suo posto centrale solo ora, quando cioè ad essere invocate non sono divinità pagane, ma divinità pagane cristianizzate e soltanto ora dichiara la sua totale appartenenza a loro. Dante nomina direttamente Calliope, che era Musa protettrice della poesia epica, non per suggellare l'appartenenza della *Commedia* al genere epico, ma probabilmente perché già Esiodo l'aveva definita come la più nobile delle Muse.

Ultima occorrenza delle Muse è nel XII canto del *Paradiso*, dove, dopo le parole di San Tommaso, si leva il canto dei beati, superiore a qualsiasi canto umano. Si legge:

canto che tanto vince nostre muse,  
nostre serene in quelle dolci tube,  
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.

*Paradiso* XII, vv. 7-9

Per la terza volta le Muse occupano i versi 7 – 9 – ad ulteriore prova di una precisa strutturazione della *Commedia*, rispondente ad una precisa simbologia numerica<sup>9</sup> - di un canto e in questo contesto vengono intese non più come figure mitologiche, né vengono cristianizzate, ma vengono impiegate come personificazione della poesia creata dagli uomini, *nostre muse*, scrive Dante. Il canto dei beati supera di gran lunga, dunque, le muse ovvero la più alta creazione artistica umana.

Nel Paradiso l'ispirazione poetica è al massimo livello e proprio per questo è l'unica cantica contenente l'invocazione ad Apollo.

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

*Paradiso I, vv. 13 – 15*

Dante sta affrontando la parte più difficile del suo lavoro e dunque l'invocazione si innalza direttamente al Dio della poesia, della musica e della sapienza. L'invocazione ad un Dio tutto pagano è correttamente bilanciata dal verso *fammi del tuo valor sì fatto vaso*: il termine *vaso* si ritrova in un passo dell'*Antico Testamento* (9, 15) nel quale San Paolo viene definito *vaso d'elezione*, ovvero l'eletto per portare tra le genti il nome di Cristo.

Una suggestione, che mi è parsa interessante, nasce dal confronto dei versi danteschi con alcuni versi dell'*Inno ad Apollo* di Callimaco. Ne riporto le parole:

ὠπόλλων οὐ παντὶ φαίνεται, ἀλλ' ὅτις ἐσθλός·  
ὅς μιν ἴδῃ, μέγας οὗτος, ὃς οὐκ ἴδε, λιτὸς  
ἐκεῖνος.  
ὀψόμεθ', ὦ Ἐκάεργε, καὶ ἐσσομέθ' οὐποτε λιτοί.

Apollo non a tutti si mostra, ma  
solo a chi è degno.  
Chi lo vedrà, sarà grande: è misero  
chi non l'ha visto: noi ti vedremo,  
te, arciere, e miseri saremo  
 giammai.

*Inno ad Apollo, vv. 9 – 11*

Callimaco chiarisce come ad essere eletti siano gli uomini, ovvero i poeti, cui Apollo si mostra; egli si mostro a coloro che da Apollo sono eletti. Nei versi danteschi sembra esserci

---

<sup>9</sup> Il numero delle Muse nella tradizione classica varia tra sette, il numero delle muse venerate a Lesbo, e nove, le muse citate da Esiodo, il quale le cita singolarmente con nomi, forse inventati proprio da lui. Nei poemi omerici il numero delle muse viene specificato solo in un caso, nell'*Odissea* (XXIV, 60) in cui si dice che sono nove.



una ripresa proprio di questi versi dell'inno: Dante chiede di essere il poeta eletto, ma un poeta cristiano, da rendere *vaso*.

Non posso affermare con assoluta certezza che Dante fosse a conoscenza di questa evoluzione dell'invocazione alle muse contenuta nei testi pagani, ma mi sento di affermare che doveva avere contezza dei diversi "gradi" di invocazione, che ho analizzato in questa sede.

Non si hanno informazioni circa gli studi compiuti da Dante, ma possiamo affermare con certezza che i passi pagani analizzati dovevano sicuramente rientrare nel complesso delle conoscenze medievali, cui Dante attinse.

**Claudia Prochilo**

**Laureata in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico**

**Diplomata presso il Liceo Classico "Ugo Foscolo", a.s. 2014-2015**

# Capaneo, ovvero il *de-siderio* negato

di

Marcella Petrucci

*chi è quel grande che non par che curi  
lo 'ncendio e giace dispettoso e torto  
sì che la pioggia non par che 'l marturi?*

Dante, *Inf. XIV*, 46-48

Si prepara una guerra terribile alle Sette Porte della città di Tebe, Argivi contro Tebani ma soprattutto fratello contro fratello, Polinice contro Eteocle.

È la vicenda messa in scena da Eschilo nei *Sette a Tebe*, forse un assalto militare storico ma divenuto tragedia nei versi spettacolari e potenti, seppure essenziali - una mirabile sintesi ossimorica - frutto del genio poetico di Eschilo. Un mito, quello di Edipo e della sua stirpe maledetta, pervasivo della cultura teatrale greca antica del V secolo; il potente re tebano, discendente di Cadmo, vittorioso sulla Sfinge, accecatosi dopo la tragica scoperta di essere marito e prole della propria madre, lascia nella città un vuoto di potere che i figli, Eteocle e Polinice non sanno gestire: allo scadere dell'anno di regno, Eteocle non vuole lasciare, come pattuito, il trono a suo fratello Polinice e a Tebe dalle Sette porte è guerra civile.

I *Sette a Tebe* presentavano e presentano ancora oggi immagini di guerra e di morte, la precisa consapevolezza che “retta coscienza e retta capacità di giudizio non riescono ad impedire all'uomo di procedere al fondo di una propensione per il male che egli trova dentro di sé, nel perpetuarsi ancestrale della colpa originaria attraverso il proseguimento della stirpe”<sup>1</sup>. L'uomo è offuscato nella sua volontà e nel suo operare da tutta una serie di elementi negativi che lo allontanano dalla strada della giustizia, egli agisce con o senza consapevolezza ma, una volta che la sua decisione si è compiuta, scende tremenda e impietosa la punizione divina.

Fra i Sette guerrieri argivi giunti come alleati, Polinice intende schierare alla porta Elettra il terribile Capaneo, presentato così dalle parole di Eschilo (vv. 424-427):

*e questo è un altro gigante [...]  
il suo orgoglio ha pensieri disumani, e minaccia orrori alle mura [...]  
Se il dio vuole, infatti, e anche se non vuole,  
egli dice che devasterà la città,  
che nemmeno il contrasto di Zeus, se gli piomberà addosso,  
non lo potrà trattenere.*<sup>2</sup>

Fa paura Capaneo, e non ha paura. Sul suo scudo

<sup>1</sup> In *Tragedie e Frammenti di Eschilo*, a cura di G. e M. Morani, UTET, pag. 15.

<sup>2</sup> Traduzione di Edoardo Sanguineti, Sipario edizioni, Milano 1992.

“come insegna ha un uomo nudo, che porta fuoco;  
una fiaccola, come un’arma, arde tra le sue mani, e grida [...] *brucerò la città*”<sup>3</sup>

Oltraggia gli dei, sebbene mortale manda su in cielo a Zeus un frastuono di parole tempestose ma il messaggero, dal cui racconto il pubblico apprende la fisionomia di Capaneo, dichiara che scenderà su di lui, secondo giustizia, il fulmine portatore del fuoco e che per niente sarà simile al calore meridiano del sole.

Veniamo al canto XIV dell’*Inferno* e alla memoria di Capaneo.

Premesso che i miti tebani furono, come nota Luca Serianni, fertili di spunti per l’immaginazione dantesca<sup>4</sup>, Dante tornerà a ricordarsi dei due fratelli rivali Eteocle e Polinice nel canto XXVI dell’*Inferno* dove, per analogia di aspetto, il poeta paragona il rogo, che li vedrà bruciare ormai morti, alle punte della fiamma che racchiude le due anime, di Ulisse e Diomede nell’ottava bolgia del cerchio ottavo<sup>5</sup>, e motivo di doppia mestizia per la loro madre Giocasta nel canto XXII del *Purgatorio*; non può di certo passare inosservato nel canto di Ugolino la menzione di Tideo, il peggiore dei Sette guerrieri argivi, che, sebbene moribondo, comincia a rodere la testa del nemico ucciso. E a Pisa ci si rivolgerà, nel canto successivo, come a una «novella Tebe»<sup>6</sup>, mentre sempre nel canto XXXII ai vv. 11-12, il ricordo delle mura tebane serve al Poeta, in termini positivi, a motivare l’invocazione alle muse, sostenitrici di un’impresa tanto audace. È significativo, conclude Serianni nella sua analisi del canto XXXII, che il canto si apra e si chiuda riferendosi alla straordinarietà di questo mito antico.

Nel canto XIV dell’*Inferno* Dante inserisce, dunque, tra le anime dannate l’argivo Capaneo, sicuramente a lui noto dalla *Tebaide* di Stazio, il quale dedica al personaggio versi dai libri III e X del suo poema. Virgilio e Dante hanno appena lasciato la selva dei suicidi e si avviano ad entrare in una landa arida e desolata, senza vegetazione “*lo spazzo era una rena arida e spessa*”, dove le numerose anime, seppure nello stesso luogo, sono punite secondo leggi diverse: alcune, le più sofferenti, giacciono supine a terra, altre sono sedute, altre ancora, in maggiore numero, corrono senza fermarsi. Un’incessante e innaturale pioggia di fuoco, fitta come la neve che cade sulle Alpi quando non c’è vento, aumenta il tormento delle anime che in vita sono andati contro le leggi della natura.

Capaneo è tra i dannati sdraiati a terra, i bestemmiatori contro Dio, noncurante della sua sofferenza - *la pioggia non par che ‘l marturi* - e ancora *dispettoso e torto*, sprezzante come fu da vivo. Molto mutua il Poeta dal Capaneo di Stazio, che ne coglie anche i tratti nobili e una impaziente tensione verso la gloria (*Theb.*, vv. 105-110):

*Ma Capaneo del bellicoso Nume più d'altri acceso,  
di superbo cuore, e d'ozio impaziente e di riposo,  
s'era qui tratto al suon di tanta impresa.  
Scendeva egli per lung'ordine e certo d'avi reali,  
ma le illustri imprese de' suoi maggiori  
avea oscurate e vinte col braccio invitto  
e col terribil brando sprezzator d'ogni Nume e d'ogni dritto*

<sup>3</sup> Aesch., *Sette a Tebe*, vv. 431-433.

<sup>4</sup> Luca Serianni, *Inferno XXXII*, in «Rivista di studi danteschi», v (2005), pp. 253-71.

<sup>5</sup> “*dov'Eteocle col fratel fu miso*” (*If* XXVI, 54).

<sup>6</sup> *Inf.* XXXIII, 89.

Dante lo ritrae in una posa “orizzontale”, che fa da contrappasso al suo, si sarebbe tentati di definirlo, stile di vita sempre proteso prepotentemente verso l’alto, con lo sguardo e la voce proiettata in una dimensione costantemente ascensionale, pronto a salire su quelle mura che intende polverizzare con il fuoco, un elemento che per natura sale verso l’alto. Il gesto non è disgiunto dalla voce: dice di non temere le folgori di Giove, attirando su di sé la rabbia di Virgilio. E anche nella *Tebaide* di Stazio non risparmia le sue grida contro il cielo, anzi con un breve discorso (che sembra anticipare la dantesca *oration picciola* di Ulisse, *Inf. XXVI*) riprende i compagni che sembrano pigri e restii (*Theb.*, vv. 115-118):

*Dunque su 'l limitar d'un uom del vulgo oziosi staran tanti guerrieri?*

*Tant'alme pronte a generose imprese?*

*Non io, [...] a me la spada e 'l mio valor è Dio.*

Capaneo dantesco ricorda per molti aspetti un altro “grande” bestemmiatore, Prometeo dell’omonima tragedia di Eschilo, legato ad una roccia, anche lì in una landa desolata e solitaria, ai confini del mondo, su una rupe che sfiora il cielo, condannato a sprofondare nell’abisso.

Come in numerosi studi è stato evidenziato, alcuni luoghi dell’Inferno dantesco si prestano ad una chiara lettura teatrale, in funzione, sicuramente, di altri discorsi (filosofico, teologico), coerentemente all’*intentio auctoris*<sup>7</sup>, episodi che potrebbero essere definiti *microstrutture teatrali* destinate a soddisfare un lettore trasformatosi momentaneamente in spettatore. Mi sembra sia il caso dell’episodio di Capaneo: in questi versi la poesia di Dante non rinuncia agli effetti sensoriali, la vista si perde nelle lande desolate, sensazioni forti ossimoriche di caldo e freddo (*Sovra tutto il sabbion, d'un cader lento, piovean di foco dilatate falde come di neve in Alpe senza vento*), parole gridate. Tutto è all’eccesso: i colori, i suoni le dimensioni. La presentazione che Dante offre punta sull’enormità fisica di Capaneo - come quella dei Giganti - specchio di una *anormalità* spirituale, secondo la concezione greca di una relazione tra exteriorità e interiorità, tra etica ed estetica.

La spettacolarizzazione di Capaneo sembrerebbe essere proprio legata alla sua colpa, come per tutti i grandi peccatori. Questo potrebbe spiegare perché Capaneo, che è un uomo, è definito da Eschilo “gigante” e “grande” appare a Dante, perché è reso *grande* dalla deformazione spettacolare dovuta al limite che non ha voluto riconoscere.

Non si può immaginare Capaneo se non rinunciando alla sua umanità, ad un suo *dis-umanar*: Capaneo bestemmiando contro il cielo, sfidando Dio e gli dei, dà *spectaculum* di sé, nella “*landa che dal suo letto ogne pianta remove*”.

Il Capaneo dantesco è stato definito eroe tragico mancato<sup>8</sup>, parlerei invece di eroe tragico negato: Capaneo non può guardare le stelle, condannato ad una pena eterna senza scampo, Capaneo non è ritto, la punizione lo vede fermo, seduto, ha perduto come altri “grandi” puniti del mito la dimensione verticale e ascensionale che potrebbe avvicinarlo a Dio. Eterna è la distanza tra il soggetto e l’oggetto di desiderio: dunque non il cielo, non le stelle (*sidera*), equivalente di salvezza nel poema dantesco, possono essere l’oggetto dello sguardo di Capaneo, *che giace a terra dispettoso e torto*. Il ritratto dantesco dell’eroe argivo sembrerebbe più vicino al Prometeo di Eschilo “smarrito in un cie-

---

<sup>7</sup> Maria Maślanka-Soro, *La teatralità del ‘disumanar’ nell’Inferno dantesco sullo sfondo della “vocazione drammatica” di Dante* in *Dante e l’arte* 1, 2014 1.

<sup>8</sup> Luigi Derla, *Capaneo o del tragico mancato*, in *Inferno XIV 43-75 e altri luoghi*, Pisa 1982.

lo senza confine”, superando Stazio proprio per questa impossibilità di Capaneo di percorrere il desiderio.

Grandi, giganti, ma nel peccato poiché è proprio della natura dell’uomo - come dice Schiller - riunire in sé il sommo e l’infimo.

**Marcella Petrucci**  
**Insegnante di Latino e Greco**

# *Cum vidi albescere flammam: dal volgare della Comedia al latino della Comoedia*

Note su alcune traduzioni latine del poema dantesco

di

**Dominga Meloni**

È oramai assodato da secoli che Dante ha elevato il volgare italiano al rango di lingua letteraria molto più degli altri poeti a lui contemporanei, grazie alla fortuna – immediata e capillare – della sua *Comedia*, da Boccaccio definita poi Divina (ma pare in relazione solo al Paradiso<sup>1</sup>). Assecondando il principio della *convenientia* medievale, Dante modella, come il più abile dei ceramisti, la lingua sulla materia trattata, dando forma a quel caleidoscopico plurilinguismo che, se da una parte palesa la straordinaria capacità del poeta fiorentino di rendere la materia trattata anzitutto materia linguistica, sempre nuova e sempre diversa, dall'altro lo rende talmente difficile da perseguire come modello poetico, da preferirgli, soprattutto nel Rinascimento e secondo le indicazioni date da Pietro Bembo nelle *Prose della Volgar Lingua*, il più giovane, ma non meno illustre, Francesco Petrarca, la cui lingua, se posta a confronto con quella del Sommo, appare certamente più levigata e più “regolare”<sup>2</sup>.

Eppure Dante non è solo sinonimo di “volgar lingua”, tutt'altro: proprio il trattato *De vulgari eloquentia*, sull'importanza della nuova lingua che veniva diffondendosi nel 1200 sul suolo italico, è da lui scritto in latino, lingua dei dotti, della scienza e della cultura del tempo, e per molti secoli a venire.

Sarà forse anche per questo che le traduzioni in latino dell'intera Divina Commedia, pur presentando caratteristiche diverse e intenti differenti, si sono moltiplicate a dismisura dal Rinascimento in poi.

Ai fini della nostra indagine, che mira solo a incuriosire il lettore, senza pretese di carattere scientifico e filologico, si è ritenuto opportuno prendere in considerazione tre traduzioni in particolare:

- 1) Gaetano Dalla Piazza, *Dantis Alighierii, Divina Comoedia hexametris latinis reddita*, Praefatus est et vitam Piazzae adiecit Carolus Witte antecessor Halensis, Lipsiae 1848.
- 2) Antonio Catellacci, *L'Inferno di Dante, ossia la Prima Cantica della Divina Commedia tradotta e schiarito a senso preciso di frasi in versi eroici latini corrispondenti dal Dottore Antonio Catellacci, pubblico Professore di Anatomia e di Fisiologia nella I. e R. Università di Pisa*, Pisa 1819.
- 3) Giuseppe Pasquale Marinelli, *Dantis Alighierii Divina Comoedia, Latinis versibus auctore J. P. Marinellio*, Anconae 1874.

---

<sup>1</sup> C. Bologna-P. Rocchi, *Rosa fresca aulentissima*, Milano 2010, vol. 1, p. 347.

<sup>2</sup> G. Baldi-S. Giusso-M. Razetti-G. Zaccaria, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Torino 1999, vol. II.1, p. 30.

Tralasciando quelle di Coluccio Salutati<sup>3</sup> e di fra' Giovanni Bertoldi di Serravalle<sup>4</sup> che da sole meriterebbero uno spazio ben più ampio e sulle quali già tanto è stato scritto, le traduzioni prese in analisi si caratterizzano per il fatto di essere vere trasposizioni in lingua latina del poema dantesco (Catellacci ha tradotto però solo l'Inferno), sebbene con diverse caratteristiche linguistiche<sup>5</sup>, che emergono in un passo in particolare, quello in cui Dante, nel IV canto dell'Inferno, dopo essere sceso nel Limbo, incontra i più grandi poeti del mondo classico: se Virgilio è il suo *auctor*, colui dal quale ha tratto "*lo bello stilo*", d'altro canto Omero, Ovidio, Orazio e Lucano sono le icone di un mondo poetico, che esiste e prospera non solo tra le pagine che Dante si sarà trovato a sfogliare durante la sua giovinezza e la sua formazione, ma nella memoria di chi, come il Sommo, sente che il suo è un destino segnato, quello del grande poeta, che da quei predecessori illustri trae linfa e materia.

\*

Di particolare interesse è la descrizione del luogo in cui Dante incontra queste anime: si tratta di un luogo, dice il poeta, *illuminato da un foco, / ch'emisperio di tenebre vincia* (Inf. IV, 68-69).

È una luce, quella del Limbo, che non può rivendicare un vero diritto di cittadinanza nell'Inferno – anche in questa parte iniziale, che vero Inferno non è – poiché la dannazione è assenza di Dio, quindi assenza di Luce: come vedremo, è una luce artificiale, molto fioca, simbolo della ragione umana, che nulla ha a che vedere né con le albe e i tramonti del Purgatorio, né con la Grazia illuminante del Paradiso.

Dante sa benissimo che le anime del Limbo si trovano nel cono dell'ombra del peccato – quello di aver ignorato il Dio cristiano – indipendentemente dalla loro volontà: molte di loro, per ragioni storico-anagrafiche, non hanno avuto la possibilità di conoscere il Cristianesimo (Inf. IV, 37-38 *e s'e' furon dinanzi al cristianesimo, non adorar debitamente a Dio*). Questo non sminuisce affatto l'inestimabile valore che le caratterizza, anzi, proprio in virtù di esso, Dante le colloca all'interno del Limbo, un particolare settore dell'Inferno, dove esse, seppur prive della Grazia Illuminante di Dio, le anime non subiscono i tormenti e supplizi degli altri dannati, vivendo così in una condizione di relativo privilegio, e potendo godere della vista di una luce artificiale, costituita da fiammelle, che creano una penombra sicuramente più accettabile delle tenebre dell'Inferno vero e proprio.

L'abate Dalla Piazza rende in maniera quasi letterale l'immagine dantesca dei vv. 68-69: *cum vidi albescere flammam / quae coeci valuit semiorbis vincere noctem*.

Più asciutta la traduzione di Catellacci: *ignem cum vidi vincentem luce tenebras*.

Resa non molto diversa da Catellacci, quella di Marinelli: *cum vidimus ignem victum tenebris*.

Tutte e tre le traduzioni si attestano sul verbo vincere, per rendere il dantesco *vincia*, coniugato al participio presente in Catellacci, perfetto in Marinelli, e all'infinito in Dalla Piazza. Torna utile, a questo proposito, la riflessione di Gianfranco Bondioni<sup>6</sup> sul significato più adeguato da attribuire a *vincia*: un latinismo, certo, ma da dove? *Vinco, vincis* come 'vincere' o *vincio vincis* come 'avvinchiare, legare, circondare'? Bondioni propende per il primo significato, causa *usus scribendi* dante-

<sup>3</sup> Salutati tradusse i versi 73-96 del VII Canto dell'*Inferno* e i versi 56-83 del XVI Canto del *Purgatorio* nell'opera *De fato et fortuna* (C. SALUTATI, *De fato et fortuna*, a cura di C. Bianca, Firenze, Olschki, 1985, pp. 192 e 199ss.).

<sup>4</sup> La traduzione di Bertoldi, completa e accompagnata da un commento, anch'esso in latino, risale al 1416 ma l'edizione a stampa fu pubblicata soltanto nel 1891: *Fratris Johannis de Serravalle translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii cum textu italico*, a cura di Marcellino da Civezza e Teofilo Domenichelli, Prato, Giachetti.

<sup>5</sup> Sulle caratteristiche delle tre opere si rimanda all'accurato contributo di Michele Zanobini, *From Commedia to Comoedia. The Latin Translations of the Divine Comedy in Nineteenth Century Italy*, «Linguistica e Letteratura» 43, 2018, 141-169.

<sup>6</sup> G. Bondioni, (a cura di), *La Divina Commedia, Inferno*, Milano 1998, p. 72.

sco: vincia da *vinco -is* come ‘vincere’. E in tal maniera devono averlo inteso i tre traduttori, se usano tutti e tre *vincere* e non *vincire*.

Diversa però è la traduzione del dantesco *foco*. Se Marinelli e Catellacci si attestano su *ignem*, Dalla Piazza preferisce il metonimico *flamma*, termine che nel latino ecclesiastico viene usato come sinonimo di fuoco dell’Inferno (Tert. anim. 7 *anima ... punitur in flamma*), ma altrove, per esempio in Virgilio, ha il significato di fiaccola (Aen. 6, 518 *flammam media ipsa tenebat / ingentem*), in Ovidio lo splendore degli occhi (Met. 11, 368 *rubra suffusus lumina flamma*).

*Ignis* ha un diverso uso nel latino classico: è il fuoco per antonomasia, è l’incendio e al plurale indica addirittura i fuochi di segnale o quelli che accendevano le guardie negli accampamenti durante la notte (Caes. Gall. 6, 29, 5 *ignes in castris fieri prohibet*). Il significato traslato più ricorrente è poi quello di ira, sdegno, ma anche di amore, passione (Verg. Aen. 4, 2 *regina caeco carpitur igne*).

I tre traduttori, per la resa di *foco*, avranno tenuto forse in considerazione non solo ragioni di carattere semantico, ma anche metrico, considerato che, onorando la tradizione epica cui Dante si proclama più volte continuatore, traducono la Divina Commedia in esametri dattilici, con tutto quel che ne consegue, come l’individuazione delle giuste quantità e delle cesure da posizionare all’interno del verso.

\*\*

Dante afferma che la lontananza dal *foco* non è tale da non permettergli di capire *ch’orrevol gente possedea quel loco* (Inf. IV, 72), piuttosto ha il sentore di non trovarsi in mezzo a perfetti sconosciuti, piuttosto tra persone orrevoli, onorevoli, degne di onore.

I tre traduttori in questo caso si cimentano in traduzioni completamente diverse: Dalla Piazza: *gentem ... conspicuis ... honoribus auctam*; Catellacci: *gente honorata*; Marinelli: *illustres animas*.

È Marinelli che stavolta individua, in modo singolare rispetto agli altri due, il termine con cui tradurre *orrevol gente*: a differenza di Catellacci e Dalla Piazza, ricorre a *anima*, termine più caro alla filosofia che alla poesia (se non quella di Lucrezio: 3, 406 *si non omnimodis at magna parte animai*); ma ancora più singolare è l’aggettivo *illustres*, certamente nella sua accezione di ‘celebre’, ‘pieno di gloria’. Si ricordi però che il primo significato di questo aggettivo afferisce alla sfera della luce: *illustris* è qualcuno o qualcosa che brilla, che splende e che inevitabilmente, come la *orrevol gente* dantesca, costituisce una stella polare per Dante e tutti quelli che, dediti alla poesia, verranno poi.

Catellacci e Dalla Piazza, con un costrutto conciso e breve l’uno, più prolisso e ampio l’altro, attestano invece la traduzione di *orrevole gente* con un più generico *gens*, termine la cui storia nella lingua latina si carica, sin dalle sue origini, di significati davvero caratterizzanti la civiltà dell’antica Roma.

*Gens*, nell’antica Roma, è un complesso di famiglie strette da legami di parentela, che condividono lo stesso *nomen*, in base al quale sono facilmente identificabili, e vantano un capostipite, nella maggioranza dei casi *illustris*, se non addirittura mitico: si pensi alla *gens* più famosa della storia romana, la Iulia, quella da cui discende Giulio Cesare e poi Ottaviano – tanto per citare i due membri più rappresentativi – e che da Virgilio in poi vanterà come capostipite nientemeno che Iulo, figlio di Enea, sbarcato ancora infante sulle coste laziali con il padre, dopo la fuga da Troia e le lunghe peregrinazioni nel Mediterraneo.

Non è difficile immaginare i grandi poeti del passato, i fari che guidano Dante nella faticosa rotta della creazione poetica, come uniti da un legame di parentela – del tutto inesistente nella realtà – e affratellati da un comune amore per la poesia, per l’essere umano e la rappresentazione che di esso



danno, a volte gagliarda, come nel sire Omero, a volte triste e nefasta ma non per questo priva di speranze nel futuro, come in Lucano; talvolta in cerca di un equilibrato godimento della vita, come in Orazio; capace di raggiungere le vette di un amore desiderato, cercato e conquistato con tutte le armi, ma capace anche di sopportare un'ingiustificata condanna, come in Ovidio. Dante, nel caleidoscopico e gigantesco universo della Commedia, sembra aver sintetizzato tutte le caratteristiche dell'umana specie raccontate dai suoi predecessori; è indubbio però che anche lui si senta parte di quella *gens*, che è poi la stessa di Virgilio, anzi, si dichiarerà sesto (con gli altri cinque che lo precedono) membro di questa straordinaria famiglia.

\*\*\*

Il capostipite della gente cui fa riferimento Dante è Omero, iniziatore della letteratura greca, quindi di buona parte di quella europea, che da quella greca prende inizio:

*quelli è Omero, poeta sovrano, / l'altro è Orazio satiro che vene, / Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano* (Inf. IV, 88-90).

Dante non conosce Omero per averne fatto una lettura attenta dal testo originale, semplicemente perché non conosce la lingua greca<sup>7</sup> e molto avrà saputo di lui da altri studiosi. Tuttavia non può ignorarne la grandezza, tanto da appellarlo con l'epiteto di poeta sovrano, che assurge a guida degli altri tre, di cui solo uno, Orazio, viene definito in maniera approssimativa come satiro, con evidente riferimento ai soli *Sermones* del 35 a. C. (più conosciuti come *Satire*, anche nella traduzione italiana), senza alcun riguardo per tutta la produzione lirica, epodica e epistolare del poeta venosino. Di Ovidio e Lucano nessuna notizia accessoria, se non le rispettive posizioni – giustificabili sicuramente con ragioni storiche, poiché Ovidio è nato prima di Lucano – in questa piccola teoria di grandi ingegni poetici, che sfila davanti agli occhi increduli del Dante personaggio della Commedia.

Piuttosto curiosa appare la definizione di Omero: Dalla Piazza e Marinelli lo chiamano *Maeonides* (così Dalla Piazza; *Meonides* senza dittongo Marinelli), Catellacci *Homerus*. *Maeonides* è appellativo del tutto singolare e fa riferimento alla presunta provenienza di Omero dalla Maeonia, più conosciuta come Lidia<sup>8</sup>. Se secoli di “questione omerica” non sono riusciti a dissipare del tutto il groviglio di interrogativi riguardanti la genesi dei due poemi omerici, è altrettanto vero che nell'antichità ben sette città si contendevano i natali del padre della letteratura greca, di cui tre sulle costa ionica dell'Asia Minore: Chio, Smirne, Colofone, giusto al confine con quella Lidia/Meonia, da cui deriverebbe l'appellativo in oggetto, quasi a tracciarne una provenienza orientale che, tuttavia, Dante non si preoccupa affatto di sottolineare.

\*\*\*

Dante e Virgilio, dopo l'incontro con i quattro poeti maggiormente rappresentativi del mondo letterario dantesco, proseguono il loro viaggio nel Limbo ed approdano *al piè d'un nobile castello, / sette volte cerchiato d'alte mura, / difeso intorno d'un bel fiumicello* (Inf. IV, 106-108).

Il luogo, come chiarirà il poeta al v. 119, è il Castello degli Spiriti Magni, coloro che, consapevoli della propria grandezza, hanno compiuto opere di alto valore morale e/o storico: tra di loro molti eroi ed eroine della mitologia classica, da Elettra a Enea, da Ettore a Penthesilea, e molti personaggi storici, come Cesare, Bruto (non il cesaricida, bensì Lucio Giunio Bruto, colui che contribuì alla cacciata di Tarquinio il Superbo), persino il feroce Saladino, sultano d'Egitto, Siria e Mesopotamia

---

<sup>7</sup> G. Bondioni, *op. cit.* p. 74.

<sup>8</sup> Sulle origini meonidi/lidie di Omero v. Ov. *am.* 3, 9, 25; *trist.* 1, 1, 47; 1, 6, 21; 2, 377; 4, 10, 22; cfr. anche *Pont.* 3, 3, 31; 4, 12, 27; 4, 16, 27.

che, pur avversario temibilissimo dei cristiani, nel Medio Evo venne sempre elogiato come esempio di virtù cavalleresche<sup>9</sup>.

La varia umanità che si racconta in questo lungo elenco popola dunque un castello, parola variamente tradotta da Dalla Piazza, da Catellacci e da Marinelli.

Il primo la rende con *turris* (Inf. IV, 98 *nobilis ad turris radices venimusimas*.), Catellacci ricorre a *castellum* (Inf. IV, 106 *sic pervenimus ad castellum nobile*), Marinelli a *castrum* (*scilicet ad castrum, septem quod moenia cingunt*).

Tutti e tre i termini appartengono al gergo militare: *turris* indica la torre lignea, variamente usata anche come macchina d'assedio; *castrum*, usato da Marinelli, indica un luogo fortificato da un muro e da un fossato, con tanto di corpo di guardia a sorveglianza<sup>10</sup>; *castellum*, quello che più si avvicina al castello dantesco, viene invece utilizzato da Catellacci: il termine, nella sua accezione originale indica un piccolo castrum<sup>11</sup>.

Il nobile castello di Dante sembra dunque avere le dimensioni di un *castellum*, di certo non di un *castrum*, che è piuttosto ampio, ma come il *castrum* è circondato da un fossato, che Dante poeticamente chiama fiumicello.

È altrettanto vero però che l'immagine della fortezza circondata dall'acqua richiama alla memoria molto di più i castelli medievali, con i loro ponti levatoi, pronti ad immettere l'avventore di un tempo (e il turista di oggi!) in un mondo speciale, fatto di cortesia, privilegi e servitù feudali.

Con il lungo elenco di personalità che lo popolano, che continua con Aristotele, Platone e tanti altri altissimi rappresentanti della cultura scientifica e filosofica (Averroè, Democrito, Cicerone, Seneca) abbiamo piuttosto però l'impressione di entrare in una sorta di vastissima biblioteca – di quelle più spesso custodite nei monasteri che nei castelli – la biblioteca di Dante, nella quale avrà trascorso i momenti più significativi della sua formazione, a volte da tradizione diretta, a volte indiretta (come nel già citato caso di Omero).

Le traduzioni in latino che abbiamo sommariamente analizzato, pur nei limiti che esse ci pongono in quanto traduzioni – quindi eventi linguistici che inevitabilmente snaturano l'originale – in fondo altro non sono che un omaggio dei tre specialisti (e di tanti altri che abbiamo tralasciato) all'amore di Dante per quella cultura classica, che tanta parte ha avuto nella sua formazione e che si fonde, nelle sue opere, con suggestioni più moderne e a lui contemporanee, rendendo il suo universo letterario davvero unico nel suo genere.

**Dominga Meloni**  
**Insegnante di Italiano, Latino e Greco**  
**Liceo Classico "Ugo Foscolo"**

---

<sup>9</sup> G. Bondioni, *op. cit.* p. 79.

<sup>10</sup> Definizione tratta dal *Totius Latinitatis lexicon* di Egidio Forcellini, Patavii 1805, tomo 1, p. 402, nell'edizione digitale reperibile sul sito <https://archiviostatotorino.beniculturali.it/strumenti/lexicon-totius-latinitatis>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 400.

# Echi patristici nella *Commedia*: la presenza nascosta di Agostino

di

**Annalisa Panariti**

La *Commedia*, com'è noto, è un serbatoio incredibile di riferimenti patristici e mistici che, a più riprese e tra le righe, occupano un posto di primaria importanza segno che, come per il buon intellettuale medievale, anche per Dante fondamentale risultava essere la conoscenza dei Padri della Chiesa<sup>1</sup>, tanto da creare un vero e proprio tessuto letterario e linguistico, paragonabile quasi ad una vera e propria *koinè*<sup>2</sup>.

Nonostante Dante non abbia riferito un episodio specifico alla sua figura, spicca tra gli echi patristici rintracciabili nella *Commedia*, proprio la figura del Vescovo di Ippona: tali risonanze non sono sole legate al tema dell'eternità, presente nel *De civitate Dei*, ma soprattutto al combattimento interiore espresso nelle *Confessiones* e sotteso evidentemente all'interno, non solo della prima cantica, ma anche di tutto il poema<sup>3</sup>.

Il Sommo poeta era venuto a conoscenza della filosofia agostiniana nello Studio generale di Santa Croce, sede dei francescani, dove però si leggevano già le opere di Agostino e dei mistici San Bernardo, Ugo e Riccardo di san Vittore ed anche di San Bonaventura, ma anche nello studio generale di Santo Spirito, sede degli agostiniani e luogo privilegiato per l'approfondimento delle opere del Santo<sup>4</sup>.

Che Dante fosse stato influenzato dal tomismo aristotelico più che dal platonismo agostiniano era stato argomento che aveva acceso un importante dibattito tra i commentatori della *Commedia*<sup>5</sup>: questo doveva essere, dunque, il vero motivo dell'assenza di un dialogo tra Dante e Agostino. Fu Calcaterra che decretò finita questa annosa questione, ritenendo che “nella serenità superiore della *Divina Commedia*, l'antitesi polemica tra tomismo e agostinismo è già risolta”<sup>6</sup>.

Il dibattito, quindi, intorno all'influenza tomista aristotelica prevalente rispetto a quella agostiniana pare essere stato creato *ad hoc*<sup>7</sup> dagli esegeti che hanno voluto speculare intorno a qualcosa che in verità non è presente.

---

1. Per la ricezione dei Padri e di Agostino nel medioevo si veda anzitutto il profilo di M. Ferrari, *Il rilancio dei classici e dei Padri*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma 1995, pp. 429-55. P

2. Lino Pertile, mediante i suoi diversi e puntuali studi di critica letteraria, ha dimostrato come nel grande repertorio di fonti dantesche, i riferimenti linguistici e letterari si siano a tal punto mescolati da risultare intrinseci, capaci di far presa sul lettore più disparato perché abbracciava sia la cultura classica che scritturale. In tal senso, si veda l'ultimo saggio proposto dall'autore, fresco di stampa, L. Pertile, *Dante popolare*, Ravenna 2021.

3. In tal senso, si veda F. Tateo, *Percorsi agostiniani in Dante*, in “Deutsches Dante-Jarbuch”, 2001, 76, pp. 43-56.

4. Cfr. R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Il medioevo latino e lo sviluppo delle letterature europee dalle origini al 1380*, Firenze 1996, vol 1, pp. 476-477.

5. Per la questione lunga e intricata si vedano: G. Boffito, *Dante, S. Agostino ed Egidio Colonna*, Firenze, Olschki, 1911; E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, Harvard University Press, 1928; G. Busnelli, *S. Agostino, Dante e il Medioevo*, nel fascicolo commemorativo del XV centenario di S. Agostino della rivista Vita e Pensiero, Milano, 1930.

6. Cfr. C. Calcaterra, *Sant'Agostino nelle opere di Dante e Petrarca*, in “Rivista di filosofia neoscolastica”, Milano, 1, 1931, supplemento speciale al vol. XXIII, p. 427.

7. In tal senso, si veda C. Calcaterra, *Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca*, in “Rivista di filosofia neo-scolastica”, Milano - gennaio 1931, supplemento speciale al volume XXIII, pp. 422-99, e anche P. Chioccioni, *L'agostinismo nella Divina*

Attualmente, è opinione di molti critici<sup>8</sup> ritenere che Agostino avesse per Dante un ruolo cardine nelle conoscenze filosofiche, teologiche e culturali, al tal punto che emerge un *sentire* per così dire agostiniano talmente presente che è possibile rintracciare questi echi qua e là all'interno di tutta quanta l'opera dantesca.

Ecco solo alcuni esempi di risonanza agostiniana: *Inf.* I, 1-2; 31; *Inf.*, I vv. 70-72; *Par.*, X. vv. 118-120; *Par.* XXXII, vv. 34-36<sup>9</sup>.

Il celebre *incipit* della *Commedia* di *Inf.* I, 1-2; 31

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura, [...]  
Io non so ben ridir com' i' v'intra*

sembra richiamare un passo delle *Confessiones* in cui il Vescovo di Ippona, nel ripercorrere le tappe della propria esistenza e della propria conversione a Dio come di un viaggio necessario, in termini di lotta e di fatica, come di un processo laborioso, di un cammino per nulla breve, si trova a districarsi in una *fitta selva piena di insidie e di pericoli*<sup>10</sup>.

Il richiamo ad Agostino si fa allusivo in *Inf.* I, v. 31; 45; 49:

*Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta [...]  
una lonza leggera e presta molto [...]  
[...] la vista che m'apparve d'un leone.  
Ed una lupa, che di tutte brame [...]*

Se per Dante la situazione di stallo e di difficoltà assai tipica nel processo di conversione verso Dio sarà indicata con la presenza delle tre fiere, a sua volta eco scritturale<sup>11</sup> per così dire immediato, non è impossibile, tuttavia, leggere tra le righe un richiamo agostiniano nella medesima situazione di *impasse* vissuta dal penitente di Tagaste:

*Altro è vedere da una cima selvosa la patria della pace e non trovare la strada per giungervi, frustrarsi in tentativi per plaghe sperdute, sotto gli assalti e gli agguati dei disertori fuggiaschi guidati dal loro capo, leone e dragone insieme; e altro tenere la via che vi porta, presidiata dalla solerzia dell'Imperatore celeste*<sup>12</sup>.

Altrettanto allusivo è il richiamo in *Inf.*, I vv. 70-72:

*Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,  
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto*

---

*Commedia*, Firenze 1952.

8. Si veda F.E. Consolino (a cura di), "L'adorabile vescovo di Ippona". *Atti del Convegno Internazionale di Paola (24-25 maggio 2000)*, Soveria Mannelli 2001, pp. 363-425.

9. I riferimenti ai versi della *Commedia* sono tratti da D. Alighieri, *Divina Commedia*, ed. int. a cura di P. Cataldi, R. Luperini, Milano 2017.

10. Cfr. *Confessiones* X, 35, 56 intr., trad., note a cura di A. Landi, Torino 2008.

11. Cfr. Dante si riferisce alle tre fiere del libro di Geremia (leone, lupo, leopardo), in *Ger* 5, 4-6).

12. Cfr. *Confessiones*, VII, 21, *op. cit.*

*nel tempo de li dèi falsi e bugiardi*

La nostra attenzione dovrà essere rivolta al solo v. 72 di questa terzina in cui Virgilio si sta presentando a Dante: il sintagma *dèi falsi e bugiardi* riprende letteralmente un passo “*deos falsos fallace-sque*” del *De civitate Dei*<sup>13</sup>: non serviva al fiorentino esprimere apertamente il riferimento agostiniano che, all'orecchio attento del lettore medievale, sarebbe risultato certamente immediato.

Uno dei due riferimenti espliciti ad Agostino è in *Par.*, X. vv. 118-120:

*Ne l'altra piccioletta luce ride  
quello avvocato de' tempi cristiani  
del cui latino Augustin si provide [...]*

Dante, giunto nel quarto cielo distingue dodici anime luminosissime, quelle degli spiriti sapienti, filosofi e teologi del Medioevo; sarà Tommaso che, prendendo la parola, ad uno ad uno indicherà al fiorentino i nomi di coloro che accanto a lui splendono: Alberto Magno, Francesco Graziano, Pietro Lombardo, Salomone, Dionigi l'Aeropagita, Paolo Orosio, Severino, Boezio, Isidoro di Siviglia, Beda, Riccardo di San Vittore e Sigieri di Brabante. *L'avvocato dei tempi cristiani* è Paolo Orosio: storico spagnolo, discepolo e collaboratore di Agostino d'Ipbona compose, sollecitato dal maestro, gli *Historiarum libri septem adversus Paganos* in cui, evidenziando puntualmente gli avvenimenti storici crudeli del tempo pagano, esaltava il tempo cristiano, difendendolo. Nel verso successivo si ricorda proprio che Agostino nel *De Civitate Dei*<sup>14</sup> cita il capolavoro di Paolo Orosio a sostegno delle sue tesi, quasi a completamento storiografico della sua opera.

Il secondo riferimento evidente ad Agostino, forse quello più significativo alla fine dell'*Itinerarium in Deum* dantesco, lo troviamo in *Par.* XXXII, vv. 28-36:

*E come quinci il glorioso scanno  
de la donna del cielo e li altri scanni  
di sotto lui cotanta cerna fanno,  
così di contra quel del gran Giovanni,  
che sempre santo 'l diserto e 'l martiro  
sofferse, e poi l'inferno da due anni  
e sotto lui così cerner sortiro  
Francesco, Benedetto e Augustino  
e altri fin qua giù di giro in giro.*

Con la guida di San Bernardo, il pellegrino Dante apprende l'ordinamento della rosa dei Beati: sono distinti in due ampi gruppi, i credenti in Cristo venturo e in Cristo venuto. Dopo il riferimento a Maria, a Giovanni Battista, destinati da Dio a dividere la rosa dei Beati, *così cerner sortiro*, appaiono San Francesco, fondatore dell'Ordine dei Frati Minori, San Benedetto, fondatore dell'Ordine benedettino e Sant'Agostino, Padre della Chiesa e ispiratore dell'Ordine Agostiniano. Il

---

13. Agostino, *De civitate Dei*, II, 29.

14. Gli *Historiarum libri*, com'è noto, non erano serviti ad Agostino per scrivere il *De civitate Dei*, giacché, quando fu pubblicata l'opera di Orosio, erano già stati pubblicati i primi dieci libri del trattato: gli scritti del prediletto discepolo dovevano apparire come una conferma storica, quasi come uno svolgimento dei fatti in cui si intravedeva il compiersi di un disegno divino che doveva poi, doveva tradursi nella realizzazione dell'impero universale.

v. 35 che può sembrare solo come un elenco di nomi, riporta invece i fondatori dei tre principali Ordini, attivi proprio nel periodo in cui Dante visse: i Francescani, i Benedettini e gli Agostiniani.

Inoltre, ad una lettura più attenta, la presenza di Agostino proprio in questa sede, quella che più di tutte si caratterizza per la sua luce abbagliante, sembra acquistare un'importanza strategica all'interno del nostro itinerario agostiniano.

Nel *De Trinitate*<sup>15</sup> Agostino sostiene che l'uomo possiede in sé un *lumen* non creato da lui, ma a cui deve rivolgere interiormente il suo sguardo perché lo possa riconoscere come ragione fondativa: *potius credendum est mentis intellectualis ita conditam esse naturam, ut rebus intellegibilibus naturali ordine, disponente Conditore, subiuncta sic ista videat in quadam luce sui generis incorporea, quemadmodum oculus carnis videt quae in hac corporea luce circumadiacent, cuius lucis capax eique congruens est creatus*. “Bisogna piuttosto ritenere che la natura dell'anima intellettiva è stata fatta in modo che, unita, secondo l'ordine naturale disposto dal Creatore, alle cose intellegibili, le percepisce in una luce incorporea speciale, allo stesso modo che l'occhio carnale percepisce ciò che lo circonda, nella luce corporea, essendo stato capace di questa luce ed ad essa ordinato”.

Questa luce non ha nulla di soprannaturale, ma si iscrive in un processo del tutto naturale, nella misura in cui diventerà veicolo per raggiungere la Verità e ristabilire quell'ordine trascendente che ci lega al Creatore.

Quella luce del *De Trinitate* che definisce l'uomo nella sua corporeità, ma anche nella sua trascendenza, sembra essere la stessa che caratterizza l'ultima parte del viaggio di Dante: la luce è per il Sommo poeta il veicolo privilegiato per giungere alla Verità, per ristabilire quell'ordine a cui tutte le creature sono state destinate dal Creatore perché *Le cose tutte quante hanno ordine tra loro, e questo è forma che l'universo a Dio fa simigliante*<sup>16</sup>.

Sant'Agostino ha condizionato profondamente la letteratura europea<sup>17</sup>, non solo perché ha saputo tradurre in una lingua latina tardoantica, un linguaggio profondamente cristiano, autentico ed accorato<sup>18</sup>, ma anche perché è riuscito a chiarire, con acribia forense, alcuni punti dottrinali più intricati, combattendo un'aspra battaglia contro le eresie del suo tempo. La sua grandezza, forse, è da rintracciare nell'essere stato egli stesso prima che un *Auctor* un *Agens*: un uomo straordinario che ha cercato la Verità al punto che *fides* et *ratio* in lui si sono mescolate, quasi in un dialogo *ante litteram* e necessario. Ed è forse questa la caratteristica che più di ogni altra, al di là delle analogie e degli echi letterari rintracciabili, di più accomuna Dante ad Agostino: il Sommo poeta come il Santo è stato un *Agens*, un uomo che ha voluto indagare nella profondità dell'animo umano, dialogare con la vita e la cultura del suo tempo, spingersi fino a *l'amor che move il sole e l'altre stelle*.

cultura del suo tempo, spingersi fino a *l'amor che move il sole e l'altre stelle*.

## **Annalisa Panariti**

### **Insegnante di Latino, Greco e Italiano**

---

15. Cfr. *De Trinitate*, 12, 15, 24. Per approfondimenti, si vedano i contributi di P. Coda, in particolare *Sul luogo della Trinità. Rileggendo il De Trinitate di Agostino*, Roma 2008.

16. Cfr. Par. I, 103-105.

17. Imprescindibili, in tale ottica, i contributi di E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 2017. Si veda anche il contributo di F. E. Consolino, Agostino nella riflessione critica di Erich Auerbach, in *F.E. Consolino (a cura di), "L'adorabile vescovo di Ippona". Atti del Convegno Internazionale di Paola (24-25 maggio 2000)*, Soveria Mannelli 2001, pp. 363-425.

18. E. Auerbach, *op. cit.* p. 17: “In lui, l'esperienza della redenzione è del tutto concreta, e perciò egli ha potuto dare alla lingua latina e a quelle dell'Europa futura l'anima cristiana e il linguaggio del cuore”.

# Sulle orme di Dante: il *De Summo Bono* o *Altercatio* del Magnifico

di  
Maria Lavinia Piccioni

a. *Introduzione: il contesto storico, la personalità del Magnifico, le sue predilezioni per il volgare e le motivazioni della scelta del De Summo Bono.*

Risulta significativo che due orazioni in lode di Dante venissero declamate, rispettivamente, in un giorno imprecisato dell'autunno 1431 e il 26 dicembre dello stesso anno<sup>19</sup>, a Firenze, dalla cattedra di Santa Maria del Fiore, per opera di Francesco Filelfo, profondamente avverso ai Medici. Tale intervento si inseriva nell'ambito delle polemiche che, fin dagli inizi del Quattrocento, avevano indotto Cino Rinuccini ad assumere le difese dei tre grandi esponenti della letteratura trecentesca<sup>20</sup> e Domenico da Prato<sup>21</sup> a perorare la causa della nuova produzione poetica e del volgare contro Cosimo de' Medici e i suoi seguaci, estimatori dell'antichità classica. Sia prima che dopo il 1434, allorché Cosimo divenne signore di Firenze, al partito mediceo avevano infatti aderito soprattutto intellettuali ed autori che privilegiavano il classicismo e disdegnavano il volgare. Lo stesso Cosimo non mostrava alcun interesse per quest'ultimo, ma favoriva gli studi di latino e greco, nonché di filosofia. M. Martelli<sup>22</sup> riferisce della *quaestio*, dibattuta da Cosimo alla presenza del filosofo Giovanni Argiropulo, se si dovesse conferire maggiore dignità all'autorità militare o a quella civile; il Signore di Firenze non aveva esitato a sostenere la seconda tesi e aveva citato a memoria, a sostegno di essa, numerosi passi di scrittori latini e, soprattutto, il *De republica* di Cicerone. Allo stesso modo, per quanto concerne la filosofia, Cosimo guardava con grande interesse a Platone, anche se aveva chiamato a ricoprire l'incarico di professore allo Studio fiorentino l'aristotelico Giovanni Argiropulo, che mirava a recuperare un Aristotele più autentico, liberato dalle incrostazioni e deformazioni causate nel suo pensiero dai traduttori e commentatori medievali. È superfluo poi ricordare l'importanza conferita da Cosimo a Marsilio Ficino, che fu da lui incaricato di tradurre tutti i dialoghi platonici<sup>23</sup>. Tra gli oppositori del regime mediceo, va citato Leonardo Bruni, seguace della fazione degli ottimati, almeno nella sua prima fase, che, nel 1431, nei suoi *Dialogi ad Petrum Histrum*, aveva fatto pronunciare a Coluccio Salutati una veemente difesa della poesia in volgare e dei

---

<sup>19</sup> La seconda data è stata proposta come verosimile da G. Zippel, *Il Filelfo a Firenze* (1899), in *Storia e cultura del Rinascimento italiano*, Padova 1979, pp. 227 e 232-33, nota 44.

<sup>20</sup> L'orazione di Cino Rinuccini, autore di un canzoniere in volgare, si trova in G. Gherardi, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna 1867, II, pp. 303-16.

<sup>21</sup> Cfr. F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa 1891, pp. 289-90 e 416-18; M. Casella, *Ser Domenico del maestro Andrea da Prato rimatore del secolo XV*, in "Rivista delle Biblioteche e degli Archivi", XXVII (1916), pp. 1-40. Per ulteriore bibliografia sull'autore, si veda M. Martelli, *Firenze*, in "Letteratura Italiana", dir. A. Asor Rosa, "Storia e geografia 11. I: età moderna. Le letterature delle città-Stato e la civiltà dell'Umanesimo", Torino 1988, pp. 25-201.

<sup>22</sup> M. Martelli, *op. cit.*, p. 28.

<sup>23</sup> M. Martelli, *op. cit.*, p. 26, nota 3, informa che la latinizzazione dell'opera platonica fu commissionata a Ficino poco prima del 4 settembre 1462, iniziata nel 1463 e conclusa nel 1468. Aggiunge che, oltre ad effettuare la traduzione dei testi, Ficino li corredò di *argumenta* (per cui cfr. P. O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, Firenze 1937, I, pp. CXVI-CXVII) e li commentò oralmente (*ib.*, p. CXVII).

grandi esponenti fiorentini di essa. Nel primo dei due dialoghi<sup>24</sup>, Niccolò Niccoli, uno dei partecipanti al dibattito, si fa portavoce di una violenta invettiva contro i tre grandi autori del Trecento, in particolare contro Dante, e dichiara che la lettura di essi è adatta “*lanariis, pistoribus atque eiusmodi turbae*”, cioè “ai lavoratoti della lana, ai fornai e a gente di tale genere”<sup>25</sup>. Tuttavia, nel secondo dialogo, il Niccoli, “seguendo il modello del *De oratore* ciceroniano e comportandosi come lì si comporta Antonio”<sup>26</sup>, ritratta tali affermazioni, confessando di aver voluto in tal modo provocare una reazione più forte e risentita in Coluccio Salutati, inducendo costui ad una ardente difesa degli autori del Trecento da lui denigrati.

In questa conflittuale temperie fiorentina, in questa battaglia culturale e ideologico-politica tra gli esponenti della tradizione civile del Comune oligarchico, difensori del volgare e della poesia che faceva di esso il proprio strumento espressivo, e i seguaci del nuovo ordine mediceo, cultori della tradizione letteraria e della filosofia classica, si forma Lorenzo de' Medici<sup>27</sup>, che, sin dalla prima gioventù, si dedica ad una cospicua produzione in volgare, anche per influenza della madre, Lucrezia Tornabuoni, che aveva reso Luigi Pulci, poeta rappresentativo della fazione avversa ai Medici, “cliente mediceo”<sup>28</sup>, affidandogli, nel 1461, l'incarico di comporre un poema in volgare su Carlo Magno e i suoi paladini.

Fu un'operazione sapiente quella di Lorenzo de' Medici in campo letterario, che un semplice dilettante e un eclettico, come è stato definito da buona parte della critica, non sarebbe stato in grado di compiere: la critica ottocentesca, per motivi politici e per idiosincrasie derivanti da una diversa concezione e sensibilità poetica, per lo più lo denigra: esponente emblematico di tali posizioni il De Sanctis, il quale afferma che “la corruzione medicea uccise il popolo” e che “quella corruzione era ancora più pericolosa, perché si chiamava civiltà, ed era vestita con tutte le grazie e le veneri della coltura”<sup>29</sup>. E ancora: “Lorenzo non avea la coltura e l'idealità del Poliziano [...] Era classico di coltura, toscano di genio, invescato in tutte le vivezze e le grazie del dialetto. Maneggiava il dialetto con quella facilità che governava il popolo”<sup>30</sup>. Anche la poesia, come la persona, era letta in un'ottica negativa ed era considerata artificiosa, “campata in aria”, spesso di infimo livello e tale da passare inosservata nella “folla dei rimatori” del Quattrocento. Una voce discordante appare quella di G. Carducci, che, nella *Prefazione* all'edizione delle poesie del Magnifico del 1859 depreca il disinteresse e l'ostilità dei critici nei confronti del Quattrocento: “per che, dopo lo splendore del trecento, nel quattrocento non veggono che densa barbarie [...] dove galleggia, non si sa come, il Poliziano, e onde emergono il Bembo e il Sannazzaro, il Machiavello e l'Ariosto”, mentre mancano nomi come quello di Pulci, Bracciolini, Ficino, Boiardo, Lorenzo, “sconosciuti ora men che del nome all'universale dei leggitori”. Ed è interessante quanto Carducci rileva a proposito della produzione poetica laurenziana, distinguendovi due “maniere”, nella prima delle quali “il lavorio è tutto quasi d'industria a rappazzare e riadattare le forme prese qua e là”<sup>31</sup>, mentre “più che probabilmente dall'Alighieri e dai duecentisti mosse Lorenzo la seconda maniera della sua poesia: il quale, e cre-

<sup>24</sup> M. Martelli, *op. cit.*, p. 28, nota 11. Per la lettura dei due dialoghi, si veda E. Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli 1952, pp. 44-99.

<sup>25</sup> Cfr. E. Garin (a cura di), *op. cit.*, p. 70.

<sup>26</sup> M. Martelli, *op. cit.*, p. 28, nota 11.

<sup>27</sup> Sulla prima fase dell'attività letteraria del Magnifico, che si conclude nei primi anni '70 del Quattrocento, si cfr. M. Martelli, *Per la storia redazionale del «Corinto»*, in “Studi di filologia italiana”, XXXIII (1975), e P. Orvieto, *Introduzione* all'edizione di Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, Milano 1984.

<sup>28</sup> Così M. Martelli, *Firenze*, in “Letteratura italiana” diretta da A. Asor Rosa citato, p. 28.

<sup>29</sup> Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Torino 1996, p. 381.

<sup>30</sup> Francesco De Sanctis, *op. cit.*, p. 381.

<sup>31</sup> Giosuè Carducci (a cura di), *Poesie di Lorenzo de' Medici*, Firenze 1859, p. XV.



deva che le canzoni e i sonetti di Dante fossero di tanta gravità, sottilità ed ornamento da non avere comparazione in prosa e orazione soluta, e le rime de' vecchi toscani sceglieva come intendente, e come amatore le faceva ricercare e copiare, e davane giudizio e verissimo nell'epistola a Federigo"<sup>32</sup>. Se le accuse di dilettantismo caratterizzano la critica novecentesca, che con Fubini, Croce, Flora, vede nella produzione letteraria del Magnifico solo una sorta di *divertissement*, si è notata un'inversione di tendenza, o almeno un'attenuazione dei giudizi precedentemente formulati, in alcuni intellettuali contemporanei, come Luperini, Cataldi ad es., che notano come lo "sperimentalismo" di Lorenzo non sia manifestazione del suo presunto "dilettantismo", disposto a cimentarsi in modo superficiale, facile e disinvolto in ogni genere letterario, ma segno di una reale inquietudine e di un'interna conflittualità, che riflettono le tensioni culturali e morali di un preciso momento storico<sup>33</sup>. Una comprensione più equa dell'opera letteraria del Magnifico si rinviene anche in P. Orvieto, il quale nota quanto "in verità mai come in Lorenzo la poesia fu e forse sarà tanto *engagée*, da un certo anno in poi superficie liscia, affrancata sempre più dal coro dei «rimatori» quattrocenteschi, cera vergine sulla quale si imprimevano le impronte di una ricerca filosofica e teologica estremamente sofferte e vissute con grande passione. È indubbio che Lorenzo scava un incolmabile fossato tra la sua poesia e quella dei poeti a lui anteriori, che, in un certo senso, avevano per lo più solo balbettato"<sup>34</sup>. Da segnalare inoltre il contributo di L. Merina, che indagando sugli studi relativi all'interpretazione dantesca nel Quattrocento, mostra come "la ripresa del *corpus* dantesco in senso platonico, operata dai dotti" di quell'età, "ha uno dei suoi alfieri in Lorenzo de' Medici"<sup>35</sup>. Se il Magnifico fu tutt'altro che un "dilettante" delle lettere, allo stesso modo egli pose la sua attività letteraria, come rileva P. Orvieto<sup>36</sup>, citando anche l'autorità di M. Martelli al riguardo, al servizio della politica, in modo tale che non è ravvisabile nessuna antitesi tra il politico e lo scrittore, contrariamente a quanto riteneva N. Machiavelli, che notava in Lorenzo, in *Istorie fiorentine* VIII 36, "due persone diverse, quasi con impossibile coniunzione congiunte". Pertanto, l'apparente disorganicità della produzione letteraria del Magnifico e il polimorfismo di essa trovano una loro giustificazione se ci si pone, come suggerisce E. Bigi<sup>37</sup>, in un'ottica diacronica, che permette di riconoscere, all'interno della sua opera, delle fasi, che vanno dalla produzione burchiellesco-pulciana, espressione di una dimensione ancora municipale, quotidiana e realistica, legata all'avverso ceto oligarchico, al tentativo di coniugare le lettere con la filosofia platonica, fase che rappresenta il consolidamento del potere mediceo, fondendo le predilezioni culturali dell'età di Cosimo il Vecchio con quelle dell'opposizione oligarchica. Tale fase rappresenta l'espressione più genuina della Signoria fiorentina, con Lorenzo "all'utopica ricerca dell'aureola del perfetto governante platonico", che seppe raggiungere, come dirà Ficino, "l'unione della filosofia con la più alta autorità politica"<sup>38</sup>. L'ultima tappa di tale itinerario sarà quella del riavvicinamento alla Chiesa Romana, dopo il distacco da Ficino e l'incursione nel campo del cattolicesimo con opere come le *Laude* e la *Sacra rappresentazione*.

<sup>32</sup> Giosuè Carducci (a cura di), *op. cit.*, p. XXI.

<sup>33</sup> Luperini, Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. I, tomo 2, Firenze 2005, p. 80.

<sup>34</sup> P. Orvieto (a cura di), *Lorenzo de' Medici. Tutte le opere, Introduzione*, Roma 1992, tomo I, p. XVII.

<sup>35</sup> L. Merina, *Dante "platonico" nella poesia di Lorenzo il Magnifico*, in "I cantieri dell'italianistica, Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo – Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti" (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Roma 2014, p. 1 ss.

<sup>36</sup> P. Orvieto, *op. cit.*, tomo I, p. XIII.

<sup>37</sup> Lo studioso si rese conto che tutti i giudizi, per lo più negativi, su Lorenzo de' Medici traessero origine dal distorto presupposto di una simultaneità compositiva dell'opera laurenziana: fu E. Bigi a gettare le basi per una sistemazione e distribuzione cronologica degli scritti del Magnifico, impostazione che ha permesso di tracciare una linea evolutiva coerente, annientando i contrasti della personalità dell'Autore e le antinomie riscontrate nella sua opera.

<sup>38</sup> P. Orvieto, *op. cit.*, tomo I, p. XIII.

La forte presenza della memoria dantesca nell'opera del Magnifico non può, quindi, essere spiegata come un'operazione erudita, esteriore e meccanica, da parte di un poeta quattrocentesco per il quale la poesia è semplice imitazione di temi e stilemi già codificati, ma è frutto di un'operazione consapevole da parte di un letterato conscio del valore e della portata della produzione dantesca. Lorenzo, che nella lettera prefatoria alla *Raccolta aragonese* del 1476, destinata a Federico d'Aragona, figlio del re Ferrante, da lui firmata, ma quasi sicuramente stilata dal Poliziano, e che riflette un consapevole programma letterario del principe e dell'intero ambiente fiorentino, addita orgogliosamente Dante come un protagonista della nuova poesia in volgare, afferma che la lingua toscana non è, come qualcuno sostiene, "povera e rozza", ma "abundante e pulitissima" e possiede, come mostra prima di tutto l'esempio di Dante e di Petrarca, grandi capacità espressive, rivelando una dignità non inferiore a quella del latino. Federico d'Aragona, in quanto ispiratore della raccolta, crea "non senza grandissima fatica", viene paragonato a Pisistrato di Atene, che aveva curato un'edizione dei testi di Omero. Il codice, che riuniva per la prima volta le più significative testimonianze poetiche della tradizione letteraria toscana dal XIII secolo ai tempi di Lorenzo, includeva anche autori dimenticati e tornati alla luce grazie al rinvenimento di antichi manoscritti. Tra le circa 200 poesie di autori diversi, un ruolo di primo piano avevano le *Rime* e la *Vita nova* di Dante, introdotte dalla biografia del Poeta composta da Boccaccio<sup>39</sup>. È evidente l'intento di Lorenzo di rendere Firenze capitale culturale d'Italia, di promuovere il volgare e valorizzare Dante e i poeti che si erano espressi nella nuova lingua<sup>40</sup>. Più precisamente, il Poeta della *Commedia* diventa autore rappresentativo del nuovo ordine mediceo, nel quale vengono a fondersi le tendenze filosofiche dell'età di Cosimo con le predilezioni letterarie del Magnifico, rappresentate da Dante e dalla poesia in volgare, che non è più appannaggio dell'opposizione oligarchica al Signore di Firenze. Come acutamente afferma L. Merina<sup>41</sup>, nella visione di Lorenzo e della sua cerchia, Dante "è autore anche 'politico', ma non nel modo tradizionalmente inteso dalla critica. È la stessa concezione del mondo trascendente come appare in particolare nel *Paradiso* ad essere utilizzata a fini indubbiamente politico-sociali" e che permette di inserire il Poeta, "certo forzatamente, ma non senza ragioni fondate, nel novero dei continuatori del verbo di Platone".

Resta da chiarire perché si sia scelto proprio il *De Summo Bono* o *Altercatio*, "poemetto pastorale-filosofico"<sup>42</sup> in terzine dantesche, assegnato al 1473, per riflettere sulla portata dell'influenza da parte del Poeta della *Commedia* su Lorenzo de' Medici; si tralascerà di affrontare la questione relativa alle presunte due fasi della composizione dell'operetta e al dibattito critico riguardante la cronologia di essa, perché entrambi non funzionali alla trattazione dell'argomento, rinviando alle dettagliate informazioni fornite da P. Orvieto<sup>43</sup>. Qui si dirà in maniera sintetica che il *De Summo Bono* laurenziano è la tradizionale *altercatio* o *disputatio* del τίς ἄριστος βίος e che in essa, sin dalla disputa proemiale, si preannuncia la conversione alla vita contemplativa del Magnifico, all'inizio assertore della vita attiva, il quale si è rifugiato in un tipico paesaggio bucolico, dopo la fuga da Firenze. Incontrato il pastore Alfeo, Lorenzo (bucolicamente Lauro) contrappone la semplicità e i beni della vita campestre, nella quale, a suo avviso, consiste la felicità, ai vizi della vita cittadina, an-

<sup>39</sup> Si ricordi che già nella giovinezza Lorenzo aveva dedicato ad Alfonso d'Aragona, fratello di Federico, un codice miniato, con una piccola antologia di poesia in volgare.

<sup>40</sup> Su quest'opera compiuta dal Magnifico si cfr. I. Walter, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Roma 2005, pp. 245-50.

<sup>41</sup> L. Merina, *op. cit.*, p. 1.

<sup>42</sup> Così viene definito lo scritto da P. Orvieto, *Lorenzo de' Medici e l'umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, in "Storia della Letteratura Italiana" diretta da E. Malato, Roma 1996, vol. III, p. 390.

<sup>43</sup> P. Orvieto (a cura di), *Lorenzo de' Medici – Tutte le opere cit., Nota introduttiva*, tomo II, pp. 915 ss.

che se Alfeo cerca di disilluderlo, elencandogli le difficoltà e i disagi dei pastori. I due disputanti incontrano il maestro Marsilio (Ficino), al quale chiedono quale sia la vita che conduce al sommo bene, alla felicità autentica (argomento centrale in vari autori antichi, ad es. in Cicerone, *Hortensius* e *De finibus*, in Seneca, *De vita beata*, in Boezio, *De consolatione philosophiae*, in Tommaso, *Summa contra Gentiles*). Marsilio inizia la sua trattazione “in negativo”, definendo preliminarmente ciò in cui non consiste il sommo bene, seguendo un procedimento platonico, ma anche stoico e scolastico. Dapprima nega che il sommo bene possa consistere in ciò che gli uomini generalmente considerano tale: non nei beni di fortuna, non nelle ricchezze, negli onori, nella fama, nemmeno nel potere e nel dominio, nella gloria e nella nobiltà; anche i beni legati al corpo (robustezza, salute, bellezza) sono fallaci. Tra i beni dell’anima, vani sono quelli legati alla sfera sensoriale, validi quelli legati alla sfera razionale. Tra i beni dell’anima razionale, sono superiori quelli derivanti da virtù acquisite, inferiori quelli dipendenti da virtù naturali. Le virtù acquisite, poi, si distinguono in attive e contemplative, e in queste ultime risiede il sommo bene; per conseguirlo, è necessaria la separazione dell’anima dal corpo. Il sommo bene, inoltre, precisa Marsilio, consiste non nella contemplazione degli angeli, ma di Dio: a lui si perviene non grazie all’intelletto, ma mediante la volontà e l’amore. Il trattato si conclude con un inno a Dio, formulato da Lorenzo / Lauro, che ha “un preciso e letterale corrispettivo nell’ *Oratio ad Deum theologica* di Ficino”<sup>44</sup>, così come puntuali sono i rapporti tra l’operetta laurenziana e l’epistola *De felicitate* di Ficino: sul dibattito critico, volto a stabilire le interrelazioni tra le due opere e se sia l’epistola ficiniana a precedere cronologicamente il *De Summo Bono* del Magnifico o meno, si veda P. Orvieto<sup>45</sup>. Qui si dirà solo che è lo stesso Ficino, durante la disputa “*de felicitate*” con Lorenzo, ad attribuire a quest’ultimo, mentre si trovavano “*in agro Charegio*”, la conclusione che il sommo bene sia conquista della volontà e dell’amore, non dell’intelletto. In effetti, la posizione di Ficino su tale questione appare assai più incerta: P. Orvieto<sup>46</sup> rileva come nelle *Disputationes camaldulenses*, composte nello stesso anno o un anno prima di *De Summo Bono* da Cristoforo Landino, Ficino, che compare tra i partecipanti al dialogo relativo al rapporto tra vita attiva e vita contemplativa e alla possibilità della felicità per l’uomo, mostri di seguire l’intellettualismo di Aristotele, di Tommaso e degli aristotelici fiorentini e si opponga al volontarismo del platonico Alberti; intellettualista Ficino risulta anche in un riassunto del *Filebo* platonico, avente per argomento il sommo bene, inviato nel 1464 a Cosimo, e nel commento allo stesso dialogo, sul quale egli teneva lezioni fin dal 1469. È verisimile, come asserisce P. Orvieto<sup>47</sup>, che Ficino cercasse, nella sua epistola *De felicitate*, di pervenire a una conciliazione tra platonismo ed aristotelismo, “per evitare il contrasto frontale con il filosofo privilegiato dall’*intelligentija* oligarchica e con la dottrina ufficiale della Chiesa”. Probabilmente, secondo lo studioso, fu proprio Lorenzo ad affermare invece, in modo deciso, il volontarismo come via per pervenire a Dio, e Ficino farà propria tale posizione nell’epistola *De felicitate* “o per omaggio e deferenza al nuovo signore-filosofo o perché davvero convertito alla tesi laurenziana”<sup>48</sup>, anche se in favore della volontà e dell’amore egli si era espresso nel trattato *De amore* IV 6, 5-10 e in *Theologia platonica* XIV 3, 10. Sulla base di quanto rilevato, si può comprendere la ragione della scelta di *De Summo Bono*, tra gli scritti di Lorenzo de’ Medici, al fine di rilevare nel poemetto le tracce di Dante: lo scritto del Magnifico assume infatti l’aspetto di una sorta di *itinerarium mentis in Deum* e si presta in modo eccel-

<sup>44</sup> P. Orvieto, *Lorenzo de’ Medici e l’umanesimo toscano del secondo Quattrocento* cit., p. 392.

<sup>45</sup> P. Orvieto (a cura di), *Lorenzo de’ Medici – Tutte le opere* cit., *Nota introduttiva*, pp. 915 ss.

<sup>46</sup> P. Orvieto, *Lorenzo de’ Medici e l’umanesimo toscano del secondo Quattrocento* cit., p. 393.

<sup>47</sup> P. Orvieto, *Lorenzo de’ Medici e l’umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, p. 393.

<sup>48</sup> P. Orvieto (a cura di), *Lorenzo de’ Medici – Tutte le opere* cit., *Nota introduttiva*, tomo II, p. 922.

lente ad una riflessione sulla memoria dantesca del Signore di Firenze, memoria non solo di parole e stilemi mutuati dall'opera del Poeta della *Commedia*, ma anche sostanziata di elementi contenutistici di essa. Lorenzo / Lauro anela al sommo bene, va alla ricerca di esso e alla fine comprende che solo con uno slancio d'amore potrà pervenire alla meta, lasciando in secondo piano l'intelletto; egli è il novello *viator*, sulle orme del grande pellegrino del Trecento che, grazie alla mediazione di S. Bernardo, sua guida nell'ultimo, più arduo tratto della sua ascesa, dopo essersi congedato non solo da Virgilio / ragione, ma anche da Beatrice / teologia, realizzerà la sua mistica *unio* con il divino<sup>49</sup>. Lorenzo / Lauro riuscirà ad attingere al divino, solo dopo aver compreso che "il vero ben non è sotto la luna" (*De Summo Bono* III, v. 130): il maestro Dante gli ha infatti insegnato "che tutto l'oro ch'è sotto la luna" non è in grado di far "posare" nemmeno una delle "anime stanche" (*If.* VII, vv. 64-66) che anelano all'autentica felicità. Cosicché Dante, quando il Magnifico compone il *De Summo Bono*, non risulta "un'autorità imprescindibile ma da omaggiare col sorriso, bensì un vero e proprio alleato della causa ficiniano-medicea"<sup>50</sup>.

b. *Sulle orme di Dante: analisi del De Summo Bono.*

Marsilio pare avere per Lorenzo / Lauro un compito analogo a quello che per Dante ha Virgilio: sembra che alla figura dell'Umanista possano essere attribuite a buon diritto le definizioni dantesche "tu duca, tu signore e tu maestro" (*If.* II, v. 140), che il Pellegrino del cielo riferisce alla sua autorità; ma, a differenza del Poeta di Mantova, che dovrà cedere il ruolo di guida ad altri personaggi più idonei ad accompagnare il suo Discepolo nell'ultima fase del viaggio, Marsilio sarà a fianco di Lorenzo / Lauro sino alla fine, in tutto l'itinerario spirituale che condurrà quest'ultimo al Sommo Bene.

L'*incipit* del poemetto di Lorenzo de' Medici è subito caratterizzato da un'atmosfera che rinvia a quella della *Commedia*, anche se non manca, in esso, qualche suggestione petrarchesca<sup>51</sup>. Lauro, questo novello *viator* terrestre, è "uscito del pelago" tempestosamente increspato "a la riva": fiaccato nell'animo e nel corpo, egli ha infatti deciso di liberarsi dal peso delle incombenze politiche ("fuggito havea l'aspra civil tempesta", *De Summo Bono* I, v. 2), da quel fardello che "aggrava e lassa" (*ib.*, v. 8)<sup>52</sup> la sua "fragile natura" (*ib.*, v. 7), lasciando "il bel cerchio delle patrie mura" (*ib.*, v. 9, dove è evidente l'eco di *Pd.* XV, vv. 97-98 "Fiorenza dentro da la cerchia antica, / ond'ella toglie ancora e terza e nona"). Anch'egli leva, al pari di Dante, con speranza, gli occhi al "bel monte" (*ib.*, I, v. 14; si cfr. *If.* II, vv. 119-120 "d'inanzi a quella fiera ti levai / che del bel monte il corto andar ti tolse"), altura reale, designata con il nome di Giovi, e simbolica insieme. Egli decide di riprendere lena, sedendo presso l'"amena valle che quel monte adombra" (*ib.* I, v. 11), che subito presenta le caratteristiche topiche del *locus amoenus*: persino nella descrizione di questa pianura, gli echi danteschi del paesaggio che ospita il "nobile castello" del Limbo (*If.* IV, v. 106) risultano evidenti: un bel praticello smaltato di verde, che rinvia al dantesco "prato di fresca verdura" (*ib.*, v. 111), trapunto di fiori di ogni varietà, sia rossi sia bianchi<sup>53</sup>, colori, questi, che potrebbero nuova-

<sup>49</sup> Sul ruolo di S. Bernardo nel *Paradiso* dantesco, si vedano le conclusioni di questo contributo.

<sup>50</sup> L. Merina, *op. cit.*, p. 3.

<sup>51</sup> Cfr. per il v. 1 *RVF* LXX, vv. 21-22 e ancora, per il v. 3, *ib.* CCCXVII, v. 1.

<sup>52</sup> Il verbo "aggrava" (con la sua variante "grava") è voce tipicamente dantesca: si cfr., ad es., *If.* VI, v. 86 "diverse colpe giù li grava al fondo"; *Pg.* XV, vv. 109-110 "E lui vede chinarsi, per la morte / che l'aggravava già, inver' la terra"; *Pg.* XIX, vv. 10-11 "e come 'l sol conforta / le fredde membra che la notte aggrava".

<sup>53</sup> *De Summo Bono* I, vv. 19-20 "Quivi era d'ogni fiore vermiglio e bianco / l'erbetta verde".

mente rinviare a Dante ed arricchirsi di sovrasensi allegorici, indicando le tre virtù teologali, sulla base di *Pg.* XXIX, vv. 121-132, in cui le tre donne che avanzano presso la ruota destra del carro trainato dal grifone hanno tali caratteristiche cromatiche. Il luogo in cui Lauro sosta rinvia, inoltre, non solo al “prato” presso cui sorge la dimora degli Spiriti Magni, ma evoca l’atmosfera che il lettore respira quando il Poeta della *Commedia* entra nella “divina foresta spessa e viva” (*Pg.* XXVIII, v. 2), dove incontrerà Matelda.

Ma questo luogo delle meraviglie è solo in apparenza antitetico rispetto alla selva in cui si smarrisce il sommo Poeta, perché, come si intende più avanti dal testo di Lorenzo, esso è in realtà una sorta di “giardino di Armida”, ricolmo di ingannevoli promesse di illusorio bene, quindi è in verità anch’esso una “*silva plena insidiarum et periculorum*” (Agostino, *Confessiones* X, 56), forse ancor più terribile e causa di maggior errore morale e intellettuale da parte di Lauro, perché pericolosamente allettante: Lorenzo, infatti, crede che quel “loco sì lieto et adorno” (*De Summo Bono* I, v. 26) mai sia caratterizzato da perturbazioni atmosferiche e mai muti il suo solare aspetto<sup>54</sup>, incupendosi il cielo, così come la foresta dell’Eden è aliena da ogni perturbazione (“Un’aura dolce, senza mutamento / avere in sé, mi feria per la fronte / non di più colpo che soave vento”, *Pg.* XXVIII, vv. 7-9), e che solo qui sia possibile per gli esseri umani condurre una vita beata. Questo luogo emana “tanti varii et dolci odori, / quanti non credo la fenice aduna, / quando sente gli extremi suoi odori” (*De Summo Bono* I, vv. 22-24): la memoria corre ancora una volta alla “divina foresta spessa e viva” e a Dante che, mentre si inoltra in essa, avverte che il suolo olezza del profumo dei fiori (“sanza più aspettar, lasciai la riva, / prendendo la campagna lento lento / su per lo suol che d’ogne parte auliva”, *Pg.* XXVIII, vv. 4-6). Il latinismo “auliva” conferisce al luogo in cui il Poeta avanza un’atmosfera religiosa e solenne: è assente, del resto, in tutta la descrizione della divina foresta, qualsiasi intento di edonistica stilizzazione del paesaggio, come anche qualsiasi compiacimento di rappresentazione idillica di esso. Il riecheggiamento di Lorenzo risulta, invece, piuttosto esteriore e non ha lo stesso afflato religioso e la stessa solennità della *Commedia*. La citazione della fenice, ai vv. 23-24, può essere messa a confronto con *If.* XXIV, vv. 106-111 “Così per li gran savi si confessa / che la fenice more e poi rinasce, / quando al cinquecentesimo anno appressa; / erba né biado in sua vita non pasce, / ma sol d’incenso lagrime e d’amomo, / e nardo e mirra son l’ultime fasce”: il Magnifico sintetizza i versi danteschi, concentrandosi sull’abitudine del favoloso uccello, attestata anche da Ovidio, *Met.* XV, vv. 398-400, indubitabilmente modello di Dante, di allestirsi il nido nel quale andrà a morire, stendendo in esso sostanze odorose, come spighe di nardo e fulva mirra; efficace risulta l’espressione di *De Summo Bono* “sente (*scil.* la fenice) gli extremi suoi odori”, parallela e corrispondente in modo sorprendentemente puntuale a quella dantesca “e nardo e mirra son l’ultime fasce”. Il Signore di Firenze si trova nel luogo ameno che sta descrivendo solo e pago della sua solitudine (“Così stando soletto al bel soggiorno / della mia propria compagnia contento”, *ib.*, vv.28-29): anch’Egli è “sol uno” (*If.* II, v. 3) al pari di Dante, sebbene non ne condivide l’angoscia, in quanto può riposare il corpo “fastidito e stanco”<sup>55</sup> in quell’atmosfera serena, mentre il Poeta della *Commedia* si appresta ad affrontare il travaglio dell’arduo viaggio e la lotta spirituale per superare la tendenza ad una partecipe compassione per ciò che vedrà (“e io sol uno / m’apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate”, *ib.*, vv. 3-5); quand’ecco, “alla dolce ombra” (*ib.* I, v. 34) di un albero, in prossimità di un cristallino rio, a Lauro appare un quadretto bucolico di

<sup>54</sup> “Credo che mai o tempestosa o bruna / sia l’aria in loco sì lieto et adorno, / né ciel vi possa nuocere o fortuna” (*ib.*, vv. 25-27).

<sup>55</sup> Si rinvia qui un’eco della poesia petrarchesca (*RVF*, CCLXIV 27), la cui suggestione, senz’altro meno forte di quella dantesca, è tuttavia ravvisabile nel componimento.

teocritea e virgiliana memoria, un pastore-cantore che, novello rustico Orfeo, incanta, modulando armonie sulla zampogna, i suoi armenti.

Non sono tre fiere minacciose che Lauro incontra, bensì un pastore dotato di saggezza pratica, che ha la funzione moralmente edificante di *destructor* dei ragionamenti fallaci di Lorenzo: per quale ragione Egli, Signore della più grande città del Rinascimento, ha deciso di allontanarsi da essa, dai suoi teatri, dai suoi palazzi, dalle ricchezze? Forse per amare tutto ciò ancora di più, vedendo questi miseri spettacoli rurali? Lauro dichiara “felice [...] quello stato che quanto li bisogna tanto disia” (vv. 97-98), nel quale non c’è posto per la cupidigia.

Secondo il pastore del *De Summo Bono* è sbagliato ritenere, come fa Lauro, quel luogo e quello stile di vita agresti i migliori, illusorio pensare che tra i monti non regnino pensieri ingiusti e che lì gli uomini vivano godendo di ciò che hanno e non desiderando di più. Assolutamente dantesca la presentazione del pastore che, dopo aver udito il discorso di Lorenzo, si dimostra desideroso di replicare, mettendo in atto la “costruttiva demolizione” degli erronei pensieri del suo interlocutore: “vòlti gli occhi alcuna volta in giro, / fe’ di voler parlar nuovo sembante” (vv. 116-117). Numerosi sono i personaggi della *Commedia* che manifestano la volontà di interagire con il Poeta, di liberarlo dai dubbi e dalle erronee supposizioni, prendendo l’iniziativa di dialogare con Lui: così, ad esempio, Carlo Martello si dichiara pronto a soddisfare ogni desiderio di Dante, si avvicina a Lui e parla senza aspettare una formale richiesta da parte sua (“Indi si fece l’un più presso a noi / e solo incominciò: “Tutti sem presti / al tuo piacer, perché di noi ti gioi”, *Pd.* VIII, vv. 31-33); egli, infatti, come tutti gli spiriti del cielo di Venere, dichiara che per rendersi utile al Pellegrino del Cielo, è disposto ad interrompere il canto e la danza che condivide con il coro angelico dei Principati, preposto a quel luogo (“e sem sì pien d’amor, che, per piacerti, / non fia men dolce un poco di quiete”, *ib.*, vv. 38-39). In modo analogo si comporta Cunizza da Romano, che interrompe il suo canto per rivolgersi al Poeta (“Onde la luce che m’era ancor nova, / del suo profondo, ond’ella pria cantava, / seguette come a cui di ben far giova”, *ib.*, vv. 22-23). Anche la salutare risposta del pastore di *De Summo Bono*, affidata ad un “cordial sospiro” (v. 118), è certamente di ispirazione dantesca, e designa la tensione, il desiderio di prendere la parola amorevolmente, come accade in molti luoghi della *Commedia*, per es. *Purg.* XIV, v. 117, nel quale Dante sospira, tanto brucia dalla voglia di svelare a Stazio che proprio la sua guida è “quel Virgilio e quella fonte” che con le sue opere ha diffuso un immenso fiume di eloquenza (*If.* II, v. 79). Oppure tale sospiro designa la commiserazione del pastore per l’errore di Lauro, paragonabile alla pietà di Beatrice nei confronti della pochezza e debolezza della mente umana del suo discepolo, di cui un esempio si può ravvisare in *Pd.* I, 100-102: “Ond’ella, appresso d’un pio sospiro, / li occhi drizzò ver’ me con quel sembante / che madre fa sovra figlio deliro”.

La vita agreste è definita dal pastore un “martiro”, non vita: anche questa scelta lessicale sottolinea il grande influsso del Sommo Poeta sul Magnifico. Nell’*Inferno* e nel *Purgatorio* il termine sintetizza le sofferenze cui sono soggetti rispettivamente i dannati e i penitenti: talvolta si tratta di un riferimento puramente generico, in altri casi rappresenta un’allusione più precisa a una pena determinata (per il primo caso, cfr. *If.* IV, v. 28 “duol senza martiri”; tale espressione ritorna in *Pg.* VII, v. 28, dove, in riferimento al Limbo, si dice: “Luogo è là giù non tristo di martiri”; ancora, in *If.*, XII, v. 61-62 “A qual martiro / venite voi che scendete la costa?”; in *If.* XIV, vv. 65-66 “nullo martiro, fuor che la tua rabbia, / sarebbe al tuo furor dolor compito”. Per la seconda accezione del termine, si

confronti “la pioggia dell’aspro martiro” (*If.* XVI, v. 6) con un’allusione precisa al “foco che saetta” (*ib.*, v.16) i sodomiti<sup>56</sup>.

Il *boukólos* fa inoltre notare a Lauro la sua incoerenza, come l’Agostino del *Secretum* (“né so per qual cagione tanto ti piace / quel che tu laudi et poi, laudato, fuggi”, *De Summo Bono* I, vv. 121-122), domandandogli perché egli mortifichi il vero con la menzogna (“deh, perché il vero colla menzogna auggi?”, *ib.*, v. 124): è necessario qui sottolineare un altro rimando dantesco, nella forma verbale («auggi»), ad *If.* XV, v. 2 (“e il fummo del ruscel di sopra aduggia”) e a *Purg.* XX, v. 43-44 (“Io fui radice de la mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia”). A questo proposito è da notare che tale verbo è usato da Lorenzo de’ Medici nel suo significato letterale di “fare ombra, coprire”, come nel primo riferimento della *Commedia*, mentre nel passo del *Purgatorio* prevale il senso metaforico di “nuocere, diffondere malefico influsso”.

A differenza del Maestro di Petrarca, tuttavia, il saggio pastore del *De Summo Bono* giustifica la mancanza del suo impegnato interlocutore, dicendo che “gran facto è dall’opera al pensiero” e che Lorenzo / Lauro si è lasciato irretire dal “sentier” che “pare bello in prima vista”, ma “che al camminare è poi spinoso et fero” (*De Summo Bono* I, vv. 127-129), aspro e selvaggio. In maniera del tutto originale rispetto alle fonti classiche, Alfeo esprime un giudizio completamente negativo sulla vita agreste, che forse risente, ancora una volta, delle tinte fosche con cui, per varie e complesse ragioni di ordine morale e sociale, Dante tratteggia l’ambiente della campagna e i suoi abitanti. La gente della campagna, dice Alfeo, “se un lupo via ne porta un de’ nostri agni” (*ib.*, v. 143), non si addolora meno del Signore di Firenze quando perde “un grande avere” (*ib.*, v. 145), “ché a proportione / i piccoli (*scil.* possessi)”, per coloro che conducono una vita rustica, hanno lo stesso valore che per Lorenzo / Lauro i grandi (“son come a te e’ magni”, *ib.*, vv. 146-147). Certo, per quanto riguarda il pastore, la Fortuna domina su cose più umili e di poco prezzo, ma se essa decide di infierire su di lui e su coloro che condividono la sua modesta vita, senza dubbio tutti avranno di che dolersi in modo non dissimile dal Signore di Firenze, quando perde uno dei suoi preziosi beni (“S’io perdo un vaso di terra o di legno, / non manco mi dolgo io del vil lavoro, / che se tu il perdi d’oro, che pare più degno”, *ib.*, vv. 151-153).

Si noti, a questo punto, un preciso richiamo ai “ben che son commessi a la Fortuna” (*If.* VII, v. 61); cambia tuttavia radicalmente la maniera in cui quest’ultima viene concepita: in Dante la Fortuna, creata da “Colui che lo saver tutto trascende” (*If.* VII, v. 73), è stata ordinata come “general ministra e duce” (*ib.*, v. 78) delle vicende dell’uomo e quindi è conforme al progetto provvidenziale che regola il mondo; nel Magnifico, all’opposto, per usare le parole di Alfeo, può essere chiamata “a una voce” (*De Summo Bono* I, v. 160) nemica e tiranna, “perché pende ciascuno nella sua croce” (*ib.*, v. 162). La visione che il pastore ha della Fortuna, quindi, è laica e richiama da vicino Boccaccio; tale concezione sarà poi sviluppata e analizzata in un dialettico rapporto con la “virtù” dallo spirito battagliero di Machiavelli.

---

<sup>56</sup> Per questo secondo senso del termine, cfr. anche *If.* XVIII, v. 95 “tal colpa a tal martiro lui (Giasone) condanna”; *ib.* XXVIII, vv.53-54 “s’arrestaron (*scil.* i seminatori di discordia) nel fosso a riguardarmi / per meraviglia, obliando il martiro”. In due occorrenze, nella prima Cantica, “martiri” indica, per sineddoche, il luogo in cui si sconta la pena: “passammo tra i martiri e li alti spaldi” (*If.* IX, v. 133) e “Ora sen va per un secreto calle, / tra ‘l muro de la terra e li martiri” (*If.* X, vv. 1-2); mentre, nella seconda Cantica, si veda, per questo significato, *Pg.* IV, vv. 128-129: “Ché non mi lascerebbe ire a’ martiri / l’angel di Dio che siede in su la porta” e *ib.* XXIII, vv. 85-87: “«Si tosto m’ha condotto / a ber lo dolce assenzo d’i martiri / la Nella mia!». Infine, il termine può alludere, per lo più nel *Paradiso*, al “martirio” vero e proprio, cioè al sacrificio della vita per testimoniare la fede cristiana (significato peraltro presente anche in *Pg.* XV, v. 108, a proposito della morte di Santo Stefano): ad esempio, San Francesco andò in Oriente e “predicò Cristo e li altri che ‘l seguirono” (*Pd.* XI, v. 102) “per la sete del martiro” (*ib.*, v. 100); analogamente Cacciaguada afferma: “e venni dal martiro a questa pace” (*ib.* XV, v. 148), se si accoglie l’interpretazione di Buti e di molti tra i moderni e non quella del Lana, che intende, invece, “dalla prima vita, ch’è martiro a rispetto quella paxe che non aspetta mai guerra né remore”.

Alla fine del dialogo con Lauro, Alfeo afferma che egli starà dove è destino che stia e che, quindi, anche il suo interlocutore dovrà recarsi dove lo chiama la sua stella, con un evidente richiamo a *If.* XV, vv. 55-57 (“«Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto, / se ben m’accorsi ne la vita bella»”, poiché è naturale stare “ove la sorte sua ciascuno cita” (*De Summo Bono* I, v. 169).

All’inizio della seconda sezione del *De Summo Bono*, “una nuova voce” (v. 2) trae a sé “gli orecchi” di Lauro, “alle parole intesi” (v. 1) del pastore Alfeo, poiché essi vengono “da più dolce armonia legati e presi” (v. 3). “La novità del suono” (*Pd.* I, v. 1) attira l’attenzione del protagonista, che pensa che sia tornato al mondo Orfeo o “quel che chiuse Thebe col suon degno” (*De Summo Bono* II, v. 5): la perifrasi indica il poeta greco Anfione, figlio di Zeus e di Antiope, che ebbe in dono da Ermete una lira, con la quale costruì le mura di Tebe, trasportando le pietre del Citerone con la melodia dello strumento. Tale mito (presente in Omero, *Od.* XI, vv. 260 ss.; in Orazio, *Epist.* I 18, vv. 41-44, *Carm.* III, 2, v. 2, *Ars Poet.*, vv. 394 ss.; in Ovidio, *Met.* VI, v. 271) viene ripreso da Dante, in *If.* XXXII, vv. 10-11, dove invoca l’ausilio delle Muse, che già soccorsero il poeta antico, affinché anch’Egli, adeguando il suo stile alla materia del canto, sia in grado di riprodurre ciò che ha visto: “Ma quelle donne aiutino il mio verso / ch’aiutaro Anfione a chiuder Tebe, / sì che dal fatto il dir non sia diverso”. Mentre Lauro è tutto intento a ricercare la fonte di quell’armonia (“per veder tal dolcezza onde è causata”, *De Summo Bono* II, v. 15), ecco che viene offerto alla sua vista “Marsilio, habitatore del Montevecchio, / nel quale il cielo ogni sua gratia infuse” (*ib.*, v. 19-20), davvero una “superinfusa gratia Dei” (*Pd.* XV, v. 28) e “amator sempre” di quelle “sancte Muse” (*De Summo Bono* II, v. 22) alle quali anche Dante si è votato (oltre che *If.* II, v. 7, si ricordi soprattutto *Pg.* I, v. 8, dove il Poeta afferma di appartenere ad esse (“poi che vostro sono”) e dove adopera per tali divinità lo stesso epiteto presente nel poemetto di Lorenzo de’ Medici, “sante Muse”): è così che il lettore viene introdotto in un’atmosfera d’eccezione, degna del personaggio appena entrato in scena. Infatti, questo “maestro di color che sanno” (*If.* IV, v. 131), che, oltre che devoto alle Muse, è “amator” nondimeno della vera sapienza (“amator sempre delle sancte Muse, / né manco della vera sapientia, / tal che l’una già mai dall’altra exclude”, *De Summo Bono* II, vv. 22-24), assume le caratteristiche del “veglio onesto” (*Pg.* II, v. 119), “degnò di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliolo” (*Pg.* II, vv. 32-33): anche Marsilio “degnò era d’ogni reverentia, / come padre comune d’ambo noi (*scil.* di Lauro e di Alfeo) fosse” (*De Summo Bono* II, vv. 25-26). Il Maestro saluta entrambi, definisce Alfeo “de’ prudenti pastori certo il più saggio / e per la lunga età buon padre meo” (*ib.*, vv. 35-36); prova “gran meraviglia”, come Brunetto Latini allorché si accorge della presenza di Dante presso di lui<sup>57</sup>, nel vedere Lauro, che non si aspettava di trovare lontano da Firenze, suo luogo naturale; perciò lo accoglie con un sembiante gioioso (“Ma veder te sopra il silvestre

<sup>57</sup> Cfr. *If.* XV, v. 23-24 “fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: «Qual meraviglia!»”. La parola “maraviglia” ha numerosissime occorrenze in Dante, ed indica qui, conformemente al neutro plurale latino “*mirabilia*”, una cosa mirabile, eccezionale, inattesa, che desta in chi la guarda o la ode un senso di stupore, sconfinante a volte nell’incredulità (cfr. la definizione di “stupore” in *Conv.* IV XXV, 5). A un accentuato moto sentimentale del soggetto, turbato dalla realtà o dalla prospettiva di un’esperienza straordinaria, rinvia, ad es., oltre al passo citato, *Pg.* I, v. 134 “Oh meraviglia!” grido di Dante dinnanzi al prodigio del giunco, subito rinato là donde Virgilio lo aveva divelto. Dall’indicazione del sentimento, “maraviglia” può passare naturalmente a denotare i segni esterni che lo manifestano: “se cosa n’apparisce nova, / non de’ addur meraviglia al tuo volto” (*If.* XIV, vv. 128-29); “Di meraviglia, credo, mi dipinsi” (*Pg.* II, v. 82). Per un’ulteriore intensificazione del valore concettuale, il vocabolo si innalza al livello di “prodigio” o meglio “miracolo”, sul solco di un vasto uso scritturale, i cui esempi vanno da *Iob* 37, 14 “Considera mirabilia Dei”, a *Ps.* 9, 2 “narrabo omnia mirabilia tua”, a *Matt.* 21, 15 “Videntes autem principes sacerdotum et scribae mirabilia quae fecit”, a *Luc.* 5, 26 “Et stupor apprehendit omnes et magnificabant Deum et repleti sunt timore dicentes: Quia vidimus mirabilia hodie”. Questo grado semantico predomina in Dante nella tematica dell’amore per Beatrice, che ha continue implicazioni con il sovrannaturale. Che non si tratti di parola attinta, con l’indifferenza della consuetudine, al linguaggio corrente si desume da *Conv.* II XV, 11: “di questo vocabolo, cioè ‘maraviglia’, nel seguente trattato più pienamente si tratterà”. La promessa trattazione non avviene nel terzo trattato in modi espliciti, ma si possono indicare, come possibili riferimenti, *Conv.* III VI, 12, *ib.* VII, 16 e XIV, 14.



monte / crea, Lauro, in me gran meraviglia; non ch'io non vegga te con lieta fronte", *ib.*, vv. 40-42), "con lieta fronte", così come "con lieto volto" Virgilio prende per mano Dante e gli fa intraprendere il viaggio nell'oltretomba<sup>58</sup>; tanto calda è l'accoglienza, da parte di Marsilio, di Lorenzo / Lauro, che quest'ultimo può sentirsi, a buon diritto, terzo "tra cotanto senno" (*If.* IV, v. 102). Marsilio sprona il Signore di Firenze al dovere e a prendere nuovamente in considerazione "le pubbliche faccende e la famiglia" (*De Summo Bono* II, v. 45), ma quest'ultimo afferma che "tanto è grieva l'affanno" (*ib.*, vv. 46-47) per le sue incombenze civili, "che sol pensando" si addolora e si smarrisce, si "rinova la paura" (*If.* I, v. 6 "che nel pensier rinnova la paura"), e che, proprio per allontanarsi "dal civile fastidio" (*De Summo Bono* II, v. 49), per ritemprarsi, si è diretto in campagna a contemplare la vita pastorale che ammira e, differentemente da quanto dice Alfeo, preferisce a quella cittadina, in considerazione della virtù e del bene che ne scaturiscono (*ib.*, vv. 49 ss.): "a llei (*scil.* alla vita pastorale) darei la palma"<sup>59</sup>, dice Lorenzo, utilizzando ancora un termine dantesco, per giunta in rima, come nella *Commedia*). Quindi, con un piglio che rinvia sempre a Dante ("dimme chi di noi erra il ver cammino", *ib.*, v. 59)<sup>60</sup>, Lauro chiede al Saggio di rivelare chi è, tra lui e il pastore, che percorre una via erronea e in quale tipo di vita risiede il Sommo Bene. Inoltre, prega il suo Maestro di rivelare la natura di quest'ultimo: "Ma qual sia questo a te dire ne conviene, / perché tu 'l sai: or fa' tal nodo sciolga, / che 'l cor serrato in molta angustia tiene" (*ib.*, vv. 67-69). La citazione dantesca è qui evidente: allorché chiede a Farinata di sciogliere il suo dubbio, spiegandogli perché sembri che gli spiriti dell'Inferno, pur conoscendo il futuro, non abbiano notizia del presente, il Poeta dice: "Solvete mi quel nodo / che qui ha 'nviluppata mia sentenza" (*If.* X, vv. 95-96)<sup>61</sup>. Affrontando la questione relativa al Sommo Bene, Marsilio si rifà ad Aristotele, *Eth. Nic.* I, I, 1094 a, di cui cita quasi alla lettera il passo<sup>62</sup>; egli afferma come "ogni arte, ogni doctrina e tucti i giorni, / ogni acto, ogni electione a questo bene / pare, come ogni acqua a lo alveo marino, torni" (*De Summo Bono* II, vv. 64-66): nell'immagine dell'acqua che torna al mare si avverte la suggestione potente del "gran mar dell'essere" (*Pd.* I, v. 113), "alveo" che, nella sua infinità, accoglie la molteplicità infinita delle vite esistenti nell'universo.

Marsilio afferma che gli viene richiesto di svolgere un compito molto complesso e che è più facile trattarlo "in negativo", alla maniera quindi platonica e scolastica, delineando cioè, in primo luogo, che cosa non è il Sommo Bene<sup>63</sup>; Infatti, "Più facil è, chi 'l vero ha ben raccolto, / veder dov'ei non

<sup>58</sup> *If.* III, vv. 19-21 "E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond'io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose".

<sup>59</sup> Si rammenti l'elogio, formulato da Folchetto di Marsiglia, della meretrice Raab, in *Pd.* IX, vv. 121-123 "Ben si convenne lei lasciar per palma / in alcun cielo de l'alta vittoria / che s'acquistò con l'una e l'altra palma" (fu giusto che Raab fosse lasciata nel cielo di Venere come testimonianza della sublime vittoria (di Cristo), che si conseguì con il sacrificio della croce (con l'una e l'altra palma inchiodate sulla croce). E' da notare che "palma" (vittoria) del v. 121 è in rima equivoca con "palma" (palma della mano) del v. 123.

<sup>60</sup> Oltre che nella funzione di elemento di connessione tra narrazione e discorso diretto, il verbo "dire" si incontra, nella *Commedia*, in strutture che, in relazione alla forma usata, si possono distinguere in prolettiche (ad es. "dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte", *If.* I, v. 9 oppure "Dirotti brevemente", *ib.* II, v. 86) e in esortative ("Ma dimmi la cagion", *ib.* II, v. 82 oppure "Dimmi, maestro mio, dimmi, signore", *ib.* IV, v. 46, in questo caso con struttura allitterante). Una struttura esortativa si ha al v. 59 del poemetto laurenziano.

<sup>61</sup> Per la metafora del "nodo", si cfr. anche *Pg.* IX, v. 126 "perch'ella è quella che 'l nodo digroppa"; *ib.* XVI, v. 24 "e d'iracundia van solvendo il nodo"; *ib.* XXIII, vv. 14-15 "«Ombre che vanno / forse di lor dover solvendo il nodo»".

<sup>62</sup> Aristotele dice: "Ogni arte e ogni ricerca, e similmente ogni azione e ogni proposito sembrano mirare a qualche bene; perciò a ragione definirono il bene ciò a cui ogni cosa tende". Il passo è ripreso più volte da Ficino, ad es. in *Comm. in Phil.* XXX, XXXI.

<sup>63</sup> Cfr. al riguardo la "teologia negativa" dello Pseudo-Dionigi, *De div. nom.*, I; Tommaso, *Summa Theol.* I, q. 3, prol.; *Summa c. Gent.* I 15: "Ora, nel considerare la realtà divina si deve ricorrere soprattutto alla via della negazione. La realtà divina sorpassa con la sua immensità qualsiasi idea che l'intelletto nostro sia capace di raggiungere [...]. Ma ne abbiamo una certa nozione, conoscendo quello che non è. E tanto più noi ci avviciniamo alla sua nozione quanto più numerose sono le cose che possiamo escludere da Dio col nostro intelletto". Si veda anche Ficino, *Comm. in Phil.* V: "Ut ergo unum est, per negationes a Platone in Parmenide [160 b-166 b, e passim] investigatur".

è, che havere compreso / qual sia, in tanta obscuritate involto”<sup>64</sup> (*De Summo Bono* II, vv. 73-75), participio, quest’ultimo, che ha varie occorrenze in Dante sia nel suo senso letterale sia in quello traslato.

Prima che si entri nel vivo del discorso, il Filosofo afferma che in questa vita nessuno può fruire del Sommo Bene e lo potrà gustare solo quando “l’anima” non sarà più “legata in questi sensi” (*ib.*, v. 81). Il Sommo Bene è uno solo (*ib.*, v. 88) ed è importante non confonderlo con i beni apparenti (*ib.*, v. 107). Di qui Marsilio, seguendo i canoni codificati della dialettica, del metodo “diairetico”, dapprima, nel dimostrare, procede alla divisione dell’oggetto in generi e specie, approdando in seguito all’unità. Afferma, seguendo Platone (*Leg.* III, 697b) e ancor di più Tommaso (*Summa c. Gent.* III, 27-37), che tre sono le specie di bene umani che possono essere fallacemente considerati tali (*De Summo Bono* II, vv. 109 ss.), i primi sottoposti all’arbitrio della Fortuna, gli altri sono del corpo e, infine, ci sono quelli dell’anima<sup>65</sup>.

I beni di primo tipo sono quelli derivanti dalla potenza, dalla ricchezza, dalla gloria, che non producono alcun piacere che si possa definire catastematico, ma che, generalmente, assumono i tratti della “lupa” della *Commedia*, “che mai non empie la bramosa voglia e dopo ‘l pasto ha più fame che pria” (*If.* I, vv. 98-99): Cesare, al vertice del suo potere, comprese che colui che ha più forza di comandare è l’uomo che si mette al servizio degli altri (“che quello che impera più, serve a più huomini” (*De Summo Bono* II, v. 123); non è la ricchezza l’“intero bene” (*ib.*, v. 132), poiché “per sé già l’oro non si disia o grida, / ma ad altro effecto” (*ib.*, vv. 130-31)<sup>66</sup>, come già si accorse il mitico re di Frigia Mida; non l’onore, poiché totalmente dipendente dagli altri, che, per la maggior parte ignoranti, spesso lodano o biasimano in modo erroneo: il v. 142 del poemetto laurenziano “Spesso si lauda o biasma alcuno a torto” rinvia ad *If.* VII, v. 93 “dandole (*scil.* alla Fortuna) biasmo a torto e mala voce”, così come alla stessa sequenza del canto dantesco, relativa a questa “general ministra e duce” (*ib.*, v. 78) preposta “a li splendor mondani” (*ib.*, v. 77), fa pensare *De Summo Bono* II, vv. 124-126 (“L’altra è molte ricchezze possedere, / et perché tale desio mai fine non truova, / non debbe ancora quiete alcuna havere”), che trova un naturale confronto con *If.* VII, vv. 61-66 “Or puoi, figliuol, veder la corta buffa / d’i ben che son commessi a la fortuna, / per che l’umana gente si rabuffa; / ché tutto l’oro ch’è sotto la luna / e che già fu, di quest’anime stanche, / non potrebbe farne posare una”. La Fortuna, in Lorenzo de’ Medici, “dà et toglie” (*De Summo Bono* II, v. 112), ma tuttavia, come già si è notato, non ha niente in comune con la Fortuna di Dante, che “provede, giudica, e persegue / suo regno come il loro li altri dei” (*If.* VII, vv. 86-87), in quanto viene definita “cieca et importuna” (*De Summo Bono* II, v. 158), “crudelè” (*ib.*, v. 160), nel togliere “questi apparenti beni dal mane a sera” (*ib.*, v. 157). Beni apparenti perché, come si è già rilevato per la ricchezza, non so-

---

<sup>64</sup> Mentre nel senso proprio di “ravvolto”, “involupto”, il participio compare in *Vn* III 4, dove Dante descrive la visione di Amore tra le cui braccia gli sembra “di vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in un drappo sanguigno”, per il senso traslato di “avviluppato”, “avvolto”, che compare al v. 75 del poemetto laurenziano, un confronto può essere istituito con *Pd.* XI, vv. 8-9 “chi nel diletto de la carne involto / s’affaticava”, anche per la posizione in fine di verso. Si segnalano infine altri due significati, in *If.* XIII, v. 5 “non rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti”, cioè “contorti”, e in *ib.* XXIV, vv. 145-46 (dove compare, tuttavia, la variante “involuto”, usata come metafora meteorologica) “Tragge Marte vapor di Val di Magra / ch’è di torbidi nuvoli involuto”, cioè “avvolto”.

<sup>65</sup> Nell’esposizione e confutazione dei vari beni “umani” viene seguito fedelmente il passo citato di Aristotele, in cui si analizzano i beni esteriori, definiti beni di fortuna, distinti in beni derivanti dagli onori, dalla gloria, dalla ricchezza, dalla potenza; quindi i beni dell’anima sensitiva e dell’anima intellettuale, infine il sommo bene che risiede nella contemplazione.

<sup>66</sup> Si segue qui Tommaso, *Summa c. Gent.* III 30, che afferma che la ricchezza è desiderata non in sé, ma in quanto permette di procacciare gli altri beni, è cioè funzionale ad essi; la ricchezza, in altri termini, non apporta niente di buono in quanto tale, ma solo quando ce ne serviamo o per il sostentamento del corpo o per altre cose del genere. Solo il sommo bene è desiderato per sé, non per altri scopi. Dunque, conclude il Filosofo, la ricchezza non è il sommo bene dell’uomo. Sulla generale differenziazione di beni superiori che si desiderano “per sé” e beni “strumentali”, si veda Aristotele, *Eth. Nic.* I 6 1096b, 7 1097a.

no beni “in sé”, ma semplici mezzi per procacciarsi qualcos’altro, o perché, come l’“honore” e la “gratia” (*ib.*, v. 116), dipendono da altri, perché “bene non è quello ch’è in potestà d’altrui” (*ib.*, v. 136); tali beni vennero ritenuti autentici solo da uomini intellettualmente ciechi, che quindi in tale errore ebbero “la mente [...] involuta” (*ib.*, v. 147)<sup>67</sup>. Tra coloro che commisero questo errore viene citato, nel poemetto laurenziano, “chi il mondo in pace sotto sé raccolse” (*ib.*, v. 150) e che anche Dante (*Pd.* VI, v. 80) designa con una perifrasi: “con costui (*scil.* Augusto) puose (*scil.* ‘il sacrosanto segno’, cioè l’aquila, soggetto della frase) il mondo in tanta pace”.

È inutile quindi avere a cuore le cose sui cui domina a proprio capriccio “la crudele Fortuna” (*De Summo Bono* II, v. 160), “cieca et importuna” (*ib.*, v. 158)<sup>68</sup>.

“Il novel Plato” (*De Summo Bono* III, v. 2) procede, passando in rassegna i beni del corpo, tenuti in maggior conto di quelli che dipendono dalla Fortuna: “l’essere robusto, sano et pulchro nato” (*ib.*, v. 6). Ma immediatamente si mette in luce la caducità che è caratteristica dei primi due: “da poca lesione / offesi, quel bene perdono, che già piacque / per sommo bene al robusto Milone” (*ib.*, vv. 7-9)<sup>69</sup>. Essi non conducono alla felicità, come neppure la bellezza, nella quale “il sommo bene già pose Herillo” (*ib.*, v. 13)<sup>70</sup>, arreca la serenità. Essa è un bene “che toglie et dà Natura” (*ib.*, v. 19) e non è possibile nutrire troppe speranze al riguardo, poiché molto fragile e “come un fior, lo strugge il tempo e fura”: ancora due termini, “strugge” e “fura”, presenti nell’opera dantesca, il primo, tuttavia, assente nella *Commedia*<sup>71</sup>.

Quindi si passa, in *De Summo Bono*, all’analisi dei beni dell’anima, “divisi da’ savi in parte bina” (*ib.*, v. 26), una razionale ed una sensitiva, distinzione ricorrente in Dante<sup>72</sup>. La prima è divina, come sostiene anche Platone (*Phaed.* 80a-b; *Resp.* VI 501b, 589d etc.), mentre, seguendo Aristotele (*De An.* II 2, 413a; cfr. Tommaso, *Summa c. Gent.* II 60), quella sensitiva è comune sia agli uomini che agli animali.

I sensi procurano all’uomo più dispiaceri che piaceri. I piaceri sensuali<sup>73</sup> “son guerra eterna” (*De Summo Bono* III, v. 46) e la loro dolcezza dura fintanto che esiste il desiderio<sup>74</sup>, “ché tanto dura la suavitate del bere, quanto la sete il gusto invischia” (*ib.*, v. 53). Una nuova forma verbale, “invischiare”, che, come “furare” e, in misura minore, “struggere”, vanta un’ascendenza dantesca: si tratta di un termine desunto dal linguaggio venatorio, dal latino *inviscare*, “spalmare di vischio” rami o altro per catturare uccelli. Nella *Commedia*, il verbo ricorre, in senso concreto, a proposito della

<sup>67</sup> Per il participio “involuto”, usato da Dante come variante metrica di “involto”, si vedano le osservazioni alla nota 15.

<sup>68</sup> In Petrarca, *Tr. Mortis* I, vv. 37-38, i due aggettivi sono attributi della Morte.

<sup>69</sup> Sul famoso atleta greco e sul suo rimpianto, in vecchiaia, della forza perduta, si veda Ovidio, *Met.* XV, vv. 228-31.

<sup>70</sup> Su questo discepolo del filosofo Zenone, si cfr. Cicerone, *De fin.* II, II 35, dove si afferma che Erillo pose il sommo bene “in de-core”, intendendo la dignità morale e non la bellezza; da *De fin.* V 8, 23 si apprende che quest’ultimo considerò la sapienza come sommo bene. Sulla bellezza di Erillo si veda Diogene Laerzio, *Vitae* VII 3, 165.

<sup>71</sup> Per il costrutto transitivo del verbo “furare”, in Dante, con il valore di “sottrarre a forza”, “rubare”, oltre all’attestazione di *Cv.* IV XXVII 13 (“furate e occupate l’altrui ragioni”), si veda *Pg.* XX, vv. 109-111 (Del folle Acàn ciascun poi si ricorda, / come furò le spoglie, sì che l’ira / di Iosùè qui par ch’ancor lo morda”). Il costrutto assoluto del verbo si rinviene in *Pd.* XIII, vv. 139-141 (“Non creda donna Berta e ser Martino, / per vedere un furare, altro offerere, / vederli dentro al consiglio divino”). Un esempio del verbo in espressione figurata, nel senso di “impedire di conoscere”, “celare”, “nascondere”, viene segnalato in *Pg.* XXX, vv. 103-105 (“«Voi vigilate ne l’eterno die, / sì che notte né sonno a voi non fura / passo che faccia il secol per sue vie»). Il verbo “struggere”, invece, assente nella *Commedia*, ricorre solo tre volte, nella locuzione “struggere il core”, in *VN* XXXI 15, 58 “Pianger di doglia e sospirar d’angoscia / mi strugge ‘l core”; in *Rime* CV 2 “per novella pietà che ‘l cor mi strugge”; infine, con uso intransitivo del verbo, in *VN* VII 6, 20 “dentro da lo core struggo e ploro”. In disposizione binaria, i due verbi compaiono in Petrarca, *Tr. Tem.*, vv. 41-42, 112-114, 142.

<sup>72</sup> Cfr. per es. Dante, *Cv.* III VII 8, 10 etc.; *ib.* II IX 8 etc.

<sup>73</sup> Sul dolore che consegue a una falsa concezione del piacere si cfr. Ficino, *De Voluptate*, cit., pp. 988-989, 993, 1005, 1011, e Platone, *Phil.* 47d-48a.

<sup>74</sup> Si cfr. ancora Platone, che, nel *Phil.* 45b, afferma che i più grandi piaceri del corpo “sono preceduti dai più grandi desideri”, quindi sono legati a una mancanza.

bolgia dei barattieri, in *If.* XXI, vv. 17-18 “bollia là giuso una pegola spessa, / che ‘nviscava la ripa d’ogne parte”, e in *ib.* XXII, v. 144 “sì avieno inviscate l’ali sue”. In senso figurato, riferito a parole capaci di “trattenere” o “impigliare”, compare, all’inizio della presentazione che Pier della Vigna offre di sé a Dante e in rima con “adeschi” (“attiri con l’esca”, “alletti”), termine anch’esso desunto dal linguaggio venatorio<sup>75</sup>, in *If.* XIII, vv. 55-57 “E ‘l tronco: “Sì col dolce dir m’adeschi, / ch’i’ non posso tacere; e voi non gravi / perch’io un poco a ragionar m’inveschi”; si veda, inoltre, *Pd.* XVII, vv. 31-32 “Né per ambage, in che la gente folle / già s’inviscava”, detto con un’esplicita intenzione morale, a proposito degli ambigui responsi degli antichi oracoli, da cui i pagani, facendo uso di un’altra metafora dantesca, si lasciavano “inretire”<sup>76</sup>.

Al v. 58 del *De Summo Bono* III termina la trattazione riguardante la parte sensitiva dell’anima e si passa ad indagare quella razionale (“Qui s’absolve la parte sensuale / et viensi all’altra, chi ben si rimembra, / più bella, che decta è rationale”, vv. 58-60), che si sviluppa platonicamente in due tipologie (“due membra”, v. 61), le virtù naturali e le virtù acquisite<sup>77</sup>. Le virtù naturali si originano nell’uomo al momento della nascita (*ib.*, v. 64), “ciascuno ne ha certi semi et certo lume” (*ib.*, v. 65). Ma “memoria, audacia et dello ingegno acume / in questi non è il bene” (*ib.*, vv. 67-69), poiché essi sono più o meno validi a seconda dell’uso che se ne fa, come sostenuto ancora da Aristotele, *Eth. Nic.* II 1, 1103d.

Le virtù che si acquistano in vita, poi, a loro volta si distinguono in due tipologie (*De Summo Bono* III, vv. 73 ss.), quella speculativa e quella attiva, di cui la prima è ritenuta più degna della seconda<sup>78</sup>. Marsilio comincia presentando quest’ultima, la virtù attiva (*ib.*, vv. 78 ss.): essa insegna a vivere congiuntamente con le virtù morali, che corrispondono alle virtù “etiche” di Aristotele, *Eth. Nic.* II, 1103a, e, grosso modo, alle virtù “cardinali” cristiane, che, per Tommaso (*Summa Theol.* II 1 qq. 58-61), sono addette ad amministrare la parte appetitiva (la volontà), cioè i costumi dell’uomo. Esse, dunque, riguardano la vita attiva. Marsilio precisa che lo stoico Zenone, nonché “la cinica turba” (*De Summo Bono* III, v. 83) errarono “dicendo il vero fine in esse stia” (*ib.*, v. 84), notizia derivata, verosimilmente, da Diogene Laerzio, *Vitae* VI, 104 ss., oppure da Cicerone, *De fin.* II 35, III 6 21 ss., e forse mediata proprio da Dante, *Cv.* IV VI 9-10, dove Zenone viene ricordato come capo della setta stoica, della quale vengono con ammirazione messi in risalto i tratti rigoristici, quali l’atarassia, l’apatia e la ricerca della virtù fuori di ogni utilità. È degno di nota il fatto che, verosimilmente, ancora una volta sotto l’influsso del Sommo Poeta (*If.* IV, vv. 136-138), lo stoico Zenone venga associato da Marsilio ai filosofi cinici. Zenone, nel luogo privilegiato del Limbo riservato agli Spiriti magni, fa parte, infatti, della “filosofica famiglia” (*ib.*, v. 132), cioè del gruppo di pensatori che siedono intorno al “maestro di color che sanno” (*ib.*, v. 131), insieme a “Diogenès”, esponente della scuola cinica (*ib.*, v. 137). Permane, tuttavia, qualche dubbio relativo alla questione se nei versi dell’*Inferno*, dove i due filosofi vengono citati semplicemente con il loro nome, il Poeta si riferisca, per quanto riguarda Zenone, allo stoico o all’eleate, dal momento che tra i due perso-

<sup>75</sup> Va sottolineato che il linguaggio venatorio era caratteristico della società aristocratica e raffinata della corte di Federico II, nella quale Pier della Vigna ebbe un ruolo rilevante, e che lo stesso imperatore fu autore di un trattato sulla caccia, *De arte venandi cum avibus*.

<sup>76</sup> Per tale verbo si cfr. *Pg.* XXI, v. 76 e *Pd.* I, v. 96.

<sup>77</sup> Cfr. Platone, *Prot.* 318d-328d e *Men.* 70a-71a, in cui si pongono i seguenti problemi: «è insegnabile la virtù? O non è insegnabile, ma frutto di esercizio? O non è né frutto di esercizio, né di scienza, ma per natura si viene formando negli uomini o in altro modo?».

<sup>78</sup> È interessante qui rilevare come nel Magnifico si faccia sentire una forte influenza, oltre che di Platone, dell’*Eth. Nic.* II 1103a di Aristotele, in cui, oltre alla distinzione di virtù naturali ed acquisite, si ha la differenziazione tra virtù “dianoetiche” (relative alla parte razionale dell’anima, quindi alla vita speculativa e contemplativa) e virtù “moralì” (relative all’agire, alla vita attiva). Sulla questione si cfr. Paolo Orvieto (a cura di), *Lorenzo de’ Medici. Tutte le opere*, tomo II, Roma 1992, p. 946, nota 62.

naggi non mancano confusioni e contaminazioni nella dossografia medievale; ma, considerando la ripetuta menzione che Dante fa di Zenone nella sua opera, intendendo sempre lo stoico (cfr., per es., oltre al passo del *Convivio* citato, anche *Cv.* IV XXII 4 e *ib.* III XIV 8), si può ritenere fondata l'interpretazione fornita<sup>79</sup>. Anche per i "semi", presenti nell'animo umano al momento della nascita, che nel testo laurenziano vengono riferiti, come si è visto, alla virtù naturale dell'uomo (*De Summo Bono* III, v. 65), è possibile un richiamo a *Pd.* VIII, vv. 130-132 ("Quinci addivien ch'Esau si diparte / per seme da Iacob; e vien Quirino / da sì vil padre, che si rende a Marte"), dove il termine assume il senso di "virtù ingenita" ed è impiegato nella disamina della questione relativa all'indole degli uomini, al rapporto tra "natura generata" e "generanti", di matrice tomistica (*Summa Theol.* II-IIae, q. CLXXI, a. 6), e all'intervento del "proverder divino", che impedisce ogni determinismo ("Natura generata il suo cammino / simil farebbe sempre a' generanti, / se non vincesses il proverder divino"). Il Maestro Marsilio afferma che ognuna delle virtù morali necessarie per la vita attiva è soggetta alla fatica ed è apprezzata proprio nella misura in cui intervenga il sacrificio umano, il dolore ("Ciascuno di questi ben' par sia soggetto / a fatica, a dolore et a durezza", *De Summo Bono* III, vv. 88-89; cfr. Ficino, *Comm. in Phil.* I, 6) e che l'ultimo vero fine consiste nella quiete del desiderio e dunque dell'anima ("El fine par sia di tucte humane cose / affaticarsi, non già per fatica, / ma perché l'alma poi quieta pose", *De Summo Bono* III, vv. 94-96; cfr. Ficino, *Theol. Plat.* V 12; XVIII 8, 7). Lorenzo de' Medici poteva ricavare la definizione dell'autentica felicità, oltre, ovviamente, che dalle fonti filosofiche, anche dalla *Commedia*; doveva, infatti, essere nota, a un lettore di Dante, la tematica relativa alla beatitudine, affrontata da Piccarda Donati nel canto III del *Paradiso*, per rispondere al Poeta che chiede se le anime del cielo della Luna, il più lontano dall'Empireo, non avvertano il desiderio di appartenere ad un cielo più alto per contemplare Dio più da vicino e per essere con lui in una più intensa reciprocità d'amore: con una dimostrazione per assurdo, con una struttura logica, cioè, tipica del discorso filosofico ("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", *Pd.* III, vv. 73-78) e con la terminologia tecnica di esso (di cui si fa uso anche nei versi successivi: "formale", "beato *esse*", *ib.*, v. 79), Piccarda, che già al v. 54, ancor prima che Dante formuli la domanda che esprime il suo dubbio (*ib.*, vv. 64-66), ha affermato che i beati, assegnati da Dio a gradi diversi di beatitudine, "letizian del suo ordine formati" (*ib.*, v. 54), dichiara che la forza di carità appaga la loro volontà, facendo loro desiderare solo ciò che hanno, senza renderli bramosi d'altro ("la nostra volontà quieta / virtù di carità, che fa volerne / sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta", *ib.*, vv. 70-72); gli spiriti del cielo della Luna fanno, cioè, che è essenziale alla loro condizione di beati rimanere nei limiti della volontà divina, adeguandosi ad essa, in modo che le loro singole volontà diventino una sola volontà con quest'ultima ("Anzi è formale ad esto beato *esse* / tenersi dentro a la divina voglia, / per ch'una fansi nostre voglie stesse" (*ib.*, vv. 79-81).

Ficino, proseguendo con le sue distinzioni e le sue argomentazioni, rileva come il sommo bene non possa consistere nella vita attiva ed essere inteso come la quiete che subentra alla fatica e al dolore ("Laonde falsamente pare si dica / che in questo bene il vero fin consiste, / che dal proprio dolore il bene mendica", *De Summo Bono* III, vv. 97-99): egli procede facendo riferimento al passo evangelico di Luca (*Lc.*, X 42), in cui si afferma che tra le due sorelle, Maria e Marta, la prima ha scelto la vita migliore, quella dedita alla contemplazione. È degno di nota che Lorenzo, nel suo trattato sul

<sup>79</sup> Per un approfondimento della questione, si veda, in via preliminare, *E. D.*, s. v. *Zenone (di Cizio)*, pp. 1168-1169.

sommo bene, scambi Maria Maddalena di Magdala (“Optima parte elesse Magdalena, / poi che una delle due è necessaria, / quella di Marta è di turbazione piena”, *De Summo Bono* III, vv. 103-105) con Maria di Betania, che, simbolo della vita contemplativa, si abbandona in silenzio estatico all’ascolto della parola di Gesù. Questa simbologia attribuita alle due sorelle è espressa anche in *Cv.* IV XVII, 9-10: “[...] noi potemo avere in questa vita due felicitadi, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano: l’una è la vita attiva, e l’altra la contemplativa; la quale, avvegna che per l’attiva si pervegna, come detto è, a buona felicitade, ne mena ad ottima felicitade e beatitudine, secondo che pruova lo Filosofo nel decimo dell’Etica. E Cristo l’afferma con la sua bocca, nel Vangelo di Luca, parlando a Marta, e rispondendo a quella: «Marta, Marta, sollicita se’ e turbiti intorno a molte cose: certamente una cosa è necessaria», cioè ‘quello che fai’. E soggiugne: «Maria ottima parte ha eletta, la quale non le sarà tolta». E Maria [...], a’ piedi di Cristo sedendo, nulla cura del ministerio de la casa mostrava; ma solamente le parole del Salvatore ascoltava”. Dunque Marsilio afferma che “[...] Marta non è quella / che spegner possa la nostra lunga sete, / ma l’acqua chiesta dalla femminella / Samaritana” (*De Summo Bono* III, vv. 109-112): è la sorella Maria che bisogna seguire ed imitare (“seguiamo Maria, che presso al sancto piede / non sollicita già, ma in quiete” (*ib.*, vv. 113-114). Se la concordanza sia del *Convivio* sia del *De Summo Bono*, a proposito del termine “sollicita”, usato per designare le preoccupazioni e gli affanni di chi segue la vita attiva, non consente di ravvisare con certezza una citazione dantesca nel testo laurenziano e può essere spiegata affermando che entrambi i Poeti mutuassero il termine, indipendentemente l’uno dall’altro, dal testo evangelico di Luca, in cui, a Marta che *satagebat circa frequens ministerium* (Lc. 10, 40), Gesù dice: “*Martha, Martha, sollicita es et turbaris erga plurima*” (*ib.* 10, 41)<sup>80</sup>, il riferimento alla “femminella samaritana” (*De Summo Bono* III, vv. 111-112), invece, è un evidente richiamo, oltre che a Giovanni (Gv. IV, 5 ss.), a Dante (*Pg.* XXI, vv. 1-3 “La sete natural che mai non sazia / se non con l’acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia”): il termine “femminetta”, infatti, fornisce la certezza che Lorenzo avesse presente il canto dantesco, dal momento che, invece, il testo giovanneo presenta sempre “*mulier*”: con tale diminutivo / vezzeggiativo, Dante non si propone di ingentilire o umanizzare la scena del pozzo, come alcuni ritengono, ma verosimilmente intende mostrare la necessità di avvicinarsi alle verità supreme con umiltà di cuore. Quest’acqua disseta e non fa sentire più desiderio di bere, così come “la mente che contempla siede, / et quando al contemplato ben s’appressa, / altro che contemplare già mai non chiede; / allor la sua salute gli è concessa” (*De Summo Bono* III, vv. 115-118).

Vengono poi specificate, nel trattato di Lorenzo, tre parti della contemplazione, a seconda dell’oggetto a cui essa si rivolge: “la prima è contemplare cose terrestre / et naturali, et la seconda il cielo, / la terza è quel che sia superceleste” (*ib.*, vv. 121-123). Democrito si fermò, come afferma il Maestro di Lauro, al primo tipo, sostenendo “[...] che natura ad caso conduce” (*ib.*, v. 125), con evidente riferimento a Dante (*If.* IV, v. 136: “Democrito che ‘l mondo a caso pone”), che viene citato puntualmente. “Ma il vero bene non è sotto la luna” (*De Summo Bono* III, v. 130) e non consiste “nel contemplare di quelle / cose, che si disfanno a una a una” (*ib.*, vv. 131-132); neppure ci si avvicina ad esso con “lo speculare cose celesti et belle” (*ib.*, v. 133), come fece Anassagora. Nell’espressione “sotto la luna” vi è un eco evidente di *If.* VII, v. 64 “ché tutto l’oro ch’è sotto la luna”, così come la presenza della memoria dantesca in Lorenzo de’ Medici è ravvisabile

<sup>80</sup> Allo stesso modo, sulla base di Lc. 10, 39 (“[...] Maria [...] *sedens secus pedes Domini audiebat verbum illius*”), si può spiegare, in entrambi gli Autori, l’atteggiamento di Maria ai piedi di Cristo. Si noti, inoltre, che Dante appare essere più fedele di Lorenzo de’ Medici al testo evangelico, in quanto fa corrispondere a “*turbaris erga plurima*” di Luca “turbiti intorno a molte cose”.

nell'accostamento di Democrito ed Anassagora, che rinvia, ancora una volta, all'elenco degli Spiriti magni che dimorano presso il "nobile castello" (*ib.* IV, v. 106) del Limbo, dove i due filosofi sono citati in due versi consecutivi ("Democrito che 'l mondo a caso pone, / Diogenès, Anassagora e Tale", *ib.*, vv. 136-137).

Marsilio afferma che la cosa più degna è "contemplare quel che sopra il cielo dimora" (*De Summo Bono* III, v. 143), come intuì il "philosopho preclaro / Aristotile, che il mondo tucto honora" (*ib.*, vv. 144-145), con un nuovo richiamo a Dante, *If.* IV, vv. 131-133, dove del "maestro di color che sanno" (*ib.*, v. 131) si dice: "Tutti lo miran, tutti onor li fanno" (*If.* IV, v. 133).

"Ma tal contemplatione ha in sé due parti" (*De Summo Bono* III, v. 146)<sup>81</sup>: una può avere luogo quando l'anima è ancora legata al corpo (*ib.*, v. 147 "una che l'alma fa col corpo ancora"), l'altra soltanto quando essa si libera da ogni impedimento del *soma* (*ib.*, v. 148 "l'altra che questa vita non può darti"). Aristotele, che afferma "che la felicità è l'operare / virtù perfecta in vita ancor perfecta" (*ib.*, vv. 152-153), erra senz'altro affidando il vero bene alla prima forma di contemplazione, "perché la mente non può ben comprendere, / sendo legata in questo corpo" (*ib.*, vv. 157-158): essa rimane, fintanto che è "inclusa" (*ib.*, v. 158), cioè imprigionata in esso, "circunfusa / da più ardore per quel bene che le manca" (*ib.*, v. 160-161), priva di quiete, colma di ansietà. Marsilio giunge alla conclusione che "[...] mai non truova la nostr'alma / la pura verità formosa et bianca, / mentre l'aggrava esta terrestre salma" (*ib.*, vv. 164-166). Si noti l'uso del termine "circunfusa" per "circondata", come in Dante, *Pd.* XXX, v. 49 ("così mi circunfulse luce viva"), dove il termine "circunfulse", desunto dal latino *circumfulsit* del racconto di S. Paolo, in *Atti degli Apostoli* XXII 6-11 ("*subito de caelo circumfulsit me lux copiosa [...] cum non viderem prae claritate luminis illius*"), è adoperato in riferimento alla luce vivissima che abbaglia il Poeta: il fiume luminoso che avvolge quest'ultimo, spiega Beatrice, è il modo con cui l'Empireo accoglie chi vi entra, per prepararlo alle sovrumane visioni di quel cielo. Anche "la pura verità formosa e bianca", di cui parla Marsilio, appare come un riflesso delle numerose immagini di luce che compaiono nel canto dantesco: non solo del "lume in forma di rivera" (*Pd.* XXX, v. 61), ma anche del lago di luce di sovrumana ampiezza nel quale il Poeta (che ha potenziato la sua capacità visiva, ha cioè acquisito "novella vista [...], / tale, che nulla luce è tanto mera", *ib.*, vv. 58-59, da non poter essere tollerata dai suoi occhi) intravede i beati, vestiti di bianco e quasi specchiantisi in esso ("Lume è là sù che visibile face / lo creatore a quella creatura / che solo in suo vedere ha la sua pace. / E' si distende in circular figura, / in tanto che la sua circonferenza / sarebbe al sol troppo larga cintura" (*ib.*, vv. 100-105).

Il motivo della luce percorre *l'incipit* del capitolo IV del *De Summo Bono*. Mentre modula armoniose note sulla zampogna con il favore di Pan, Lauro riflette sulla luce della verità, metafora platonica e ficiniana, che quanto più è intensa, tanto più acceca gli occhi dei mortali ("Or, perché quanto la luce è più crebra / et più lucente alli occhi de' mortali, / par sia maggiore obscuro et più tenèbra, / all'alma adviene come a certi animali, / che manco veggono quel ch'è più lucente: / ancor gli occhi nostri al sole son tali", *ib.*, vv. 7-12): sull'insufficienza della vista umana, che è necessariamente uno solo dei raggi della mente divina che è infusa in tutte le cose, e che non può, per sua natura, essere tanto possente da comprendere in modo adeguato il suo principio, Dio, si sofferma l'aquila, in *Pd.* XIX, vv. 52-57 "Dunque vostra veduta, che convene / essere alcun de' raggi de la mente / di

---

<sup>81</sup> Si noti come Lorenzo de' Medici, nel cui trattato sono ravvisabili, come si è avuto modo di constatare, anche elementi della filosofia aristotelico-scolastica, per quanto riguarda alcuni motivi afferenti ai contenuti o alle metodologie della dimostrazione, si serva qui del procedimento "diairetico", tipico dei più tardi dialoghi platonici, che procede dapprima, nella trattazione di un argomento, alla divisione dell'oggetto in generi e specie, per poi approdare alla "riunificazione".

che tutte le cose son ripiene, / non pò da sua natura esser possente / tanto, che suo principio non discerna / molto di là da quel che l'è parvente". La luce della verità, che è Dio, è l'essenza del *Paradiso* dantesco e permea l'intera terza Cantica, comparando già nel primo verso di essa ("La gloria di colui che tutto move"), dove il termine "gloria", dal forte spessore religioso di ascendenza biblica (cfr. ad es. *Ps.* XVIII 2 "*Caeli enarrant gloriam Dei*"; *Eccl.* XLII 16 "*gloria Domini plenum est opus eius*"), significa, come attesta Dante stesso nell'Epistola a Cangrande (*Ep.* XIII 61), "*divinum lumen*". Una consonanza lessicale è da notare nell'uso del termine "crebra", cioè "intensa" in Lorenzo de' Medici (*De Summo Bono* IV, v. 7), riferito allo splendore di verità, e in Dante, *Pd.* XIX, v. 69, nel senso di "assillante", attributo di "questione", "quesito" ("di che facei question cotanto crebra"), con riferimento al dubbio che ha tormentato il Poeta per lungo tempo, come cioè possa accordarsi la giustizia di Dio con la condanna di chi, senza sua colpa, non ha potuto conoscere la verità rivelata. Sull'insufficienza dell'intelletto umano Dante riflette anche in *Cv.* III XV, 6, ricorrendo alla metafora della luce: "Poi, quando si dice: *Elle soverchian lo nostro intelletto*, escuso me di ciò, che poco parlar posso di quelle, per la loro soperchianza. Dov'è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose [si] affermano essere che lo intelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia; che certissimamente si veggiono, e con tutta fede si credono essere, e per quello che sono intendere noi non potemo; [e nullo] se non cose negando si può appressare a la sua conoscenza, e non altrimenti". L'occhio della mente umana non ha una vista talmente acuta da attingere a tali cose compiutamente.

Il Magnifico passa poi ad invocare la "figlia [...] del gran Tonante", cioè Minerva<sup>82</sup>, affinché "sorga" (*De Summo Bono* IV, v. 19) e "la mano al basso ingegno porga" (*ib.*, v. 21), lo sostenga e lo aiuti nella trattazione di un argomento tanto elevato e sovrumano ("et d'un tale lume lo 'ntelletto al lumine, / qual si conviene a chi vuole parlar di Dio", *ib.*, vv. 23-24), cosicché, come la dea nacque senza madre, così l'intelletto umano si separi dal corpo, potenziando le sue capacità ("Et come senza matre è il sancto numine, / così senza materia netto et puro / si separi dal corpo il nostro acuminè", *ib.*, vv. 25-27). Tale *invocatio* alla dea della sapienza viene seguita da quella alla Musa<sup>83</sup> e ad Apollo: è singolare che le tre divinità vengano invocate in una stessa sequenza, come accade in *Pd.* II, vv. 7-9 ("L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse"), dopo il monito di Dante ai lettori, affinché considerino le proprie forze e riflettano attentamente, valutando se possano seguirlo ancora nell'ardua materia del suo canto; Lorenzo avverte la difficoltà di "chi vuole parlar di Dio" (v. 24), come Dante è consapevole che l'acqua che si accinge a percorrere non è mai stata solcata da nessuno ("L'acqua ch'io prendo già mai non si corse", v. 7); Minerva fa soffiare i venti favorevoli in *Pd.* II, ispira al Poeta della *Commedia* la profonda dottrina che è oggetto del suo canto, mentre in Lorenzo emana ("prome")<sup>84</sup> luce

<sup>82</sup> Minerva sarebbe balzata fuori dalla testa di Zeus (cfr. *Inno ad Atena* XXVIII, v. 4 "che senza madre il saggio Zeus generò dal capo venerato" e Lorenzo de' Medici, *De Summo Bono* IV, v. 20 "che senza matre del suo capo uscì"), dopo che il dio ebbe inghiottito Metis, la sapienza, sua sposa incinta. La dea indica le idee platoniche in Agostino, *De civ. Dei* VII, 28; in Ficino, *Comm. in Phil.*, pp. 477-478, Minerva rappresenta la vita contemplativa, mentre Giunone e Venere, rispettivamente, la vita attiva e voluttuosa.

<sup>83</sup> Lorenzo /Lauro immagina che la sua Musa, il suo estro poetico, si dolga, sentendosi defraudata del suo alto compito di assisterlo (Or, perché qui la mia Musa si duole, / spesso da me chiamata, hor derelicta, / accusar me de ingratitude vuole", *De Summo Bono* IV, vv. 31-33) e allora le si rivolge, chiedendole di dettargli le sue ornate parole e di descrivere in maniera efficace la luce emanata da Minerva.

<sup>84</sup> Il verbo "prome" (lat. *promit*) compare in *Pd.* XX, v. 93, con il significato di "trae fuori", "estrae": "Fai come quei che la cosa per nome / apprende ben, ma la sua quiditate / veder non può se altri non la prome". È sempre l'aquila che parla: essa sa perfettamente che Dante crede per fede a quanto gli ha detto, ma è anche consapevole che il Poeta non può comprendere a fondo le sue parole. Pertanto esorta quest'ultimo a fare come colui che apprende il nome della cosa, cioè conosce la qualità esteriore di essa, ma non ne comprende l'essenza ("quiditate"), non capisce, cioè, che cosa essa sia, se altri non glielo manifesta. Vengono indicate, qui, le due forme



all'intelletto, affinché possa cogliere la verità; in *De Summo Bono*, la Musa deve dettare le parole e presiedere alla composizione dei versi, in Dante deve indicare la direzione della rotta, ha una funzione ausiliaria rispetto ad Apollo, che deve fornire l'ispirazione poetica. Una notevole consonanza rivela Apollo invocato nel poemetto laurenziano con il dio di *Pd. I*, vv. 13-33: entrambi i Poeti fanno riferimento all'amore di quest'ultimo per Dafne (*De Summo Bono IV*, vv. 37-38 "Apollo, se ami ancor le caste chiome / della tua tanto disiata Damne, soccorri a chi ritiene il suo bel nome"; *Pd. I*, vv. 14-15 "fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro"; e ancora, *ib.*, vv. 22-26 "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"; *ib.*, vv. 31-33 "che parturir letizia in su la lieta / delfica deità dovria la fronda / peneia, quando alcun di sé asseta"). In entrambi i Poeti è chiara la consapevolezza dell'altezza del tema e della personale insufficienza e incapacità nel riferire una materia così elevata: Dante sa che non gli basta più "l'un giogo di Parnaso" (*ib.*, v. 16), ma che è necessario per lui affrontare con entrambe le vette del monte, con l'aiuto congiunto di Apollo e delle Muse, l'ultima ardua impresa ("ma or con amendue, *scil.* i gioghi, le vette / m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso", *ib.*, vv. 17-18); Egli che, fin dall'inizio del canto, con una *recusatio*, dichiara di aver visto cose "che ridire / né sa né può chi di là sù discende" (*ib.*, v. 6), è consapevole che non solo l'ispirazione poetica e gli strumenti tecnici di quest'arte sono inadeguati, ma che anche la memoria non potrà che trattenerne soltanto "l'ombra del beato regno" (*ib.*, v. 23), rimasta impressa nel suo capo, "perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire" (*ib.*, vv. 7-9). Anche Lorenzo è consapevole che l'argomento ha bisogno del sostegno del dio ("et tanto del tuo sacro furor danne, / non quanto a me conviensi, ma al suggiecto / di che debbo cantar, bisogno fanne" (*De Summo Bono IV*, vv. 40-42); conosce i propri limiti, al punto da chiedere ad Apollo di fornirgli tanto più aiuto quanto maggiore è la sua incapacità ad esprimersi ("Tua gratia abondi più, se è più il difecto, / acciò che quello che soggiunse Marsilio / ne' versi chiuga come è nel concetto", *ib.*, vv. 43-45). Centrale, quindi, anche qui, come nella *Commedia*, la tematica dell'ineffabilità, della difficoltà / impossibilità di esprimere concetti che riguardano la realtà ultima, dell'inadeguatezza delle capacità umane, che costituiscono motivi ricorrenti nella terza Cantica della *Commedia* (cfr., per es., *Pd. XV*, vv. 39-40; *XXIX*, v. 132; *XXXIII*, vv. 55-57, 69). Infine, quel "sacro furor" (*De Summo Bono IV*, v. 40), che Lorenzo / Lauro invoca da Apollo, quella sacra possessione, quell'ἐνθουσιασμός, di cui parlano Platone, *Ion.*, 533-34, *Phaedr.*, 244 ss., *Men.*, 99 c-d, e Ficino, *Theol. Plat.*, XIII 2<sup>85</sup>, e che si identifica, in quest'ultimo, come anche in Lorenzo de' Medici (*De Summo Bono IV*, v. 43), con la grazia e la provvidenza di Dio, rappresentano un chiaro spunto tratto nuovamente da Dante, *Pd. I*, vv. 13-14 "O buon Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso", "rendimi ricettacolo della tua ispirazione", in cui è da notare il riferimento ad *Act. Ap.* IX 15, dove Paolo è definito *vas electionis*<sup>86</sup>. Un rimando a San Paolo<sup>87</sup> si rinviene anche in Lorenzo de' Medici, allorché egli prega Apollo, nel verso sopra menzionato, affinché la sua "grazia" (*De Summo Bono IV*, v. 43) venga concessa tanto più abbondantemente quanto più grande è la sua difficoltà di trattare realtà sublimi.

---

di conoscenza distinte dalla filosofia scolastica, quella sensibile e quella intellettuale. Cfr. Tommaso, *Summa theol.* II-IIae, q. VIII, a. 1: "cognitio sensitiva occupatur circa qualitates sensibiles exteriores; cognitio autem intellectiva penetrat usque ad essentiam rei".

<sup>85</sup> Ficino afferma che solo pochi privilegiati poeti, come Orfeo, Omero, Esiodo, Pindaro, sono stati posseduti dal furore poetico o divino e che "Deus per eos ceu tubas clamaverit".

<sup>86</sup> Cfr. anche *If.* II, v. 28 "Andovvi poi lo Vas d'elezione".

<sup>87</sup> S. Paolo, *Rom.* 5, 20: «laddove è abbondato il peccato, ha sovrabbondato la grazia».

Dopo l'invocazione con la quale Lorenzo ha cercato di propiziarsi il favore delle suddette divinità, il Maestro Marsilio, "riguardando" (*ib.*, v. 46), volgendo nuovamente e con attenzione lo sguardo verso Lauro e Alfeo, riprende la sua dotta lezione sul sommo bene, sostenendo che l'affrancamento dell'anima dai ceppi del corpo è la condizione beata dell'uomo ("Dunque veggiam che la separatione / che fa l'alma dal corpo, ch'è beata, / ne dà di questo ben la perfectione", *ib.*, vv. 55-57)<sup>88</sup>. Il verbo "riguardare" è tipicamente dantesco e presenta numerose occorrenze nella *Commedia*: a titolo di esempio si confronti *If.* III, v. 52 "E io, che riguardai, vidi una 'nsegna", dove il termine potrebbe avere sia il significato di "rivolgere nuovamente lo sguardo" sulla scena dell'Antinferno, dopo l'orrore della prima visione e le spiegazioni di Virgilio, sia di "guardare più attentamente", interpretazione verosimilmente più attendibile, se si riflette che, in realtà, finora Dante ha solo udito il clamore dei dannati ed ascoltato le parole della sua guida; o, ancora, si veda *Pg.* IV, vv. 53-54 "volti a levante ond'eravam saliti, / che (*scil.* "il punto cardinale di Levante" oppure "la salita compiuta") suole a riguardar giovare altrui", in cui il valore del verbo dipende dalla dibattuta interpretazione del verso: se il riferimento è al levante, esso assume il significato di "guardare intensamente", con intenzione mistica, verso quel punto dell'orizzonte; se, invece, si intende "la salita compiuta", il verbo ha il valore di "tornare a guardare". Sicuramente con il senso di "guardare attentamente" è da intendere *If.* XV, vv. 17-19 "ciascuna (*scil.* anima) / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna", come si evince dal paragone e dal fatto che i dannati "aguzzavan le ciglia" (*ib.*, v. 20) verso i due pellegrini. Talvolta l'atto del "guardare" è in rapporto con una particolare condizione o azione spirituale, ad es. in *If.* XXV, v. 67 "Li altri due 'l riguardavano", dove si avverte il senso di orrore provocato nei due ladri dalla visione della metamorfosi di Agnolo Brunelleschi, pena cui sono anch'essi soggetti<sup>89</sup>.

La contemplazione, poi, precisa Marsilio, è di duplice tipologia, poiché una concerne la natura angelica, l'altra la divina, ma nella prima non consiste il sommo bene (*De Summo Bono* IV, vv. 61-62. "La prima non è la quiete o calma", *ib.*, v. 63), poiché l'intelletto umano ricerca sempre le cause di tutte le cose, procede di causa in causa e si dà pace solo quando rinviene la causa prima (*ib.*, vv. 64 ss.), che è "nello arcano di Dio serrata et clausa" (*ib.*, v. 69). Solo in Dio il desiderio umano trova il proprio appagamento, "fermasi et posa solo ne' divini rai" (*ib.*, v. 73), "tutto quiesce nella causa propria / e questo è Dio" (*ib.*, vv. 76-77). È questo secondo tipo di contemplazione che dona agli esseri umani serenità e pace: "il vero bene è Dio formoso et bello" (*ib.*, v. 81); quindi errò Avicenna (*ib.*, v. 79)<sup>90</sup> che, partendo dalla materia e dall'uomo, arrestò il processo causativo alla decima intelligenza angelica, il *Dator factorum*, creatore del mondo umano e intelletto agente; si allontanarono dal vero, inoltre, anche Averroè, detto "Spano" (*ib.*, v. 79) e Al-Ghazzali, «Algazello» (*ib.*, v. 79), giungendo a conclusioni pressoché analoghe a quelle del primo.

Al v. 69, il termine "arcano" rinvia a Dante, *Pd.* XXVI, vv. 43-45 "«Sternilmi tu ancora, incominciando / l'alto preconio che grida l'arcano / di qui là giù sopra ogni altro bando»", dove il Poeta, a San Giovanni che gli domanda quali siano i motivi che lo spinsero all'amore di Dio, risponde che essi furono, oltre alla ragione e ad alcuni benefici da Lui elargiti, come il creato, la vita stessa, la redenzione e la promessa della vita eterna, anche la rivelazione, che gli è stata mostrata dal Santo nel

<sup>88</sup> Cfr. Plat., *Gorg.* 493a, 525a; *Crat.* 400 b-c, *Phaed.* 61 d, 61 e, 81 e, 83 c-d, 84 a, 92 a etc.

<sup>89</sup> Le occorrenze sono moltissime e molteplici le sfumature di significato del verbo in questione in tutta l'opera dantesca: si cfr., ad es., *V. N.* XIX 11, vv. 45-46 "Poi la riguarda, e fra se stesso giura / che Dio ne 'ntenda di far cosa nova", dove significa più genericamente "contemplare"; con lo stesso significato il termine compare in *Conv.* IV II 18, dove l'oggetto della contemplazione è la donna-filosofia "essa filosofia, che è [...] amoroso uso di sapienza, se medesima riguarda".

<sup>90</sup> Cfr. *Canone e Libro della guarigione*.

suo Vangelo, come intendono molti interpreti (a cominciare dall'Ottimo, Benvenuto e Buti)<sup>91</sup>, o nell'*Apocalisse*, come alcuni hanno pensato (a partire da Pietro di Dante e Lana). I versi si inseriscono nel contesto della riflessione sulla carità, dove Dante dimostra che Dio è il sommo bene. Il termine "arcano" è un *apax* nella *Commedia*, ma ricorre in latino, in contesti riferentisi ai misteri divini, in *V.E. I V 2* ("cum [...] Deus omnia sine verbis archana nostra discernat") e *Ep. XIII, 79* ("vidit arcana Dei"; cfr. *S. Paolo II Cor. 12, 4 et audivit arcana verba*) e ciò contribuisce a dare pregnanza anche al termine adoperato nella terza Cantica, evidenziando l'elemento di mistero presente negli scritti giovannei<sup>92</sup>. L'espressione "divini rai" di *De Summo Bono IV, v. 73* è un eco di *Pd. XXXI, vv. 97-99*, in cui il "santo sene" (*ib.*, v. 94), San Bernardo, invita Dante a fissare lo sguardo sulla candida rosa e su Maria, perché in tal modo la vista del Poeta si potenzierà e sarà in grado di contemplare il fulgore divino: "«vola con li occhi per questo giardino; / ché veder lui t'acconcerà lo sguardo / più al montar per lo raggio divino»". In *ib.*, v. 72 compare la variante "etterni rai": Dante, seguendo l'invito di San Bernardo affinché volga lo sguardo al terzo giro della candida rosa, vede Beatrice seduta nello scranno che i suoi meriti le hanno assegnato e che è circondata da un'aureola formata dai raggi divini che si riflettono su di lei ("Sanza risponder, li occhi su levai, / e vidi lei che si faceva corona / riflettendo da sé li eterni rai", *ib.*, vv. 70-72). Con la vista potenziata, il Poeta può penetrare sempre più dentro "lo raggio de l'alta luce" in *ib. XXXIII, vv. 52-54* ("ché la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera"), fino al punto che si sarebbe smarrito, se l'avesse distolta dal "vivo raggio", in *ib. XXXIII, vv. 76-78* ("Io credo, per l'acume ch'io soffersi / del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi")<sup>93</sup>.

Dopo aver presentato la duplice tipologia della contemplazione ed aver mostrato che solo nella contemplazione divina l'anima trova quiete, Ficino continua affermando che, per contemplare Dio, si hanno "due vie" (*De Summo Bono IV, v. 82*): "una per lo intellecto Dio vedere" (*ib.*, v. 83), attraverso la quale Egli può essere conosciuto, "l'altra è pel conosciuto ben gaudere / per mezzo del disio" (*ib.*, vv. 85-86), attraverso la quale, dunque, si può possedere il Sommo Bene.

Si fa quindi riferimento, per confermare quanto espresso, alla parabola platonica del *Fedro* (*Phaedr.* 247e, 249c-d), spesso utilizzata da Ficino (cfr., per es., *Comm. in Phil. I, 34*): "Plato divino, al mondo una fenice, / la prima visione ambrosia appella / e il gaudio pel veduto nectar dice" (*De Summo Bono IV, vv. 88-90*). L'anima umana, dotata di due ali, l'intelletto e il desiderio, ha raggiunto, volando, il sommo Dio, presso il quale si ciba di sostanze divine, di ambrosia e nettare (*ib.*, vv. 91 ss.). "Di questi due è il nectare più ameno / all'alma" (*ib.*, vv. 97-98). L'ambrosia è l'intelletto e il nettare è l'amore<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Nel commento di Benvenuto l'arcano proclamato da San Giovanni sarebbe l'incarnazione, per Buti si riferirebbe all'essenza e ai misteri divini.

<sup>92</sup> Anche nei classici latini il termine "arcano", presente come aggettivo o in forma sostantivata, ha il significato di ciò che la ragione non è capace di spiegare. Talvolta esso assume un senso religioso e misterico: cfr. Tac., *Germ.* 18 ("*Haec arcana sacra*") e Virg., *Aen.* I, v. 262 ("*volvens fatorum arcana*").

<sup>93</sup> Si cfr. anche *Pd. XI, vv. 19-20*: "«Così com'io del suo raggio resplendo, / sì, riguardando ne la luce eterna»"; *ib. XXIII, vv. 82-83* "vid'io così più turbe di splendori, / folgorate di su da raggi ardenti" (in riferimento alla luce irraggiata sui beati dal trionfo di Cristo); *ib. III, vv. 37-39* "«O ben creato spirito, che a' rai / di vita eterna la dolcezza senti / che, non gustata, non s'intende mai»" (dove il Poeta si rivolge a Piccarda Donati, illuminata dai raggi divini che le conferiscono la beatitudine celeste); anche lo raggio di *ib.*, v. 51 ha origine divina ("onde la vision crescer convene, / crescer l'ardor che di quella s'accende, / crescer lo raggio che da esso vene", vv. 49-51), perché, in virtù della Grazia illuminante, per i beati, dopo che avranno ripreso il loro corpo alla fine dei tempi e saranno divenuti perciò più perfetti, aumenterà la visione di Dio, di conseguenza si accresceranno anche l'ardore di carità e la luminosità dei loro corpi gloriosi.

<sup>94</sup> Ficino, *Comm. in Phil. I 34*, in riferimento alla parabola platonica del *Phaedr.* 247 e, 249 c-d, afferma: "Le fundamenta del tempio sono l'intelletto e la volontà. Infatti non possiamo impossessarci del sommo bene se non con la nostra parte più alta. La parte più alta

Se l'uomo più merita in questa vita "amando" che "intendendo" Dio, se amore è il fiore dell'esistenza terrena, l'anima, dopo la fine di questa, meriterà il frutto, vedrà la realizzazione di quanto i suoi meriti hanno procacciato (*ib.*, vv. 100-103), afferma Marsilio; e continua, ribadendo il concetto: "[...] più l'anima amando in vita acquista / la divina bontà che inquirendo" (*ib.*, vv. 104-105), poiché l'acume dell'ingegno umano non è così grande da poter avere una vera cognizione di Dio: un invito, questo, allo stare "contenti [...] al *quia*" (*Pg.* III, v. 37)<sup>95</sup>, ad accontentarsi di sapere che le cose sono, senza nutrire la presunzione di conoscere perché sono<sup>96</sup>: perciò Dante afferma che "matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone" (*ib.*, vv. 34-36). Tale insufficienza della ragione umana è riconosciuta anche dal Maestro di Lauro, che dichiara essere così debole "nostra mortal vista" (*De Summo Bono* IV, v. 106) da non avere, in vita, "vera cognizione di Dio" (*ib.*, v. 107)<sup>97</sup>.

Nella vita presente l'amore dell'uomo per Dio supera la conoscenza che si può avere di Lui, poiché nessuno lo conosce veramente, riesce, cioè, ad afferrare con il suo intelletto l'essenza divina; invece ama veramente Dio, indipendentemente dalla maniera in cui lo conosce, colui che è tutto rivolto a Lui e abbandona ogni cosa per Lui ("Ma quello ha volontà perfecta et buona / et Dio veramente ama, che a se stesso / per Lui o ad altra cosa non perdona" (*ib.*, vv. 109-111): infatti "Amor del paradiso apre le porte, / né la nostra alma amando già mai erra" (*ib.*, vv. 118-119), mentre ricercare il divino con l'intelletto conduce al peccato, alla superbia. "Dio s'absconde et serra" (*ib.*, v. 123) ai sapienti e si rivela ai piccoli<sup>98</sup>. Alla fine di questa sequenza riguardante l'amore nei confronti di Dio, è da rilevare, ai vv. 109-111, ancora una reminiscenza di Dante, *If.* V, v. 103 "Amor, ch'a nullo amato amar perdona", sebbene tratta da un contesto completamente diverso. Allo stesso canto V della *Commedia* e, precisamente, alle tre famosissime terzine che si aprono con l'anafora del termine "amor" ("Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende", v. 100; "Amor, ch'a nullo amato amar perdona", v. 103; "Amor condusse noi ad una morte", v. 106) fa riferimento, per l'uso di tale figura retorica, *De Summo Bono* IV, vv. 118 ("Amor del paradiso apre le porte"), 142-143 "Amore è quello, el qual disia et brama, / amore è quello che debbe avere il merto".

Marsilio conclude la sua esposizione relativa alla conoscenza e all'amore di Dio, affermando che l'anima che è tutta rivolta sulla terra all'indagine della realtà divina "in lungo tempo fa poco proficito" (*ib.*, v. 134): appare sorprendente, ancora una volta, l'eco di *Pg.* III, vv. 40-45, dove Virgilio esorta gli esseri umani a non fare affidamento sulla ragione, a non essere "folli"<sup>99</sup>, a non uscire,

---

è una certa unità, l'apice dell'anima, e questa parte più alta dell'anima è innalzata allo stesso unico bene da due ali e a lui vola. Infatti esplora e indaga con l'intelletto, aspira ad esso con la volontà; con l'intelletto lo afferra, lo trattiene con la volontà. La conquista dell'intelletto è la sapienza, cioè è l'intelligenza; l'adesione della volontà è il piacere. [...] L'auriga fermando i cavalli alla stalla dà loro ambrosia e oltre ad essa nettare da bere". Sulla superiorità del "nettare", cioè la volontà, l'amore, sull'"ambrosia", cioè l'intelletto, cfr. Ficino, *El libro dell'Amore* IV, 6, 2-10.

<sup>95</sup> Cfr. Plat., *Phaedr.* 65b ss.; Tommaso, *Summa c. Gent.* III, 47: «In questa vita non possiamo vedere Dio nella sua essenza».

<sup>96</sup> Nella terminologia della Scolastica e, in generale, nel latino medievale, il *quia* introduceva una proposizione assertiva dopo i verbi di "dire", corrispondeva, quindi, all'italiano "che".

<sup>97</sup> Per questi versi di *De Summo Bono*, relativi alla conoscenza e all'amore di Dio, cfr. Ficino, *Theol. Plat.* XIV 10: "Vi sono due atti umani eccellentissimi, che sono nella parte più eccellente dell'anima e che sono rivolti al più eccellente oggetto. Tali sono nel nostro intelletto la conoscenza e l'amore di Dio. Nella vita presente l'amore umano per Dio supera la conoscenza umana. [...] Intuendolo (*scil.* Dio) niente apportiamo a Dio, mentre amandolo gli doniamo tutto ciò che noi siamo e che possediamo. Perciò Dio si concede piuttosto a coloro che l'amano che a coloro che lo indagano. [...]"

<sup>98</sup> Cfr. Mt. 9, 25.

<sup>99</sup> Oltre al significato generico di "insensato", "stolto", di cui un esempio si ravvisa in *Pd.* V, v. 71 "e fè pianger di sé i folli e i savi", l'aggettivo "folle", come il corrispondente sostantivo "follia", assume il significato di "tracotante", "audace", in riferimento a chi si macchia di ὕβρις, a chi esce dai limiti umani, ad es. in *If.* II, v. 35 "temo che la venuta non sia folle", ove Dante resiste alla proposta di Virgilio di intraprendere il viaggio nell'oltretomba, perché Egli non si sente né Enea né San Paolo; in *If.* VIII, v. 91 "Sol si ritorni per la folle strada", ove dai diavoli guardiani della città di Dite è così chiamato il viaggio del Poeta; in *If.* XXVI, v. 125, "de' remi facemmo ali al folle volo", in riferimento al viaggio di Ulisse al di là dei limiti consentiti da Dio; esso è ricordato anche in *Pd.*

cioè, dai limiti dell'umano, macchiandosi di tracotanza, come Egli fece insieme a molti altri sapienti (*Pg.* III, vv. 40-45 ««e disiar vedeste senza frutto / tai che sarebbe lor disio quetato, / 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»), in cui è da notare, oltre alla corrispondenza concettuale dei due passi, la presenza, in entrambi gli Autori, di due espressioni analoghe: “senza frutto” in Dante; “poco proficto” in Lorenzo de' Medici<sup>100</sup>.

Per concludere il suo discorso, Ficino riassume la sua trattazione, affermando che “A chi cerca vedere, vedere conviensi, / ma allo amante della cosa che ama / gaudere sempre et fruire piaceri immensi” (*De Summo Bono* IV, vv. 139-141).

Il capitolo IV del poemetto laurenziano si conclude, ancora, con un esplicito richiamo a Dante per il termine “conchiuderem” (“Così conchiuderem per quel ch'è dicto, / che, se lo amore più merta, alcun non pensi / che maggiore premio non li sia prescripto”, *De Summo Bono* IV, vv. 136-138), con il significato di “riassumere”, “raccogliere il già detto”, quindi “terminare”: cfr., ad es., *Pd.* VIII, vv. 121-122 “Sì venne deducendo infino a quici; / poscia conchiuse” (premessa la provvidenzialità delle influenze celesti, dal riconoscimento della necessità dell'organismo sociale e dalla conseguente necessità delle diverse funzioni degli individui nella società, si ricava la conclusione che molteplici e diverse individualmente debbano essere anche le tendenze infuse dai cieli negli uomini, affinché essi possano essere adatti alle diverse mansioni del consorzio umano)<sup>101</sup>.

Il “core” di Lauro è “sì di dolcezza pieno”, grazie alle parole di Marsilio, che gli pare di essere condotto al Bene del quale esse parlano (*De Summo Bono* V, vv. 1-3). “Oltre la spera che più larga gira” (Dante, *V.N.* XLI, v. 1), l'animo di Lorenzo, sciolto dal corpo (“L'animo s'era abstracto e separato”, *De Summo Bono* V, v. 4), si domanda come potrà essere il vero Bene, se solo a sentirne parlare avverte la beatitudine. Ficino, alla maniera dei beati della *Commedia*, scorge il pensiero di Lauro (“Quando, visto Marsilio il mio pensiero, disse mi”, *ib.*, vv. 7-8; si cfr., a titolo di esempio, *Pd.* VIII, vv. 31-33 “Indi si fece l'un più presso a noi / e solo incominciò: «Tutti sem presti / al tuo piacer, perché di noi ti gioi»”, in cui Carlo Martello prende l'iniziativa di dialogare con Dante e, anticipando le domande di quest'ultimo, afferma che tutti i beati del terzo Cielo sono pronti ad appagare ogni desiderio del Poeta, perché Egli tragga letizia dalle loro parole; *ib.* XI, vv. 19-21 “Così com'io del suo raggio resplendo, / sì, riguardando ne la luce eterna, / li tuoi pensieri onde cagioni apprendo”, in cui San Tommaso, guardando nella luce divina, comprende i dubbi di Dante e si accinge a chiarirglieli, prevenendo la sua esplicita richiesta)<sup>102</sup> e gli spiega che ora che conosce il Sommo Bene

---

XXVII, vv. 82-83 “sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse; cfr., ancora, *Pg.* XII, v. 43-44 “O folle Aragne, sì vedea io te / già mezza ragna”, riguardo alla stolta superbia della tessitrice lidia che aveva osato sfidare Minerva nella sua arte; infine, *Pg.* XIII, v. 113, a proposito di Sapia, che esulta in modo dissennato per la rotta subita a Colle Valdelsa dai Ghibellini senesi e da Provenzan Salvani, nel 1269, e che la spinge a gridare, rivolgendosi a Dio: “Omài più non ti temo!” (*ib.*, v. 122); in questa occorrenza, nel termine “folle”, al significato di “stolto, non saggio”, che rinvia, per contrasto, al nome della protagonista del canto, si sovrappone quello di “temerario”, “audace”, “tracotante”.

<sup>100</sup> È da rilevare come la consapevolezza degli scarsi risultati che si possono ottenere tentando un approccio razionale al divino sia presente anche in Ficino, *Theol. plat.* XIV 10. “Aggiungi inoltre che nella conoscenza razionale di Dio abbiamo bisogno di un lunghissimo tempo per ottenere un minimo progresso, mentre amandolo noi realizziamo in brevissimo tempo grandi risultati. L'amore infatti unisce l'intelligenza con la divinità in un modo più rapido, più profondo e più stabile, poiché la forza della cognizione consiste piuttosto nel separare, quella dell'amore nell'unire”.

<sup>101</sup> Cfr., inoltre, *Pd.* XXX, vv. 16-17 (“Se quanto infino a qui di lei si dice / fosse conchiuso tutto in una loda”); *V.N.* XXII, 7 (“ne le quali parole io conchiudesse tutto ciò che inteso avea da queste donne”) e *ib.* XXXV, 4 “e conchiudesse in esso tutto ciò che narrato è in questa ragione”); *Cv.* IV XIX, 2 (“ne la seconda [parte], conchiudendo, si truova questa diffinizione”).

<sup>102</sup> I beati del *Paradiso* dantesco sono sempre lieti nel risolvere i dubbi del Poeta, venendo in suo soccorso prima ancora che Egli formuli espressamente la richiesta di chiarimento; se, invece, Beatrice lo esorta a chiedere, in *Pd.* XVII, vv. 7-12 (“Per che mia donna «Manda fuor la vampa / del tuo disio», mi disse, «sì ch'ella esca / segnata bene de la interna stampa: / non perché nostra conoscenza cresca / per tuo parlare, ma perché t'ausi / a dir la sete, sì che l'uom ti mesca»”), ciò non dipende dal fatto che la conoscenza

deve compiere il secondo passo, deve comprenderlo, per possederlo<sup>103</sup>. Questo *incipit* del cap. V del poemetto di Lorenzo de' Medici è pervaso dalla dolcezza di cui è ricolmo il cuore di Lauro: naturale, anche qui, il confronto con Dante, *Pg.* II, vv. 113-114 “cominciò elli (*scil.* Casella) allor sì dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona”; oppure *V.N.* XXI, 3 “Ogne dolcezza, ogne pensiero umile / nasce nel core a chi parlar la sente”; *ib.* XXVI, 7 “Mostrasi sì piacente a chi la mira, / che dà per li occhi una dolcezza al core”.

Se gli esseri razionali, afferma Marsilio, sono capaci di ricercare il Sommo Bene allo scopo di entrarne in possesso stabilmente, l'uomo, per natura, è anche attratto dal piacere: spesso, infatti, rifiuta di vedere ciò che stima molesto e fonte di preoccupazione, al punto che preferisce non conoscere, piuttosto che soffrire (“Non fugge gaudium alcuno nostra natura: / spesso vedere quelle cose rifiuta, / che stima esser moleste et di gran cura”, *De Summo Bono* V, vv. 25-27). Ma chi con l'intelletto attinge tale “gaudio”, “vede e intende” in che cosa esso consista (*ib.*, vv. 29-30). “[...] Questo gaudium” è “l'ultimo bene” (*ib.*, v. 35): e come alla natura umana capita di fuggire il dolore e correre verso la gioia, così avviene al nostro amore nei confronti del Sommo Bene (*ib.*, vv. 37 ss.). L'espressione “vede e intende” di v. 29 richiama lo stilema dantesco “vidi e conobbi” (*If.* III, v. 59), ma differente risulta il significato dei verbi “intendere” e “conoscere”, usati rispettivamente da Lorenzo e da Dante: tuttavia, se il secondo termine, nel passo citato tratto dall'*Inferno*, anziché significare “riconoscere qualcuno” in senso proprio, potesse essere interpretato nell'accezione di “venire a sapere”, “comprendere”, come sembra plausibile, in tal caso avrebbe un valore semantico più vicino a “intendere” di *De Summo Bono*<sup>104</sup>.

Come non si può annoverare tra i buoni «un che sol veda il bene, ma chi lo disia» (*De Summo Bono* V, v. 44), così è necessario che l'anima umana sia divina amando Dio, non solo vedendolo. In questo secondo caso, infatti, “Adviene a l'anima nostra, Dio intendendo, / che ad sua capacità tanta amplitudine / contrahe, et Dio in sé vien ristignendo” (*ib.*, vv. 49-51; cfr. Agostino, *Conf.* I 5, e Ficino, *Theol. Plat.* XIV 10). Amando Dio, invece, l'anima “amplifica” le sue potenziali capacità, fino a comprenderlo: “Amando, alla sua (*scil.* di Dio) immensa latitudine / amplifichiamo et dilatiamo la mente: / questa pare sia vera beatitudine” (*ib.*, vv. 52-54). Cercando semplicemente di conoscere il Creatore, dunque, si riduce l'immensità divina alla capacità dell'intelligenza umana; amandolo, al contrario, si amplifica l'intelligenza dell'uomo all'immensa latitudine della bontà divina. Questa peculiarità della creatura umana, costituita da “intelletto” e “amore”, viene sottolineata da Dante in *Pd.* I, vv. 118-120, dove Beatrice, intenta a spiegare al Poeta come Egli, corpo pesante, possa trascendere i “corpi levi” (v. 99), afferma che l'ordine provvidenziale di Dio non indirizza ad un determinato fine solo le creature irrazionali, ma anche quelle dotate di intelligenza e di volontà, cioè di amore di elezione (“né pur le creature che son fore / d'intelligenza quest'arco saetta”, bensì anche “quelle c'hanno intelletto e amore”): si tratta dell'amore *ex animo*, formula scolastica per indicare l'amore voluto e responsabile, che solo quando è rivolto verso Dio e sa moderarsi nei beni terreni non può essere causa di piacere peccaminoso, distinto dall'amore naturale, innato, istintivo e insito in tutti gli esseri, del quale questi non sono responsabili (cfr. *Pg.* XVII, vv. 91-93: “«Né creator né

---

delle anime beate possa, in tal modo, aumentare, dal momento che esse vedono in Dio i pensieri del Poeta, ma perché quest'ultimo impari ad esprimere i suoi desideri, cosicché essi vengano soddisfatti.

<sup>103</sup> *De Summo Bono* V, vv. 13-15 “L'animo ch'è nel ricercare acceso, / pel conosciuto bene poi possedere / cerca”. Analogo concetto compare in Ficino, *Comm. in Phil.* I, 31, in cui si afferma che solo gli esseri razionali ricercano il sommo bene, per pervenire, in seguito, ad un possesso stabile di esso.

<sup>104</sup> Il “conobbi” di *If.* III, adoperato a proposito dell’“ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto”, non significa infatti, necessariamente, che Dante conoscesse di persona colui che Egli vede, perché la formula “vidi e conobbi” è riferibile anche a persone ignote, come si evince dal confronto con *If.* IV, vv. 121-122 (“I’ vidi Eletra con molti compagni, / tra’ quai conobbi Ettòr ed Enea”).

creatura mai», / cominciò el, *scil.* Virgilio, «figliuol, fu senza amore, / o naturale o d'animo; e tu 'l sai»)»<sup>105</sup>.

Se ci si ferma, dunque, al livello conoscitivo, si riduce Dio alla dimensione umana, se lo si ama, se l'anima si mostra “volenterosa” (*De Summo Bono* V, v. 79) di quel bene che solo deriva da Dio e con Dio si identifica, ci si eleva fino a Lui<sup>106</sup>. La conoscenza umana, infatti, risulta limitata ai nostri mezzi di comprensione, afferma Marsilio (*ib.*, vv. 68-72: l'anima “non è contenta, / se solamente Dio riguarda et mira, / perché la visione, benché sia intenta, / che l'anima vidente in sé riceve / per creata et finita si conventa”, cioè “si chiude”); infatti l'anima, relativamente alla sua parte intellettuale, non può uscire dal grado gerarchico a cui appartiene, inferiore a Dio e alle intelligenze angeliche (“Et così esser ne' sua gradi deve: se per potentia l'anima è finita, / l'operatione anche è finita et brieve”, *ib.*, vv. 73-75); ma essa, “ch'è di questi lacci uscita” (*ib.*, v. 76), gode pienamente e si appaga di cose “le quali sieno d'immensa vita; / et solo è di quel bene volenterosa / che dà Dio sconosciuto, et tale disio, / e 'l gaudio d'esso pare immensa cosa, / però che, amando, si converte in Dio / et sopra Dio veduto si dilata” (*ib.*, vv. 78-83)<sup>107</sup>: se la conoscenza umana è limitata, il nostro amore, al contrario, si estende non solo al visibile, ma anche a ciò che si presuppone avanzi della divina bontà oltre ciò che si vede. Si ha conferma, in questi versi, che l'amore di cui parla il Maestro di Lauro è quell'amore *ex animo* del canto XVII del *Purgatorio* e del I del *Paradiso*, l'amore d'elezione, cioè la volontà: è per una scelta della volontà, per uno slancio d'amore che l'anima anela al sommo bene (l'anima “solo è di quel bene volenterosa”), è tale amore / volontà che non si appaga della conoscenza umana creata e limitata, che non si quietava che attingendo al primo, unico ed immenso bene. È questo amore d'elezione che spinge Dante verso l'Empireo, “come a sito decreto” (*Pd.* I, v. 124), dopo che il suo corpo ha perso la sua consistenza e più leggero dell'aria e del fuoco non è più d'impaccio all'anima che si eleva. La conoscenza di Dio fornita dall'intelletto, la visione del sommo bene, seppure “intenta”, è qualcosa di parziale e di limitato: si avverte sempre la suggestione dantesca nell'uso di tale participio, che si riferisce all'atto del guardare con ansiosa attenzione<sup>108</sup>. Con valore predicativo, come al v. 70 del poemetto laurenziano, il termine compare in *If.* XXIII, vv. 19-20 “Già mi sentia tutti arricciar li peli / de la paura e stava in dietro intento” e in *ib.*, vv. 68-69 “Noi ci volgemmo ancor pur a man manca / con loro insieme, intenti al tristo pianto”, attenti ad osservare gli ipocriti; con valore di attributo si segnalano *If.* VIII, v. 66 “per ch'io avante l'occhio intento sbarro” e *Rime* LXVII, v. 78 “per lo mirare intento ch'ella fece” (in questi due casi il valore dell'aggettivo sembra sconfinare in quello dell'avverbio: “fissamente”, “intensamente”)<sup>109</sup>. Alla maniera del *Coelestis Viator* della *Commedia*, il Magnifico, dopo la trattazione del Maestro, rompe il silenzio (“Et io allora ruppi il silentio mio, / et dissi”, *De Summo Bono* V, vv. 84-85) e chiede che l'argomento gli sia spiegato in modo più chiaro (“Sia da te meglio explicata / tal cosa, allo intelletto mio confusa / per qualche obscurità drento al cor nata”, *ib.*, vv. 85-87): anche San Tommaso, in *Pd.* XIII, v. 31-34, interrompe il silenzio, riprendendo la parola per spiegare a Dante in che cosa consiste la sapienza di Salomone (“Ruppe il silentio ne' concordi numi / poscia la luce in che mirabil vita / del poverel di Dio narrata fumi, / e disse”); allo stesso modo, il Poeta della

<sup>105</sup> Per la distinzione in dettaglio tra amore naturale e d'elezione, formulata da Virgilio, si vedano i vv. 94 ss. di *Pg.* XVII.

<sup>106</sup> *De Summo Bono*, V, vv. 65-66: «Quel che conosce Dio, Dio ad sé tira; amando, alla sua altezza c'innalziamo».

<sup>107</sup> Ficino, *Theol. plat.* XIV 10, cita come fonti, per la suprema “conversione” o *unio* mistica con Dio, Porfirio, *De abst. an.* II, Platone, *Epist.* VII 341 d, ma soprattutto lo Pseudo-Dionigi Areopagita, *De coel. Hier.* I 1: “Ogni processione di manifestazione luminosa mossa dal Padre, venendo a noi come dono di bontà, a sua volta, in quanto forza unitiva, ci rende semplici, spingendoci verso l'alto, e ci converte nell'unità semplice e deificante del Padre che unisce tutto a sé”.

<sup>108</sup> Sul significato del termine cfr. Tommaseo, *Dizionario*: «meno comune di attento [...] ma dice di più».

<sup>109</sup> Diverso è il senso del participio in *Pg.* V, v. 117 “e 'l ciel di sopra fece intento”, cioè “denso, coperto di nubi e vapori”.

*Commedia*, di fronte alla terribile iscrizione sulla porta dell'Inferno, dichiara che la comprensione di essa gli risulta oscura, difficile (“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, vv. 10-12, dove l’aggettivo “oscuro”, del quale si avverte l’eco in Lorenzo de’ Medici, nel sostantivo “obscurità” al v. 87, assume tuttavia il senso particolare di “oscuramente minaccioso”). Sempre ad *If.* III, v. 31 “E io ch’avea d’error la testa cinta”, rinvia l’*incipit* della risposta di Marsilio a Lorenzo / Lauro “Se l’alma è circumfusa / da qualch’error, non me ne maraviglio” (*De Summo Bono* V, vv. 88-89). Il Maestro dice che non si meraviglia di ciò, giacché “mirar non può sì alto il mortal ciglio” (*ib.*, v. 91), echeggiando un concetto assolutamente dantesco, che si rinviene, ad es. in *Pd.* XXXIII, v. 139 “ma non eran da ciò le proprie penne”, per alludere alla forza dell’intelletto di Dante, che non è sufficiente per spiccare il volo e comprendere il mistero dell’incarnazione di Dio. Anche per il sintagma di *De Summo Bono* “mortal ciglio” il riferimento è a *Pd.* XXXI, v. 74 “occhio mortale”; mentre per il termine “ciglio”, si cfr. *If.* XXXIV, v. 35 “e contra ‘l suo fattore alzò le ciglia”, in riferimento a Lucifero e al suo atto di ribellione nei confronti del Creatore<sup>110</sup>.

Per aiutare Lorenzo / Lauro nella comprensione, Marsilio, con movenze dantesche, ammaestra il suo allievo, partendo da «sensuale exemplo» (*De Summo Bono* V, v. 93). Egli adotta il procedimento scolastico dell’*explanatio per argumenta exemplorum*, frequente anche in Dante: nell’esempio illustre di *Pd.* I, vv. 70-72 (“Trasumanar significar per verba / non si poria; però l’esempio basti / a cui esperienza grazia serba”), l’episodio di Glauco è portato a illustrazione, per via analogica, del concetto di trasumanazione, altrimenti incomprensibile; allo stesso modo, in *Pg.* XXV, vv. 22-24 (“«Se t’ammentassi come Meleagro / si consumò al consumar d’un stizzo, / non fora», disse, «a te questo sì agro»”), a Dante, che arde dal desiderio di sapere come possano i corpi aerei delle anime dei golosi, che espiano la loro colpa nella sesta cornice, dimagrire per digiuno, pur non avendo bisogno di cibo, Virgilio, prima di invitare Stazio a dare una più accurata spiegazione dell’incredibile fenomeno, adduce l’esempio di Meleagro, che si consumò allorché la madre Altea gettò un tizzone nel fuoco<sup>111</sup>.

Marsilio ricorre, inoltre, al processo correlativo aristotelico di potenza e atto (Aristotele, *Metaph.* IX 8, 1049b 24), tanto comune in Dante: cfr. *V.N.* XX 6, 8; XXI 5; soprattutto *Pd.* XXIX, vv. 31-36 (“Concreato fu ordine e costruito / a le sustanze; e quelle furon cima / nel mondo in che puro atto fu prodotto; / pura potenza tenne la parte ima; / nel mezzo strinse potenza con atto / tal vime, che già mai non si divima”), dove viene illustrato l’ordine dell’universo, nel quale la forma o atto puro, cioè le creature angeliche, stanno nell’Empireo, il luogo più alto della creazione, mentre la pura materia, o potenza pura, nel più basso, nel mondo sublunare.

Il Maestro di Lauro afferma che “differentia è da gusto a gustatione: / il gusto è la potentia del gustare, / la gustation per l’acto suo si pone” (*De Summo Bono* V, vv. 94-96). Quindi il vero e Sommo Bene “è quello eterno Dio” (*ib.*, vv. 110-111), che tutti gli uomini vanno cercando. È verso di lui che “l’alma peregrina” (*ib.*, v. 113) si dirige, per trovare pace “nel suo santo ostello” (*ib.*, v. 114). Interessante è questo uso traslato del termine “peregrino” in Lorenzo de’ Medici: la simbologia della vita umana come un percorso colmo di prove e di fatiche, e del mondo, sede di un temporaneo pellegrinaggio finalizzato al raggiungimento della patria celeste, si estende dalla tradizione biblica a

<sup>110</sup> Il sintagma “alzò le ciglia”, nel senso di “ribellarsi”, “sfidare”, è un *unicum* in Dante, mentre il sostantivo “ciglio” (pl. “cigli”, “ciglia”), assente nella produzione lirica e nella prosa, ricorre con notevole frequenza e varietà di significati nella *Commedia*: si cfr. *E.D.*, s. v. *ciglio*.

<sup>111</sup> Per il sintagma “sensuale exemplo” cfr., inoltre, *Cv.* III XII 7: “nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio che ‘l sole”; *ib.* III VII 3: “e di ciò sensibile essempro avere potemo dal sole”.



tutto il pensiero scolastico, è principio basilare del cristianesimo e cardine dell'impianto stesso della *Commedia* dantesca; si cfr. *Pg.* XIII, vv. 94-96, dove la senese Sapia dice a Dante, che domanda se nella seconda cornice vi è qualche anima "latina" (*ib.*, v. 92): «O frate mio, ciascuna è cittadina / d'una vera città; ma tu vuo' dire / che visse in Italia peregrina». Anche in *Cv.* IV XII 15, il Poeta afferma: «E sì come peregrino che va per una via per la quale mai non fue, che ogni casa che da lungi vede crede che sia l'albergo, e non trovando ciò essere, dirizza la credenza a l'altra, e così di casa in casa, tanto che a l'albergo viene; così l'anima nostra, incontante che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza gli occhi al termine del suo sommo bene, e però, qualunque cosa vede che paia in sé avere alcuno bene, crede che sia esso». Il termine in questione, oltre a compendiare l'eccezionale vicenda terrena dell'*exul inmeritus*, errante per l'Italia "peregrino, quasi mendicando" (*Cv.* I III 4), simboleggia la vicenda dell'anima e il suo itinerario verso la patria celeste e il Sommo Bene<sup>112</sup>.

Ispirandosi, quindi, ad alcuni tra i più celebri versi di *If.* V, vv. 100-107, in particolare al v. 103 ("Amor, ch'a nullo amato amar perdona"), ed echeggiandoli con le stesse anafore e paronomasie<sup>113</sup>, si tesse, nel trattato laurenziano, l'elogio di Dio-Amore, "che amato amore sol merta" (*De Summo Bono* V, v. 124), che solo dona all'uomo pace.

Si prosegue affermando che "l'Apostol sancto" (*ib.*, v. 127), San Paolo, giunse, in virtù di questo amore, fino al terzo cielo (*ib.*, v. 130), "alla stella che al mondo amore infonde" (*ib.*, v. 131), cioè, appunto, al cielo di Venere. Continuano in questi versi, evidenti e ripetute, le suggestioni della *Commedia*: nel riferimento astronomico a Venere e all'influsso esercitato sugli uomini da questo corpo celeste, in Lorenzo de' Medici è ravvisabile una citazione, sorprendentemente precisa, del verso dantesco di *Pg.* V, v. 19 "Lo bel pianeta che d'amar conforta"<sup>114</sup>. Anche in *Pd.* VIII, vv. 1-12, prima dell'ascesa al cielo di Venere, Dante denuncia l'errore dei pagani, che ritenevano che tale pianeta instillasse negli uomini il "folle amore"<sup>115</sup>, ma riconosce la verità che era al fondo di questa credenza, l'influsso celeste esercitato dai vari cieli ("Solea creder lo mondo in suo periclo / che la bella Ciprigna il folle amore / raggiasse, volta nel terzo epiciclo"). Al terzo cielo, attesta Dante sulla base di II *Cor.* XII, 2-4, sarebbe asceso anche S. Paolo ("sive in corpore sive extra corpus nescio,

<sup>112</sup> Va segnalato che il termine "peregrino", sia come aggettivo che come sostantivo, compare con frequenza in tutte le opere di Dante, tranne che nella prima cantica della *Commedia*. Qualche osservazione merita anche il sostantivo "ostello", contiguo all'aggettivo "peregrino" nel trattato di Lorenzo de' Medici, che vanta anch'esso ascendenze dantesche. Si tratta di un francesismo che è comune sia al *Fiore* che alla *Commedia* e può, quindi, rappresentare un legame tra le due opere. Esso compare nell'opera maggiore di Dante per cinque volte: tale frequenza, insolitamente alta rispetto ai testi contemporanei al Poeta, può forse essere spiegata con l'esperienza oitanica di quest'ultimo nella giovinezza. In *Pd.* XXI, vv. 127-129 "Venne Cefàs e venne il gran vasello / de lo Spirito Santo, magri e scalzi, / prendendo il cibo da qualunque ostello", il termine equivale a "domum" del passo evangelico di Luc. 10, 7; in *Pd.* VIII, vv. 127-129 "La circular natura, ch'è suggello / a la cera mortal, fa ben sua arte, / ma non distingue l'un da l'altro ostello", mantiene il senso base di "casa", pur arricchendosi di sfumature più ampie, come "casata", "famiglia", "ambiente a cui ogni uomo appartiene per nascita" o anche come metafora per il corpo che si fa ricettacolo dell'influsso divino, *idest, unum hospitium ab alio, scilicet corpora receptibilia formarum, sicut corpora quae sunt receptibilia animarum* (Benvenuto); in *Pd.* XV, vv. 130-133 «A così riposato, a così bello / viver di cittadini, a così fida / cittadinanza, a così dolce ostello, / Maria mi diè, chiamata in alte gridà», è il terzo membro di una serie di termini che si riferiscono alla Firenze antica e alla leale convivenza dei suoi cittadini; in *Pd.* XVII, vv. 70-72 "Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello / sarà la cortesia del gran Lombardo / che 'n su la scala porta il santo uccello", ha il significato di "albergo"; in senso traslato compare, infine, nell'invettiva all'Italia di *Pg.* VI, v. 76 "Ahi serva Italia, di dolore ostello", cioè "dimora, sede di dolore".

<sup>113</sup> "Amore è quel che amato amore sol merta, / amor ne dà la eterna nostra pace, / amore vera salute, intera et certa" (*De Summo Bono* V, vv. 124-126).

<sup>114</sup> Si noti la reggenza di "confortare" con il genitivo (di), anziché con il dativo (a), di cui si hanno altre attestazioni (Cavalca, Sacchetti), e il significato di "indurre", "sollecitare", "causare"; cfr. anche *Rime* C, v. 7 "quel pianeta che conforta il gelo" (Saturno). Nello stesso testo Venere è definita "stella d'amore" (v. 4).

<sup>115</sup> L'amore sensuale. L'aggettivo "folle" può essere ritenuto, in riferimento all'amore, termine tecnico (cfr. il provenzale *folor*, termine che compare in *Pg.* XXVI, v. 143, nei versi occitanici che il Poeta fa pronunciare da Arnaldo Daniello. Il "folle amore" è quello di coloro che "la ragion sommettono al talento" (*If.* V, v. 39), l'amore sregolato che porta alla follia, contrapposto al *fin amor* della poesia trobadorica.

*Deus scit*)<sup>116</sup>: “Andovvi poi lo Vas d’elezione, / per recarne conforto a quella fede / ch’è principio a la via di salvazione” (*If.* II, vv. 28-30). Paolo, il “Vas d’elezione”<sup>117</sup>, “il gran vasello / de lo Spirito Santo”, come il Poeta torna a definirlo in *Pd.* XXI, vv. 127-128, in cui l’Apostolo è menzionato, insieme a “Cefàs” (*ib.*, v. 127), cioè Pietro, come esempio di povertà nell’invettiva di Pier Damiano contro il lusso dei prelati, è in Lorenzo de’ Medici, allo stesso modo, “vaso di tanta gratia bene capace” (*De Summo Bono* V, v. 129), che, grazie all’amore, “e sua occhi coi divini congiunse” (*ib.*, v. 132). In quel cielo, dice Marsilio, Dio non si nasconde mai, poiché sopra di esso il sole, “chiaro spiracolo” (*ib.*, v. 136) spande i suoi raggi “et sé et ogni cosa agli occhi mostra” (*ib.*, v. 137). È nel sole, peraltro, che Dio pose il suo tabernacolo (*ib.*, v. 138). Emerge qui il principio platonico e agostiniano, ripreso da Ficino, che solo nella luce di Dio, in virtù della sua illuminazione, l’uomo possa vedere ogni cosa. Si è già rilevato come il motivo della luce pervada tutto il Paradiso di Dante: “gloria”, ossia “*divinum lumen*”, come spiega il Poeta (*Ep.* XIII 61), è la prima parola, la prima immagine della terza Cantica, e tale luce viene immediatamente identificata con “colui che tutto move” (*Pd.* I, v. 1); Dio è circondato da un “raggio” o “fulgore” in *Pd.* XXXI, vv. 98-99, in *ib.* XXXII, vv. 143-144, in *ib.* XXXIII, vv. 52-54, 76-77, 83; è chiamato “lume”, in *ib.* XXXIII, v. 43 e 110; “luce”, in *ib.* XXXIII, v. 100 e 124; è identificato con il sole dei beati, in *ib.* IX, vv. 7-9 (“E già la vita di quel lume santo, *scil.* Carlo Martello, / rivolta s’era al Sol che la riempie / come quel ben ch’a ogni cosa è tanto”), in *ib.* XV, v. 76 (“però che il sol che v’allumò e arse”, dice Dante rivolto a Cacciaguida e agli altri beati del cielo di Marte), in *ib.* XVIII, v. 105, *ib.* XXV, v. 54 e XXX, v. 126; con il sole degli angeli, in *ib.* X, v. 52-54 (Beatrice invita il Poeta a ringraziare Dio di averlo innalzato al cielo del Sole: “Ringrazia, / ringrazia il Sol degli angeli, ch’a questo / sensibil t’ha levato per sua grazia”). E la celebrazione massima di Dio-Luce si ha nella terzina (vv. 124-126) di *Pd.* XXXIII, in cui Dante invoca e celebra l’unità e la trinità divina: “O luce eterna che sola in te sidi, / sola t’intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!”. La luce, nei vari canti del *Paradiso*, “era stata oggettivamente rappresentabile perché delineava linee e determinava colori: corone, lettere alfabetiche, aquila, croce, scala; [...] alla fine del viaggio dantesco, “invece, la luce è solo luce, vale di per sé, non modella né disegna nulla; è la verità di Dio. [...] La poesia contempla ormai solo Dante; ogni altra *dramatis persona* non può trovarvi posto. Il dare a Dio “piedi e mano” non sarebbe sembrato sconveniente a Dante, che riteneva che ciò è lecito persino alla Bibbia (*Pd.* IV, vv. 44-45) ed è utile; ma qui egli si vieta non solo ogni antropomorfismo, ma qualsiasi figuratività. [...] L’oggetto della poesia è il colloquio intimo, *facie ad faciem*, tra Dante e la verità: colloquio al quale nessun altro può partecipare”<sup>118</sup>. In *Pd.* XXXIII, il Poeta fissa lo sguardo “per la luce eterna” (v. 83), perché, se lo avesse distolto per un solo istante da essa, “per l’acume [...] del vivo raggio” (vv. 76-77), non sarebbe più riuscito a tollerarla: a differenza della luce del sole, che abbaglia e induce a volgere gli occhi altrove, la luce divina potenzia i sensi e li rende capaci di penetrare in essa più a fondo. Nella profondità dell’essenza divina, nella “luce eterna” (v. 83), Dante vede “legato con amore in un volume, / ciò che per l’universo si squaderna” (vv. 86-87), essa è quell’unità nella quale si conciliano tutte le antinomie dell’universo; la luce divina è tale che non è più possibile distogliere da essa lo sguardo per rivolgerlo ad altro, “però che ‘l ben, ch’è del volere obietto, / tutto s’accoglie in lei, e fuor di quella / è defettivo ciò ch’è lì perfetto”. Essa è il Sommo Bene. E tutti i beati contemplano la verità divina e ne sono irradiati: così Cunizza da Romano, per dare fede alle

<sup>116</sup> Il passo è citato da Dante nell’Epistola a Cangrande (*Ep.* XIII, 79). Si ricordi anche l’operetta di Ficino, *De raptu Pauli*.

<sup>117</sup> L’espressione è desunta da *Act. Ap.* IX 15 “*vas electionis*”.

<sup>118</sup> U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia*, vol. III, Firenze 1988, p. 538.

sue parole, che profetizzano le sventure che si abatteranno sugli abitanti della Marca Trevigiana, a causa delle loro colpe, dichiara che le sue profezie sono conformi alla giustizia di Dio, poiché nell'Empireo vi sono le Intelligenze celesti, dette Troni, attraverso le quali risplende alle anime del Paradiso Dio come giudice (“«Su sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante; sì che questi parlar ne paion buoni»”, *Pd.* IX, vv. 61-63). Allo stesso modo, Cacciaguida premette alla sua profezia dell'esilio che colpirà Dante l'asserzione che tutti i fatti contingenti che riguardano il mondo degli uomini, anche quelli futuri, sono tutti presenti nella mente divina, nella quale si riflettono come in uno specchio, senza per questo assumere una condizione di necessità, come una nave che discende lungo la corrente di un fiume impetuoso non deriva la necessità del suo movimento dalla vista di chi la osserva (“«La contingenza, che fuor del quaderno / de la vostra matera non si stende, / tutta è dipinta nel cospetto eterno; necessità però quindi non prende / se non come dal viso in che si specchia / nave che per torrente giù discende»”, *Pd.* XVII, vv. 37-42).

Ficino, a conclusione della sua trattazione, afferma che il Sommo Bene che ha additato a Lauro / Lorenzo non si può trovare nel “cieco mondo” terreno (*De Summo Bono* V, v. 140), ma può essere attinto dall'anima, una volta che ha sciolto i suoi legami con l'involucro corporeo che la impaccia (“Questo premio è serbato all'alma nostra / sciolta dal corpo, né nel mondo cieco / lo può trovar la mia vita o la vostra”). Il Maestro aggiunge che, rispetto alla condizione umana, in questa vita si potrebbero reputare più felici gli animali bruti o selvaggi che abitano qualche grotta, perché, quanto più gli uomini intravedono il bene e ne hanno conoscenza, tanto più soffrono di non poterlo attingere (“quanto più veggon gli occhi de' mortali / el bene, si dolgon più se ne son privi / et maggiore cognitione ne dà più mali”, *ib.*, vv.145-147); inoltre gli esseri umani sempre desiderano qualcosa, mentre agli animali “[...] basta l'herbetta e' freschi rivi” (*ib.*, v. 150). Il premio per gli uomini è la vita eterna, “che'l mondo errante trista morte appella” (*ib.*, v. 155): solo così essi giungono al loro “fine lieto et giocondo” (*ib.*, v. 156). L'espressione “mondo cieco” di v. 140 riprende lo stilema dantesco di *If.* IV, v. 13 (“«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»”), annuncia Virgilio a Dante, nel momento in cui entrambi si accingono ad entrare nel Limbo, e aggiunge che egli precederà il discepolo e quest'ultimo lo seguirà, v. 15); stilema che si presenta anche nella variante, presente in *De Summo Bono*, “mondo cieco”, in *If.* XXVII, vv. 25-27 (“«Se tu pur mo in questo mondo cieco / caduto se' di quella dolce terra / latina ond'io mia colpa tutta reco»”), dice Guido da Montefeltro, rivelandosi per romagnolo e chiedendo notizie della sua terra). È da rilevare, tuttavia, la differenza di significato che il termine “cieco” assume nei due Poeti: in Dante, nelle occorrenze riportate, l'aggettivo ha un valore intermedio tra senso fisico (“chiuso”, “sotterraneo”, “tenebroso”, “privo della luce del giorno”) e senso morale (“offuscato intellettualmente”, “avvolto nelle tenebre del peccato”, “escluso dalla luce di Dio”) e si prospetta come una parola-chiave della prima cantica (significato affine ha anche l'espressione di *If.* X, vv. 58-60, in cui Cavalcante de' Cavalcanti chiede a Dante: “«Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? E perché non è teco?»”), dove è da segnalare il “tremebondo *enjambement*”<sup>119</sup> tra l'aggettivo e il sostantivo; e di *Pg.* XXII, vv. 100-103, dove Virgilio risponde a Stazio, desideroso di conoscere la sorte dei grandi poeti latini, informandolo che essi, insieme ad altri poeti greci e a molti personaggi che il suo interlocutore ha cantato nei suoi versi, si trovano, insieme a lui, nel Limbo: “«Costoro e Persio e io e altri assai», / rispuose il duca mio, «siam con quel Greco / che le Muse lattar più ch'altri mai, / nel primo cinghio del carcere cieco»”). In Lorenzo de' Medici, invece, il termine “cieco” assume un significa-

<sup>119</sup> Così E. D., s. v. *cieco*.

to schiettamente morale, in riferimento alle tendenze degli uomini che bramano beni materiali (“as-sai più cose nostra vita agogna” rispetto agli animali, *De Summo Bono* V, v. 149) e, imprigionati nel carcere del corpo, non possono attingere al vero bene, ma conducono una vita “cieca”, inconsapevole dei grandi misteri divini. Questo senso schiettamente morale è presente anche in Dante, nella desolata requisitoria di Marco Lombardo, in *Pg.* XVI, v. 66 “lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui”, dove l’aggettivo è di nuovo connesso con il sostantivo “mondo”, in una costruzione sintattica, tuttavia, un po’ diversa dal sintagma precedentemente preso in esame. Si ricordi, ancora, *If.* III, vv. 47-48 “e la loro cieca vita è tanto bassa, / che ‘nvidiosi son d’ogne altra sorte”, in riferimento agli ignavi, dove “cieca” vale “abietta”, “moralmente spregevole, oscura”<sup>120</sup>.

Prima di accomiarsi dai suoi due interlocutori, Marsilio risponde al dubbio iniziale di Lauro, affermando che la vera vita non è né quella di Alfeo, né quella del suo discepolo, dal momento “che un punto sol di tanti mai si lieta / (o qualunque altra vita ch’è mortale), / perché vera dolcezza il mondo vieta” (*De Summo Bono* V, vv. 160-162), poiché la vita terrena impedisce di attingere alla vera dolcezza di cui ha parlato diffusamente. Al termine di questa *altercatio*, Marsilio abbandona quelle “piagge” (*ib.*, v. 166), lasciando il pastore e il Signore di Firenze assetati delle sue ornate parole di verità, “[...] che mai passeranno Lete” (*ib.*, vv. 168-169). Con i termini “piagge”, “Lete” e con il nesso “ornate [...] parole” continua l’atmosfera dantesca che permea il poemetto di Lorenzo de’ Medici. In *De Summo Bono* “piaggia” designa genericamente il *locus amoenus* dove Lauro ha trovato rifugio, mentre nel Poeta della *Commedia* assume sempre un significato specifico: come “terreno in pendenza”, riprende il senso del latino medievale *plagia*, “pendio” (e, in maniera subordinata, “costa”, “spiaggia”)<sup>121</sup>. In Dante, come “terreno in pendenza” è attestato, ad es., in *If.* VII, vv. 106-108 “In la palude va c’ha nome Stige / questo tristo ruscel, quand’è disceso / al piè de le maligne piagge grige”, ossia alla base dei tetri scoscendimenti della ripa che separa il quarto dal quinto cerchio dell’Inferno (si tratta dell’unico caso in cui il termine “piaggia” assume il significato di “pendio dalla forte inclinazione”); e ancora in *Pg.* IV, vv. 34-36 “Poi che noi fummo in su l’orlo supremo / de l’alta ripa, a la scoperta piaggia, / «Maestro mio», diss’io, «che via faremo?»”, dove il termine designa la costa del monte, non più scoscisa come “l’alta ripa”, anche se in pendio<sup>122</sup>, e aperta alla vista dei due Poeti, a differenza della via incassata nella roccia che essi avevano prima percorso. Nel significato specifico di “pendio tra pianura e monte”, il termine si trova in *If.* I, v. 29 “ripresi via per la piaggia diserta”, per il pendio che si trova, cioè, tra la valle dove Dante si smarrisce e l’erta del colle<sup>123</sup>; di nuovo il termine, con tale accezione, compare in *If.* II, vv. 61-63, in cui Beatrice si presenta, nel Limbo, a Virgilio, invitandolo con soavi parole a soccorrere il Poeta: “«l’amico mio, e non de la ventura, / ne la diserta piaggia è impedito / sì nel cammin, che vòlt’è per paura»”. Per il significato di “riva”, “spiaggia”, si cfr. *If.* III, vv. 91-93, dove Caronte vieta a Dante

<sup>120</sup> Altre occorrenze dell’aggettivo “cieco” con un significato morale si rinvengono in *If.* XII, vv. 49-51 (“Oh cieca cupidigia e ira folle, / che sì ci sproni ne la vita corta, / e ne l’eterna poi sì mal c’immolle!”); in *Pd.* XXX, v. 139 “La cieca cupidigia che v’ammalia”, in cui si ha l’eco dell’ammonimento di *Ep.* VI, 12 e 22 “O mira cupidine obcaecati! [...] Nec advertitis dominantem cupidinem, quia caeci estis”; in *Pg.* XXVI, v. 58 “Quinci sù vo per non esser più cieco”, in cui Dante dichiara alle anime dei lussuriosi di essere vivo e di compiere il suo viaggio nei regni dell’oltretomba per una singolare grazia divina, affinché non sia più ottenebrato dal peccato. Oltre ai due sensi dell’aggettivo “cieco” che sono stati individuati, va segnalata l’accezione di “sotterraneo”, “nascosto nelle tenebre” in senso fisico, attestata esclusivamente in *Pg.* I, vv. 40-41, in cui Catone Uticense chiede ai due pellegrini: “«Chi siete voi che contro al cieco fiume / fuggita avete la pregione eterna?»”; il termine, tuttavia, avendo anche il valore di “infernale”, non è privo, a ben guardare, di una connotazione morale.

<sup>121</sup> Cfr. P. Aebischer, *Précisions sur les origines lointaines du fr. “plage”, in “Vox Romanica”* I (1936), pp. 225-234.

<sup>122</sup> Per un pendio ripido, Dante usa il termine “erta”: cfr. *If.* I, v. 31 “Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta”.

<sup>123</sup> “Piaggia chiamiamo noi nella nostra lingua quei luoghi e quegli spazii del terreno, i quali sono tra il fine della pianura e l’erte gagliarde delle montagne” (Gelli); cfr. U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *op. cit.*, vol. I, p. 8, nota 29.

il passaggio dell'Acheronte: «Per altra via, per altri porti / verrai a spiaggia, non qui, per passare: / più lieve legno convien che ti porti»: gli interpreti sono incerti se intendere con “spiaggia” la foce del Tevere, dove si raccolgono le anime destinate al Purgatorio (Grabher, Sapegno, Mattalia), la spiaggia stessa del secondo regno (Del Lungo), più genericamente la riva dell'oltretomba (Porena, Chimenz). Ancora, per il senso di “riva”, si cfr. *Pg.* II, v. 50 “ei si gittar tutti in su la spiaggia” e *ib.* XVII, v. 78 “pur come nave ch'a la spiaggia arriva”<sup>124</sup>. Per il nesso “ornate parole” si rinvia a Dante, *If.* II, vv. 67-69 “«Or movi, e con la tua parola ornata / e con ciò ch'ha mestieri al suo campare, / l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata»”, dove Beatrice allude alle parole, sapientemente elaborate allo scopo di convincere, che Virgilio saprà trovare per persuadere il Poeta che il suo viaggio è voluto dal Cielo; mentre, tuttavia, qui l'espressione allude alla “florida eloquentia” (Benvenuto), “la parola” è “ornata”, cioè “accorta ed eloquente” (Chimenz), “epperò efficace” (Scartazzini-Vandelli), in *If.* XVIII, vv. 91-93 (“Ivi con segni e con parole ornate / Isifile ingannò, la giovinetta / che prima avea tutte l'altre ingannate”), le “parole ornate” di Giasone sono “studiatamente adorne perché fossero lusinghevoli” (Scartazzini-Vandelli), con un'allusione all'artificio retorico, al quale si associa un riferimento alla frode, che finisce per prevalere, poiché fine del discorso di Giasone è quello di ingannare la fanciulla. Si confronti, infine, il sonetto dantesco di *Rime* XL, v. 4 “com so rispondo a le parole ornate”, in cui il Poeta replica al componimento di Dante da Maiano, alludendo all'elegante poesia” (Barbi-Maggini) di quest'ultimo, alle sue “parole eleganti secondo retorica” (Contini). Infine, per quanto riguarda la menzione del Lete, in *De Summo Bono* V, v. 169, numerosi sono i passi della *Commedia* che possono aver costituito un riferimento per il Magnifico: oltre ad *If.* XIV, vv. 130-132 (“E io ancor: «Maestro, ove si trova / Flegetonta e Letè? Ché de l'un taci, / e l'altro di' che si fa d'esta piova»”), in cui Dante chiede a Virgilio, che gli ha spiegato come dalle lacrime del Veglio di Creta si siano originati i fiumi infernali, dove si trovino il Flegetonte e il Lete, si cfr. *Pg.* XXVIII, vv. 25-33, 35, 47, 62, 70 e 85, passi in cui Dante immagina di imbattersi in tale fiume, mentre attraversa la foresta del Paradiso terrestre<sup>125</sup>; *Pg.* XXVIII, vv. 85, 144, in cui Matelda spiega l'idrografia purgatoriale<sup>126</sup>; il Poeta, descrivendo la processione mistica del Paradiso terrestre, mostra come il Lete faccia da specchio ad essa in *Pg.* XXIX, vv. 64 ss.<sup>127</sup>; dice di essersi immerso nel fiume e di averne bevuto l'acqua, che oblia il ricordo dei propri peccati, in *Pg.* XXXI, vv. 91-102; cfr. anche *Pg.* XXVI, v. 108, dove il termine “Letè” è assunto, però, in senso metaforico, in riferimento al fatto che le parole di Dante rimarranno come un ricordo indelebile per Guido Guinizelli (“Ed elli a me: «Tu lasci tal vestigio, / per quel ch'i' odo, in me, e tanto chiaro, / che Letè nol può torre né far bigio»”); dal momento che il fiume che scorre nel Paradiso terrestre, nell'invenzione dantesca, toglie la memoria del peccato, non la memoria in generale, si deve notare

<sup>124</sup> Attestazioni del termine “spiaggia” nei suoi vari significati si riscontrano anche nelle altre opere dantesche: nel senso di “pendio tra pianura e monte” si cfr., ad es., *Cv.* III III 4 “vedemo certe piante lungo l'acque quasi can[s]arsi, e certe sopra li gioghi de le montagne, e certe ne le piagge e dappiè monti”; *Rime* C, vv. 46-47 “la stagion forte ed acerba, / c'ha morti li fioretti per le piagge”, cioè “ha distrutto i fiori nei dolci pendii delle colline” (Barbi-Pernicone). Nel senso di “riva”, “spiaggia”, si veda, ad es., *Fiore* XXXIII, v. 9 “io allor m'ancolai a una spiaggia”.

<sup>125</sup> Il Lete non viene citato mai espressamente, ma ad esso ci si riferisce con vari termini: “fiumicello”, “rivera”. “bel fiume”, “fiume”, “acqua”.

<sup>126</sup> Al v. 144, il Lete è designato come “nettare”; Matelda spiega che nel Paradiso terrestre, in cui l'uomo fu felice, vi è un'eterna primavera, perenni sono i fiori e le piante, nettare l'acqua del fiume (vv. 142-144): “Qui fu innocente l'umana radice; / qui primavera sempre e ogne frutto; / nettare è questo di che ciascun dice”. Per l'accostamento del nettare al fiume, cfr. Ovidio, *Met.* I, v. 111: “*Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant*”.

<sup>127</sup> “Genti vid'io allor, come a lor duci, / venire appresso, vestite di bianco; / e tal candor di qua già mai non fuci. / L'acqua imprenddea dal sinistro fianco, / e rendea me la mia sinistra costa, / s'io riguardava in lei, come specchio anco” (*Pg.* XXIX, vv. 64-69): dietro i sette candelabri, Dante vede avanzare genti vestite di bianco; l'acqua del Lete risplende alla luce dei candelabri e il Poeta, se guarda in essa, può vedervi riflesso il suo fianco sinistro.

come qui prevalga, invece, il senso che esso aveva presso gli antichi; si veda anche *Pg.* XXVIII, v. 130, dove il “Letè” è nominato, insieme all’Eunoé, da Matelda, che spiega come l’acqua che alimenta i due fiumi nel Paradiso terrestre non sgorgi da una fonte alimentata dalle piogge, ma da una sorgente perenne, che scaturisce per volere divino; *Pg.* XXX, v. 143, in cui Beatrice, dopo avere accusato il Poeta di traviamiento, afferma che “l’alto fato di Dio” (v. 142), cioè il supremo volere divino, sarebbe infranto, se egli gustasse dell’acqua del Lete, senza mostrare prima con il pianto il suo pentimento<sup>128</sup>; *Pg.* XXXIII, vv. 94-99, in cui Beatrice fa presente a Dante, che dichiara di non ricordare affatto di essersi mai allontanato da lei per seguire gli studi filosofici, che in quel giorno Egli ha bevuto l’acqua del Lete e che proprio tale oblio è la prova del suo peccato<sup>129</sup>.

Dopo che Marsilio si è congedato, anche il pastore Alfeo se ne va, salutando Lauro, giacché “la phebea luce” (*De Summo Bono* V, v. 172) è tramontata ed egli farà ritorno alle sue consuete fatiche, così come il suo amico volgerà dove il desiderio lo condurrà: “ond’io ritorno al mio antiquo stento, / e tu dove il disio tuo ti conduce” (*ib.*, vv. 173-174); l’atmosfera di questi versi, con il sole che declina nel cielo, e il termine “disio”, rinviano naturalmente al verso dantesco “Era già l’ora che volge il disio” di *Pg.* VIII, v. 1. La nostalgia delle anime che anelano all’ultimo rifugio, all’ultimo approdo in Dio e che intonano la preghiera, facendo eco ad una di esse che, dopo aver congiunto e levato le mani verso oriente, sembra dire a Dio: “D’altro non calme” (*ib.*, v. 12), non è dissimile da quella di Lauro che, “acceso della sancta fiamma” (*De Summo Bono* V, v. 179), concentrato nel “pensier dolce” (v. 180) di Dio, con l’animo colmo di nostalgia, si accinge a “cantar l’Amor che ‘l tucto infiamma” (v. 181). La sezione V di *De Summo Bono* si conclude con questa immagine di Dio, fiamma d’amore che tutto infiamma, che richiama *Pd.* VII, vv. 58-60: “«Questo decreto, frate, sta sepolto / a li occhi di ciascuno il cui ingegno / ne la fiamma d’amor non è adulto»”. Questi versi appartengono alla sequenza in cui Beatrice, che legge nel pensiero di Dante, risolve il dubbio di quest’ultimo relativo al modo tenuto da Dio per la redenzione dell’uomo, perché, cioè, tra le tante modalità con cui Dio avrebbe potuto procurare ad essi la salvezza, abbia proprio scelto quello della sua incarnazione, passione e morte; questa decisione divina, dice Beatrice, rimane occulta per coloro che non sono cresciuti nella fiamma dell’amore divino. Come nella *Commedia*, anche in *De Summo Bono* l’itinerario spirituale del protagonista si conclude con l’immagine dell’Amore divino, dell’Amore che tutto infiamma, dell’Amore “che move il sole e l’altre stelle” (*Pd.* XXXIII, v. 145)<sup>130</sup>.

Dando le spalle a quelle del *boukolos* (“et io alle sue spalle volsi il tergo”, *De Summo Bono* V, v. 176), anche Lauro / Lorenzo si allontana “col passo lento”<sup>131</sup> (*ib.*, v. 177), e così “ciascun tornossi al proprio albergo” (*ib.*, v. 178). La rima “tergo-albergo” rinvia a Dante, *Pg.* XXVI, vv. 61-66, in cui il Poeta chiede alle anime dei lussuriosi di rivelare la loro identità e quella della schiera che procede in senso contrario al loro: “Ma se la vostra maggior voglia sazia / tosto divegna, sì che ‘l ciel v’alberghi / ch’è pien d’amore e più ampio si spazia, / ditemi, acciò ch’ancor carte ne verghi, / chi siete voi, e chi è quella turba / che se ne va di retro a’ vostri terghi”: di tale rima “alberghi-verghi-terghi” non si hanno altri esempi nella *Commedia*.

<sup>128</sup> “«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, vv.142-145).

<sup>129</sup> “«E se tu ricordar non te ne puoi», / sorridendo rispuose, «or ti rammenta / come bevesti di Letè ancoi; / e se dal fummo foco s’argomenta, / cotesta oblivion chiaro conchiude / colpa ne la tua voglia altrove attenta»” (*Pg.* XXXIII, vv. 94-99).

<sup>130</sup> Si ricordi che in *Pg.* XXI, vv. 94-96 l’immagine della fiamma divina è utilizzata in senso metaforico, con riferimento all’*Eneide*, le cui faville ispirarono Stazio e innumerevoli altri poeti; dice infatti l’Autore della *Tebaide*: “«Al mio ardor fuor seme le faville, / che mi scaldar, de la divina fiamma / onde sono allumati più di mille»”.

<sup>131</sup> Cfr. Petrarca, *RVF* XXXV, v. 2 “a passi tardi e lenti”.

Nella VI sezione di *De Summo Bono*, che contiene l'orazione conclusiva di Lauro / Lorenzo a Dio, affinché gli conceda quel bene che è stato oggetto di discussione nei precedenti capitoli, il Creatore è definito, richiamando un passo di Agostino (*Conf.* XII, 10), "fonte" (*De Summo Bono* VI, v. 58) che spande "salutare liquore" (*ib.*, v. 56), a cui il cuore accorre per dissetarsi, poiché solo questa sorgente "geme" (*ib.*, v. 67; cfr. Dante, *Pg.* XXV, v. 44, nel senso di "stilla") acqua di vita, che spegne l'umana sete (*ib.*, v. 68). Al v. 1, Dio è invocato come "venerando, immenso, eterno Lume", invocazione che potrebbe aver subito la suggestione di *Pg.* XIII, vv. 16-17 "«O dolce lume a cui fidanzanza i' entro / per lo novo cammin»": destinatario di tale apostrofe è, tuttavia, il sole, senza che si possa supporre un significato allegorico (Dio, la Grazia divina), dal momento che i vv. 20-21 ("«s'altra ragione in contrario non punta, / esser dien sempre li tuoi raggi duci»") sembrano escluderlo, perché non ci può essere nulla che induca ad operare in modo diverso da ciò a cui l'illuminazione divina guida l'uomo<sup>132</sup>. Più vicino per il significato, oltre che per la forma dell'argomentazione, risulta l'*incipit* dell'orazione di Lauro / Lorenzo ("O venerando, immenso, eterno Lume, / el quale in te medesimo te vedi / e luce ciò che luce nel tuo Nume!", *De Summo Bono* VI, vv. 1-3) a *Pd.* XXXIII, vv. 124-126 ("O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!"). Dante vuole invocare e celebrare l'unità e trinità divina e afferma che la luce eterna sta in sé, perché non può essere contenuta in nulla, se non da sé, e che sola si comprende come Padre e, compresa di sé come Figlio e comprendendosi, arde di amore nello Spirito Santo; l'espressione "in te medesimo te vedi", con la quale Lorenzo vuole intendere che l'eterno Lume gode di una perenne contemplazione di sé, non è dissimile dall'espressione dantesca "sola in te sidi, / sola t'intendi", con evidente influenza in entrambi gli Autori di Tommaso, *Summa c. Gent.* I 102 7 ("Infatti per la beatitudine contemplativa Dio gode della più perfetta e perenne contemplazione di sé); se poi Dante conclude riferendosi al Figlio e allo Spirito Santo, in *De Summo Bono* si mostra, invece, come Dio-Luce intelligibile è colui "nel quale, dal quale e per il quale risplende intelligibilmente ciò che intelligibilmente ha luce" (*Agost.*, *Sol.* 13 a). Anche la terzina successiva di *De Summo Bono* VI, vv. 4-6 ("O infinita vista, che procedi / da te et per te luci et per te splende / ogni splendore pel lume che concedi!") presenta qualche eco di Dante, non solo per la struttura del periodo, che rinvia ancora a *Pd.* XXXIII, vv. 124-126, ma anche per le somiglianze di significato che si possono reperire tra le proposizioni "che procedi / da te et per te luci" di Lorenzo de' Medici e "che sola in te sidi, / sola t'intendi" di Dante. Inoltre, il termine "vista", con cui Lauro si rivolge a Dio, trova un riscontro in *Pd.* XIII, vv. 79-81: "Però se 'l caldo amor la chiara vista / de la prima virtù dispone e segna, / tutta la perfezion quivi s'acquista". Si tratta di versi in cui non del tutto agevole risulta l'interpretazione letterale, anche se il senso generale è chiaro: "Ciò che è creato da Dio direttamente è perfetto"; la spiegazione più convincente è quella fornita sulla base del *Daniello*<sup>133</sup>: "ma se lo Spirito Santo ("l caldo amor") dispone e suggella ("segna") il Verbo o sapienza ("la chiara vista") del Padre (de la prima virtù), qui (cioè nella "natura" citata al v. 76, su cui si è impresso il "suggello" di Dio creatore) si ottiene ("s'acquista") tutta la perfezione". Il Figlio risulterebbe la "chiara vista", cioè "l'idea del Padre" (Sapegno). In tutta l'orazione di Lauro / Lorenzo a Dio sono presenti citazioni dantesche: l'immagine del "fonte" (v. 58), che spande "salutare liquore" rinvia immediatamente a *If.* I, vv. 79-80 "«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di par-

<sup>132</sup> Anche il richiamo ad *If.* X, v. 69 ("«mon fiere li occhi suoi lo dolce lume?»") è solo esteriore, perché Cavalcante de' Cavalcanti, temendo che il figlio Guido sia morto, chiede a Dante se egli non vede più la luce del sole.

<sup>133</sup> Cfr. U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia*, vol. 3, già citata.

lar sì largo fiume?»<sup>134</sup>, ma trova la corrispondenza più precisa in *Pg.* XV, vv. 130-132 “«Ciò che vedesti fu perché non scuse / d’aprir lo core a l’acque de la pace / che da l’eterno fonte son diffuse»”, in cui Virgilio, giunto con Dante nella terza cornice, quella degli iracondi, ammonisce il discepolo affinché le visioni cui ha assistito lo inducano a sentimenti di mansuetudine; anche qui, come nel testo laurenziano, il fonte è metafora di Dio. In questo senso il termine “fonte” è adoperato anche in *Pd.* IV, vv. 115-116 “Cotal fu l’ondeggiar del santo rio / ch’uscì del fonte ond’ogne ver deriva”, dove il discorso di Beatrice è paragonato a un fiume (“rio”) che scorre fluente (“l’ondeggiar”) e che deriva dal fonte da cui procede ogni verità, cioè Dio. Le parole di Beatrice acquietano i dubbi teologici di Dante (“tal puose in pace uno e altro disio”, *ib.*, v.117): la metafora delle acque del fiume che allude alle parole chiarificatrici di Beatrice è collegata a quella della “sete” di sapere; anche in *De Summo Bono* VI, vv.67-68, solo il “fonte” che è Dio “spegne la sete” degli uomini, con un chiaro riferimento a *Pg.* XXI, vv. 1-4 (“La sete natural che mai non sazia / se non con l’acqua onde la feminetta /samaritana domandò la grazia, / mi travagliava”<sup>135</sup>. Infine, anche il verbo “geme” (*De Summo Bono* VI, v. 67), detto del “fonte” che “stilla”, “spande” il “salutare liquore”, si rinviene con il medesimo significato in Dante, *Pg.* XXV, vv. 43-45 “Ancor digesto, scende ov’è più bello / tacer che dire; e quindi poscia geme / sovr’altrui sangue in natural vasello”, nel contesto della spiegazione fornita da Stazio riguardo la generazione, cioè la formazione del corpo umano con l’anima vegetativa e sensitiva: il sangue umano, purificato e divenuto seme, scende negli organi genitali maschili e di lì “stilla”, “gocciola” sopra il sangue femminile, nell’utero.

Dio viene invocato da Lauro / Lorenzo anche come “prima Mente” (*De Summo Bono* VI, v. 73), “abondante Gratia” (*ib.*, v. 85): egli si domanda come sia possibile che l’uomo, “factura” (*ib.*, v. 88; cfr. *Pd.* XXXIII, v. 6) meravigliosa del Padre, sia lasciato in balia di un immenso bisogno di Lui. Il Magnifico, quindi, prega Dio di non permettere che l’essere umano che Lo onora ed è tutto dedito a Lui debba vivere nell’inquietudine. Anche Dante parla dell’intelletto divino come “prima Mente, la quale li Greci dicono Protonoè”, in *Cv.* II III 11, allorché cita “lo soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s’inchiude, e di fuori dal quale nulla è”, e che “non è in luogo ma formato fu solo” in Dio; ancora definisce l’intelletto divino come “divina mente” in *ib.* III VI 5 e 6, nonché in *ib.* IV XXX 6; lo appella “mente divina” in *Pd.* XXVII, vv. 109-111 (“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”), dove Beatrice spiega al Poeta le caratteristiche del nono cielo, il Primo Mobile, affermando che da esso, mosso direttamente da Dio, si origina il moto delle altre sfere: esso non ha altra collocazione, fuorché nella mente divina, in cui s’accende l’amore che lo fa volgere e la virtù che esso esercita. Ancora, Dio è designato come “mente profonda” in *Pd.* II, vv. 130-132 “e ‘l ciel cui tanti lumi fanno bello, / de la mente profonda che lui volge / prende l’image e fassene suggello”, dove si dice che il Cielo delle stelle fisse prende l’impronta dalla imperscrutabile mente divina che lo fa volgere; come “mente [...] perfetta” in *ib.* VIII, vv. 100-102 (“E non pur le nature provvedute / sono in la mente

<sup>134</sup> Cfr. anche *Rime* LXXXVI, v. 12 “il fonte del gentil parlare”, che è Amore personificato, il “dittatore” di *Pg.* XXIV, vv. 58-60 (“Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne”), come nota il Contini (si veda *E. D.*, s. v. “fonte”, pp. 963-964). In *Cv.* I I 9, di “coloro che sanno” si dice che “sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete” (di conoscere); simile il significato di “fonte” in *Pd.* XXIV, vv. 55-57 (“poi mi volsi a Beatrice, ed essa pronte / sembianze femmi perch’io spandessi / l’acqua di fuor del mio interno fonte”), dove S. Pietro domanda a Dante che cosa sia la fede e quest’ultimo chiede l’assenso di Beatrice prima di rispondere. Sempre in senso traslato “fonte” compare in *Pd.* II, vv. 94-96 “Da questa istanza può deliberarti / esperienza, se già mai la provi, / ch’esser suol fonte ai rivi di vostr’arti”, in cui dell’esperienza, dell’esperimento è detto che è fondamento delle arti umane, “cioè principio dimostrativo, come la fonte ai fiumi” (Buti).

<sup>135</sup> Va osservato che in generale, in Dante, la forma maschile (come in latino) del termine “fonte” si alterna a quella femminile, quando esso è adoperato in senso proprio, mentre ha la prevalenza quando assume significato traslato.



ch'è da sé perfetta, / ma esse insieme con la lor salute”), dove si dice che nella mente divina, perfetta in sé, sono determinate le varie nature umane, per ciò che concerne il loro essere, ma anche per il fine verso cui sono indirizzate. Dio è designato semplicemente come “mente” senza attributi, in *ib.* XVIII, vv. 118-119 “Perch’io prego la mente in che s’inizia / tuo moto e tua virtute, che rimiri / ond’esce il fummo che ‘l tuo raggio vizia”, in cui Dio, da cui si origina il movimento e la virtù operativa del cielo di Giove, viene invocato dal Poeta affinché si volga a guardare il “fummo”, la caligine che offusca il benefico influsso di quella sfera, cioè l’avarizia. Con la perifrasi “mente / di che tutte le cose son ripiene”, Dio è designato in *ib.* XIX, vv. 52-57 (“Dunque vostra veduta, che convene / essere alcun de’ raggi de la mente / di che tutte le cose son ripiene, / non po’ da sua natura esser possente / tanto, che suo principio non discerna / molto di là da quel che l’è parvente”), in cui si dice che la vista degli uomini è solo uno dei raggi divini infusi in tutte le cose e che perciò essa non è in grado di comprendere la natura divina in profondità. In tutti gli esempi addotti, il termine “mente” è adoperato con preciso riferimento alla causalità esemplare di Dio o all’origine da lui di ogni moto e di ogni bontà; solo due volte esso è usato, nell’espressione “menti angeliche”, in *Cv.* III VI 6, per designare le Intelligenze che, con i cieli, sono cause seconde dell’essenza umana, seguendo l’“esempio” che è nel Verbo; e in *Pd.* XXXII, v. 89, nell’espressione “menti sante”, sempre in unione con un aggettivo, in riferimento agli angeli che fanno da corona a Maria, durante la glorificazione di quest’ultima, alla quale Dante assiste per invito di S. Bernardo. Va precisato che, oltre a designare Dio, il termine “mente” ha numerose occorrenze nell’opera dantesca anche per designare la somma delle capacità più alte dell’uomo, l’intelletto, la ragione o la memoria, e che in esso si sedimentano i molteplici significati e le connotazioni di varie tradizioni culturali, di quella stoica, neoplatonica, aristotelica e agostiniana, nonché di quella medica, per quanto attiene alla nozione di mente sana o malata<sup>136</sup>. Anche “grazia” è un termine di ampio uso nell’opera di Dante e *De Summo Bono* VI, v. 85 “abbondante grazia” è una citazione perfetta di *Pd.* XXXIII, vv. 82 ss. “Oh abbondante grazia ond’io presunsi / ficcar lo viso per la luce eterna, / tanto che la veduta vi consunsi!”. Anche *Pd.* XV, vv. 28-30 (“«*O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?*»”), può essere addotto come modello per *De Summo Bono* VI, v. 85, pur essendo l’intera terzina tutta costruita su reminiscenze virgiliane (cfr. “*sanguis meus*” in *Aen.* VI, v. 835) e bibliche (“*superinfusa*”, “*gratia Dei*”, “*celi ianua*”)<sup>137</sup>. Quando non ha un carattere dottrinale, il vocabolo indica un insieme di qualità e virtù attinenti in particolare alla gentilezza degli atti e alla garbatezza dell’eloquio, rientra pertanto nel vasto ambito della “cortesia”: *Cv.* IV XXV 1 “la quale grazia s’acquista per soavi reggimenti, che sono dolce e cortesemente parlare, dolce e cortesemente servire e operare”. Ma anche al di fuori di un preciso significato teologico, il termine “grazia” assume nel Poeta una connotazione religiosa, come si evince dal passo del *Convivio* appena citato (*ib.*, 2): “E però dice Salomone a lo adolescente figlio: «Li schernidori Dio li schernisce, e a li mansueti Dio darà grazia»”. Nel senso specifico di “grazia divina”, si delinea nel pensiero e nell’opera dantesca un motivo di fondo, che rinvia ad una visione della realtà in una prospettiva cosmica e provvidenziale dell’uomo di fronte a sé, a Dio, al tempo e all’eterno<sup>138</sup>. Nella prima Cantica, la voce “gra-

<sup>136</sup> Si Cfr. al riguardo *E. D.*, s. v. “mente”, pp. 899-905.

<sup>137</sup> Si tratta delle parole con cui Cacciaguیدا saluta Dante, esultando per la sua presenza in Paradiso e per l’alta missione a cui la Grazia divina lo ha destinato: i richiami virgiliani e biblici della terzina collocano con grande solennità, nelle intenzioni del trisavolo, il Poeta della *Commedia* accanto ad Enea e a Paolo, nella missione di restaurazione morale del mondo.

<sup>138</sup> La grazia, nella teologia scolastica, è un dono gratuito soprannaturale, concesso da Dio alla creatura razionale, finalizzato alla vita eterna. Dio è la causa efficiente, la creatura è il soggetto della grazia: per conseguire un fine soprannaturale, Dio concede un mezzo soprannaturale (Tommaso, *Summa theol.* I II 110-111). La grazia, nella *Commedia*, ha due aspetti o caratteri fondamentali: “grazia attuale, cioè un influsso divino transeunte (prende anche il nome, per una più esatta specificazione, di grazia operante, cooperante,

zia” allude a Dio in XXXI, vv. 127-129 “«Ancor ti può nel mondo render fama, / ch’el vive, e lunga vita ancor aspetta / se ‘nnanzi tempo grazia a sé nol chiama»”<sup>139</sup>: così dice Virgilio, con parole assai lusinghiere, al gigante Anteo, pregandolo di deporre sia lui che Dante sul fondo ghiacciato del nono cerchio. Il frequente ricorrere del termine, nella sua accezione teologica, nel *Purgatorio*, insiste, tanto per ciò che riguarda l’ammirazione e lo stupore delle anime espianti, quanto per la dignitosa consapevolezza del Poeta pellegrino, sul dono della divina grazia che consente a quest’ultimo la straordinaria esperienza oltremondana (si cfr., ad es., *Pg.* VII, v. 19 “«qual merito o qual grazia mi ti mostra?»”, dove Sordello chiede per quale merito personale o grazia divina<sup>140</sup> gli è concesso di incontrare il suo venerato Virgilio in quel luogo; *ib.* VIII, v. 65-66 “«Sù, Currado! / vieni a veder che Dio per grazia volse»”; *ib.* XIII, vv. 88-89 “«se tosto grazia resolvable le schiume / di vostra coscienza»”; *ib.* XIV, vv. 13-14 “«ché tu ne fai / tanto maravigliar de la tua grazia»”; *ib.* XIV, vv. 79-80 “«Ma da che Dio in te vuol che traluca / tanto sua grazia»”; *ib.* XVI, v. 40 “«E se Dio m’ha in sua grazia rinchiuso»”)<sup>141</sup>, ma anche riluce nei peccatori che Egli incontra, affretta e consola il cammino purgatorio di essi verso Dio. Infine, si deve sottolineare ancora la citazione dantesca di *Pd.* XXXIII, vv. 4-6, con la sua efficace *adnominatio* (“tu se’ colei che l’umana natura / nobilitasti sì, che ‘l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura”), da parte di Lorenzo de’ Medici, in *De Summo Bono* VI, vv. 86-90, allorché, dopo aver invocato l’“abondante Gratia”, la “Mente pia”, l’Autore si chiede “com’esser può ch’ogni minima cosa / da te pasciuta et adempiuta sia, / e l’uom, factura tua maravigliosa, / che ‘l nome sancto tuo cole et adora, / lasciato in sete sia tanto bramosa?”<sup>142</sup>.

Dopo un’ulteriore invocazione a Dio, definito “sommo eterno Bene, amplo et fecondo” (*ib.*, v. 103), all’inizio di una terzina (“misero è l’uomo più che una bestia sciocca, / se nella patria tua nol fai giocondo”, vv. 104-105), in cui si ravvisa una puntuale citazione di *Cv.* II VIII 11 (“[...] se la nostra speranza, *scil.* nell’altra vita, fosse vana, maggiore sarebbe lo nostro difetto che nullo altro animale”), Lauro / Lorenzo spera di godere delle gioie del Sommo Bene nell’altro mondo (“Ma d’ogni gratia il tuo vaso trabocca, / ond’io spero quel fine a’ mia martiri, / qual più per gratia che per merto tocca”, *De Summo Bono* VI, vv. 106-108, in cui è da notare la presenza dell’alternativa “grazia – merito”, presente in *Pg.* VII, v. 19, già citato): auspica, dunque, che tale speranza non sia vana, giacché, altrimenti, l’uomo sarebbe più infelice “che una bestia sciocca” (*De Summo Bono* VI, v. 104). Invoca Dio, inoltre, affinché conceda a quest’ultimo di non lasciarsi corrompere dalle false lusinghe mondane, in modo da perdere “l certo per l’incerto et vano” (*ib.*, v. 156), e affinché fortifichi il suo cuore “contra il terribile / impero di Fortuna et sua minaccia” (*ib.*, vv. 157-158); la mise-

---

preveniente, sufficiente, efficace) e grazia ‘abituale’, cioè un dono divino permanente a modo di *habitus* (comprendente la grazia santificante, le virtù infuse nelle facoltà dell’anima, i doni dello Spirito Santo). Per la grazia santificante l’anima è partecipe della divina natura, della filiazione adottiva e ha il diritto di eredità alla vita eterna (Paolo, *Rom.* 8, 15-17). La grazia instaura nell’uomo un nuovo principio attivo, che eleva le facoltà umane all’ordine soprannaturale, ed è necessaria per la sproporzione tra la capacità dell’intelletto e l’oggetto: la rivelazione (*Pg.* III 34-36). Una particolare grazia, per intuire la divina essenza, è necessaria nella visione beatifica, detta *lumen gloriae* in Dante: “lume ch’a lui veder ne condiziona” (*Pd.* XIV, v. 48); cfr. *E. D.*, s.v. “grazia”, p. 274).

<sup>139</sup> Nell’espressione “‘nnanzi tempo” vi è il velato preannuncio di un desiderio che sarà espresso da Dante in *Pg.* XXIV, vv. 76-78 “«Non so», rispuos’io lui, «quant’io mi viva; / ma già non fia il tornar mio tantosto, / ch’io non sia col voler prima a la riva»”.

<sup>140</sup> In realtà, il dilemma è solo apparente, in quanto Sordello, in un contesto d’umiltà, non può assolutamente presumere di incontrare il Poeta per meriti personali.

<sup>141</sup> Altri es. si rinvencono in *Pg.* XVIII, v. 105; XX, v. 42; XXI, v. 3; XXIV, v. 152; XXVI, v. 59; XXX, v. 112; lo stupore per la straordinaria esperienza concessa a Dante dalla grazia divina è presente anche in *Pd.* V, vv. 115-116 “«O bene nato a cui veder li troi / del triunfo eternal concede grazia»”; *ib.* XIV, v. 90; XXII, v. 118; XXIV, vv. 4, 58 e 118 etc.

<sup>142</sup> Si cfr. anche *Pg.* XVII, vv. 100-102 “«ma quando al mal si torce (*scil.* l’amore *ex animo*, d’elezione, voluto e responsabile) o con più cura / o con men che non dee corre nel bene, / contra ‘l fattore adovra sua fattura»”; *Pd.* IX, v. 10 “Ahi anime ingannate e fatture empie”.

ricordia di Dio “apra le braccia” (*ib.*, v. 162; cfr. *Pg.* III, v. 122 “ma la bontà infinita ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei”), mostrando indulgenza nei confronti dei suoi figli. Che il Signore abbia pietà della sua anima, che vaga lontano dalla patria celeste (“*Miserere* alla figlia infecta e egra / alma, dalla celeste patria lunge”, *De Summo Bono* VI, vv. 169-170; si cfr. *If.* I, 64-65 “Quando vidi costui nel gran deserto, / «*Miserere* di me», gridai a lui”), che è smarrita lontano dalla sua luce, nella “selva oscura et negra” (*ib.*, v. 171; cfr. *If.* I, v. 2 “mi ritrovai per una selva oscura”, e *ib.* XX, v. 129 “la selva fonda”<sup>143</sup>, cioè profonda, quindi impenetrabile e tenebrosa; *If.* I, vv. 5 “esta selva selvaggia e aspra e forte”, e 26-27 “si volse a retro, *scil.* l’animo di Dante, a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva”; *Cv.* IV XXIV 12 “così l’adolescente, che entra ne la selva erronea di questa vita, non saprebbe tenere lo buono cammino, se da li suoi maggiori non li fosse mostrato”). Come si può constatare, l’opera di Lorenzo de’ Medici si chiude con una serie di richiami danteschi, ai quali si deve aggiungere anche l’invocazione a Dio come “sommo [...] Bene”: essa rinvia direttamente a *Pg.* XXVIII, vv. 91-93 “«Lo sommo Ben, che solo esso a sé piace, / fé l’uomo buono e a bene, e questo loco / diede per arr’a lui d’eterna pace»”, in cui Matelda spiega a Dante che Dio, il sommo Bene, che solo da sé trae piacere, perché in sé trova la perfezione del bene, creò l’uomo buono e capace di operare rettamente, e gli assegnò l’Eden, come caparra della futura beatitudine; allo stesso modo Dio è definito in *Pd.* III, vv. 88-90 (“Chiaro mi fu allor come ogne dove / in cielo è paradiso, *etsi* la grazia / del sommo ben d’un modo non vi piove”), allorché il Poeta dichiara che Piccarda ha sciolto il suo dubbio riguardo i vari gradi di beatitudine; identica è la designazione del Padre in *ib.* VII, vv. 79-80, in cui, a proposito della creatura umana, Beatrice afferma che “Solo il peccato è quel che la disfranca / e falla dissimile al sommo bene”; si cfr. anche *ib.* XIV, vv. 46-47 (“per che s’accrescerà ciò che ne dona / di gratuito lume il sommo bene”), *ib.* XIX, vv. 86-87 (“La prima volontà, ch’è da sé buona, / da sé, ch’è sommo ben, mai non si mosse”), *ib.* XXVI, vv. 134-135 (“«*I* s’appellava in terra il sommo bene / onde vien la letizia che mi lascia»”)<sup>144</sup>.

Il poemetto di Lorenzo de’ Medici si chiude con un’ultima invocazione a Dio, perché abbia pietà del dolore di chi anela alla patria celeste (“*miserere* del pianto lachrimoso / pel disio della patria, che ‘l cor punge”, *De Summo Bono* VI, vv. 173-174): affanno e afflizione sono le conseguenze dell’esilio terreno, dal momento che nella condizione di *exul* l’uomo rischia di attingere al falso bene (*ib.*, vv. 178-179), per questo si auspica che Dio renda l’uomo partecipe del consesso dei beati (“però fa’ noi del tuo divin concilio”, *ib.*, v. 180). Il “divin concilio” verso cui quest’ultimo si protende è il “beato concilio” nel quale Virgilio, relegato nell’eterno esilio del Limbo, augura a Stazio di poter entrare per decreto dell’infallibile giudizio divino: si cfr. *Pg.* XXI, vv. 16-18 “Poi cominciò: «Nel beato concilio / ti ponga in pace la verace corte / che me rilega ne l’eterno essilio»”.

<sup>143</sup> L’aggettivo “fondo” compare solo in *If.* XX, v. 129, in riferimento a “selva”, con il significato di “profonda”; “così si chiama la selva perché Dante v’era caduto dentro, smarrendo la retta via” (Casini – Barbi), in *E. D.*, s. v. “fondo”, p. 962.

<sup>144</sup> “Sommo bene” ricorre anche, con riferimento a Dio, in *Cv.* IV XII 15. Il termine “Bene”, per designare Dio, viene inserito altrove, nella *Commedia*, in ampie perifrasi: ad es. in *Pg.* XV, vv. 67-68 “Quello infinito e ineffabil bene / che là sù è”; in *Pd.* XIX, vv. 50-51 “quel bene / che non ha fine e sé con sé misura”. In tutti gli esempi addotti, il vero bene è Dio, ontologicamente considerato. La coincidenza in Dio del bene con l’essere, affermata da S. Tommaso, *Summa cont. Gent.* II 11 910, *Summa theol.* I 5 2-3, 49 2, viene ripresa da Dante nei luoghi citati e teoricamente dichiarata in *Mn.* I XV 1 “*Ens enim natura praecedat unum, unum vero bonum: maxime enim ens maxime est unum, et maxime unum est maxime bonum*”. Da segnalare anche la perifrasi di Dio come “ben de l’intelletto”, in *If.* III, v. 18, che Pietro di Dante chiosa nel modo seguente: “*Bonum intellectus quod est ipse Deus, tanquam ultima beatitudo et veritas*”. Dio, in quanto verità, è l’appetibile primo dell’intelletto umano, conformemente al commento tomistico di *Etica nicomachea* (VI lectio 3: “*verum est bonum intellectus*”): ad Aristotele il Poeta fa riferimento in *Cv.* II XIII 6 (“si come dice lo Filosofo nel sesto de l’Etica, quando dice che ‘l vero è lo bene de lo intelletto”).

Quando l'uomo pensa alla patria celeste, “par che al suo ben giunga / l'alma<sup>145</sup>, se drizza<sup>146</sup>” a Dio “tucti i suoi voti” (*De Summo Bono* VI, vv. 185-186). Lauro / Lorenzo ha appreso, grazie agli insegnamenti del Maestro Marsilio, qual è il percorso per arrivare a Dio, sommo bene: egli si trova ora nella condizione dell'*exul*, che anela alla patria celeste, è il pellegrino che avverte come pungente, tormentoso, il desiderio della casa lontana; il “disio della patria, che ‘l cor punge” (*ib.*, v. 174), gli fa versare lacrime copiose. È in lui lo stesso sentimento del Poeta della *Commedia*, “novo peregrin” che la nostalgia della sua casa “d'amor punge” (*Pg.* VIII, vv. 4-5), nell'ora di compieta, quando il giorno muore e l'animo è invaso da un silenzioso struggimento. Ed entrambi si protendono per compiere quell'*itinerarium mentis* che li condurrà al loro luogo d'elezione, al “sito decreto” (*Pd.* I, v. 124), alla sede destinata all'uomo dalla provvidenza divina, “che cotanto assetta” (*ib.*, v. 121).

c. *Conclusioni: portata e modalità delle influenze dantesche nel De Summo Bono.*

Alla fine di quest'analisi, volta a reperire le orme di Dante nel *De Summo Bono* di Lorenzo de' Medici, è opportuno formulare qualche riflessione riguardante la portata e le modalità dell'influsso del Poeta della *Commedia* sul Signore di Firenze. Il risultato dell'indagine risulta essere complesso: in realtà non sembra trattarsi solo di “un utilizzo combinato della filosofia ficiniana e dell'autorità linguistica dantesca” da parte del Magnifico, “per agevolare il suo tentativo di creare una vera e propria egemonia culturale nella Firenze già da tempo soggetta al potere economico-politico dei Medici, ma non ancora del tutto piegata di fronte ad esso”<sup>147</sup>; ci si trova invece di fronte ad un recupero di Dante, che non si limita all'aspetto lessicale e linguistico e che non si arresta alla superficie della sua opera; non si tratta nemmeno di un'operazione volta ad attribuire al Poeta un pensiero e contenuti a lui estranei, di un tentativo, cioè, del tutto esteriore, di ridurre il pensiero di Dante, in una maniera meccanica e artificiosa, sotto l'etichetta del “platonismo”, di inserire l'ideologia del Poeta, forzatamente, nel novero dei seguaci del filosofo greco, bensì di un'operazione più profonda e consapevole, che mostra una puntuale conoscenza dell'opera del sommo Poeta da parte di Lorenzo e che conferma, giova ripeterlo, quanto sia erroneo il giudizio di “dilettantismo” espresso su quest'ultimo.

Il “platonismo” di Dante, in *De Summo Bono*, si sostanzia, in realtà, di elementi aristotelici e tomistici, che sono stati via via segnalati: a titolo di esempio se ne ricordano alcuni. In primo luogo va notato come nel poemetto si segua un metodo dimostrativo “in negativo”, che Lorenzo poteva mutuare non solo da testi platonici (cfr. lo Pseudo-Dionigi, *De div. nom.* I) e ficiniani, ma anche tomistici. All'inizio dell'indagine sul

<sup>145</sup> Si cfr. *If.* VIII, vv. 44-45 “«Alma sdegnosa, / benedetta colei che 'n te s'incinse!»”, in cui il termine “alma” si riferisce a Dante, nell'accezione di “animo” caratterizzato da certe virtù. La voce è adoperata nella *Commedia*, soprattutto nel *Paradiso*, come appellativo delle anime dei defunti incontrate dal pellegrino, con una connotazione che rinvia alla dignità dei personaggi (per suggestione, forse, dell'aggettivo “almus”, che nel linguaggio cristiano era spesso riferito a Dio, alla Vergine, ai santi): si cfr., ad es., *Pd.* IV, v. 75 “non fuor quest'alme per essa scusate” e *ib.*, vv. 94-95 “«Io t'ho per certo ne la mente messo / ch'alma beata non poria mentire»”; *ib.* IX, vv. 118-120 “«Da questo cielo, in cui l'ombra s'appunta / che 'l vostro mondo face, pria ch'altra alma / del triunfo di Cristo fu assunta»”; *ib.* XVIII, vv. 50-51 “mostrommi l'alma che m'avea parlato”; *ib.* XXI, v. 91 “Ma quell'alma nel ciel che più si schiara” etc. Nel *Purgatorio* due sono le attestazioni del termine usato in tale accezione: VIII, vv. 7-9 “quand'io incominciai a render vano / l'udire e a mirare una de l'alme / surta, che l'ascoltar chiedea con mano” e XXI, v. 63 “l'alma sorprende, e di voler le giova”. Il termine “alma” è decisamente filosofico, ad es., in *Pg.* XXV, vv. 74-75 “e fassi un'alma sola, / che vive e sente e sé in sé rigira”. Infine, secondo il gusto analitico e figurativo dello stilnovismo, compare in *VN* III 10 1 “A ciascun'alma presa e gentil core”; *ib.* XV 6 10 “se l'alma sbigottita non conforta”; oppure, con più evidente derivazione scolastica, in *ib.* VIII 6 12-13 “e riguardava ver lo ciel sovente, / ove l'alma gentil già locata era”. Cfr. *E. D.*, s. v. “alma”, p. 178.

<sup>146</sup> Per il verbo “drizzare”, nel senso di “indirizzare qualcuno verso la meta, verso la verità, verso la retta via”, si cfr. *Pg.* XVII, vv. 55-57 “«Questo è divino spirito, che ne la / via da ir sù ne drizza senza prego, / e col suo lume sé medesimo cela»”, dice Virgilio a Dante riguardo all'angelo della mansuetudine, che si trova presso il passo del perdono, nel momento in cui i due pellegrini si accingono a salire alla quarta cornice; *ib.* XIX, vv. 76-78 “«O eletti di Dio, li cui soffriri / e giustizia e speranza fa men duri, / drizzate noi verso li alti saliri»”, in cui il Poeta latino chiede alle anime della quinta cornice (avari e prodighi) informazioni per la prosecuzione del cammino; *Pd.* VI, vv. 16-18 “«ma 'l benedetto Agapito, che fue / sommo pastore, a la fede sincera / mi dirizzò con le parole sue»”, dove l'imperatore Giustiniano ricorda la sua conversione all'ortodossia, grazie a papa Agapito I. Per le numerose accezioni della voce verbale in Dante, si veda *E. D.*, s. v. “drizzare”, pp. 599-600.

<sup>147</sup> L. Merina, *op. cit.*, p. 2.

sommo bene, prima di poter pervenire a una definizione di esso, in altri termini alla *pars construens*, viene fornita una trattazione in negativo, la *pars destruens*, che definisce preliminarmente ciò che non può essere considerato vera felicità; in *Summo Bono* II, vv. 73-75, Marsilio afferma infatti: “Più facil è, chi’l vero ha ben raccolto, / veder dov’ei non è, che havere compreso / qual sia, in tanta obscuritate involto”. È il procedimento presente nell’*auctoritas* di Dante, San Tommaso, che, in *Summa contra Gentiles* III 27-37, passa in rassegna, prima di negarli come veri, i beni di fortuna, quindi i beni dell’anima sensitiva e intellettuale, con una progressione e gerarchizzazione che si ritrovano, come si è visto, nella trattazione del maestro Marsilio in Lorenzo. La dimostrazione in negativo, che prevede una *pars destruens*, prima che si pervenga alla definizione di ciò che costituisce l’oggetto dell’indagine, viene indicata da San Tommaso, *Summa theol.* I, q. 3, prol. e *Summa c. Gent.* I 15, come necessaria nel considerare la realtà divina, poiché quest’ultima “sorpasa con la sua immensità qualsiasi idea che l’intelletto nostro sia capace di raggiungere”, in modo che possiamo averne nozione soltanto conoscendo ciò che non è. Da questa impostazione deriva quel procedimento dantesco che conduce, nella terza Cantica, a una definizione dell’ineffabile realtà divina solo per mezzo di negazioni, poiché la mente non è capace di afferrarla nella sua essenza e la parola si rivela inadeguata ad esprimerla (“vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende”, *Pd.* I, vv. 5-6): attraverso tale procedimento, Dante perviene a una sorta di “sublimità negativa”, cioè riesce a comunicare l’idea dell’immensità di Dio, che non può essere compresa dall’intelletto umano. Un’attestazione di questa metodologia dimostrativa “in negativo”, riguardante tuttavia un oggetto diverso dalla realtà divina, si ravvisa, inoltre, in *Pd.* III, vv. 1-3 “Quel sol che pria d’amor mi scaldò ‘l petto, / di bella verità m’avea scoperto, / provando e riprovando, il dolce aspetto”, dove ci si riferisce ai due momenti dell’argomentazione scolastica di cui Beatrice si era servita, nel canto precedente, per chiarire al Poeta il problema delle macchie lunari; i due momenti, “provando” e “riprovando”, appaiono, tuttavia, nominati in ordine inverso: dapprima viene confutata l’errata opinione espressa dal Discepolo in *ib.* II, vv. 64-105 (“riprovando”), poi vengono addotte le argomentazioni in favore della verità (“provando”), ai vv. 112-118. Una traccia di tale dimostrazione “in negativo” si trova in *Pd.* VIII, vv. 115-120: “«Or di: sarebbe il peggio / per l’omo in terra, se non fosse cive?». / «Si», rispuos’io; «e qui ragion non chaggio». / «E puot’elli esser, se giù non si vive / diversamente per diversi officii? / Non, se ‘l maestro vostro (*scil.* Aristotele) ben vi scrive»”.

Elementi aristotelici e tomistici sono ravvisabili, ancora, in *De Summo Bono* IV, vv. 61 ss., allorché Marsilio perviene, con il suo argomentare, alla distinzione del duplice oggetto della contemplazione, la natura angelica e quella divina: a proposito dell’intelletto e del procedimento gnoseologico da esso seguito, cioè della processione da una causa all’altra fino alla prima causa, il riferimento è ad Aristotele, *Met.* I 3, 983 a, *An. Pr.* II 23, 68 b 14-37, nonché a San Tommaso, *Summa c. Gent.* I 39, oltre che a Ficino, *Theol. plat.* XIV 2. Si tratta del procedimento induttivo (*ἐπαγωγή*, *inductio*), cui Dante fa riferimento in *Cv.* IV XVIII 4 (“qui non si procede per necessaria dimostrazione [...] sì di bella e convenevole induzione”), e che designa, in opposizione alla dimostrazione dedotta da principi universali e necessari (cfr. Dante, *Pd.* VIII, v. 121 “Sì venne deducendo infino a quici”), il ragionamento che si compie partendo dalle conclusioni immediatamente constatabili, per indurne i loro principi.

Sempre per quanto riguarda le metodologie seguite, in *De Summo Bono*, nella trattazione degli argomenti, va ricordato quanto si è già rilevato a proposito di V, v. 93, dove Marsilio manifesta l’intenzione di ricorrere ad “un sensuale exemplo” per agevolare la comprensione, da parte del discepolo Lorenzo / Lauro, di quanto sta dicendo. Si tratta del procedimento scolastico dell’*explanatio per argumenta exemplorum*, del ricorso all’analogia, usuale anche in Dante, soprattutto nella terza Cantica, in cui essa appare, insieme alla *recusatio* e all’introduzione massiccia di neologismi, come uno degli strumenti di cui il Poeta si serve per esprimere l’ineffabile: si ricordi qui soltanto l’*incipit* del *Paradiso*, dove Dante, per comunicare una seppur vaga idea del suo “trasumanar” (*Pd.* I, v. 70), si mostra come novello Glauco che, “nel gustar de l’erba” (v. 68), divenne “consorto in mar de li altri dei” (69). Il “sensuale exemplo” introdotto da Marsilio rinvia al campo semantico del cibo e del mangiare ed introduce un altro elemento della filosofia aristotelica, quello di “potenza” e “atto”, come si è visto: “Differenzia è da gusto a gustazione: / il gusto è la potentia del gustare, / la gustation

per l'atto suo si pone". Per questo argomentare in termini di potenza e atto in Dante, si veda ad es. *Pd.* XXIX, vv. 31-36: "Concreato fu ordine e costruito a le sustanze; e quelle furon cima / nel mondo in che puro atto fu prodotto; / pura potenza tenne la parte ima; / nel mezzo strinse potenza con atto / tal vime, che già mai non si divima", dove Beatrice tratta dell'ordinata costruzione dell'universo, nel luogo più alto del quale è posta la forma o atto puro, cioè le creature angeliche, che risiedono nell'Empireo; la pura materia o potenza pura ha sede nel luogo più basso, nel mondo sublunare; la materia e la forma congiunte, i cieli, si trovano nel mezzo, tra la terra e l'Empireo. Ancora, in *Pd.* XIII, vv. 55 ss., Tommaso, esponendo la dottrina della creazione, afferma che la luce della bontà del Verbo non è comunicata direttamente al mondo sublunare, ma tramite i cieli: essa "Quindi discende a l'ultime potenze / giù d'atto in atto, tanto divenendo, / che più non fa che brevi contingenze" (vv. 61-63), cioè dalle nove gerarchie angeliche, la luce del Verbo discende di atto in atto, attraverso i cieli, fino agli elementi del mondo sublunare, riducendosi a tal punto da non produrre più che cose effimere, esseri corruttibili.

Se a Platone, *Prot.* 318 d - 328 d, e anche *Men.* 70 a - 71 a, dove ci si chiede se la virtù sia insegnabile o meno, rinvia la distinzione tra virtù naturali ed acquisite, in *De Summo Bono* III, vv. 61 ss., Lorenzo sembra seguire piuttosto Aristotele, *Eth. Nic.* II 1103 a, dove, oltre a suddividere le virtù nel modo suddetto, si introduce la differenziazione tra virtù dianoetiche, relative alla parte razionale dell'anima, quindi alla vita speculativa e contemplativa, e morali, cioè relative all'agire (cfr. *De Summo Bono* III, v. 76: "speculativa et activa virtute"), differenziazione che è alla base anche del *Paradiso* dantesco.

Si sono forniti alcuni esempi che mostrano come in *De Summo Bono* le fonti platoniche si intreccino e vengano integrate da quelle aristoteliche, cosicché parlare *tout court* di un'operazione, da parte del Magnifico, che avrebbe consegnato l'immagine, per così dire deformata, di un Dante "platonico" non sembra del tutto accettabile. Anche nella *Commedia* motivi platonici si innestano nella struttura aristotelico-tomistica di base: se, in alcuni casi, determinate teorie platoniche vengono recisamente respinte (ad es. in *Pg.* IV, vv. 5-6, la dottrina della pluralità delle anime viene bollata come "quello error che crede / ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda", ed è abbracciata la posizione di Aristotele, *De anima* III, dell'anima unica con tre differenti funzioni); se invece, in altri casi, Dante cerca una conciliazione con Platone, anziché pervenire a una condanna totale e assoluta di qualche teoria del filosofo greco (ad es., in *Pd.* IV, vv. 28-63)<sup>148</sup>, si hanno anche esempi di evidenti influssi platonici e neoplatonici nel Poeta della *Commedia*. In *Pd.* X, vv. 115-117, San Tommaso, nel cielo del Sole, presentando gli spiriti sapienti che, insieme a lui, fanno parte della prima corona di beati, dice: "«Appresso vedi il lume di quel cero / che giù in carne più a dentro vide / l'angelica natura e 'l ministero»". Il "luminare della Chiesa" (Scartazzini) che viene additato a Dante e che, quando era ancora in vita, riuscì a comprendere la natura e l'ufficio degli angeli è Dionigi Areopagita (già citato per la metodologia della trattazione "in negativo"), identificato nel Medioevo con il discepolo di San Paolo convertito sull'Areopago (*Acta Apost.* XVII 16-34), che oggi, invece, la critica più autorevole<sup>149</sup>, superata la leggenda della sua apostolicità, considera un filosofo neoplatonico, vissuto tra la fine del V e l'inizio del VI secolo

<sup>148</sup> In seguito al colloquio con Piccarda, Dante è assalito da due dubbi, il secondo dei quali riguarda l'effettiva sede dei beati: Egli sa che tale luogo è l'Empireo, secondo quanto ha appreso dalla sua *auctoritas*, San Tommaso, *Summa theol.* III Suppl. 93 2 ("Locus quo Sancti beatificabuntur, non est corporalis, sed spiritualis, scilicet Deus, qui unus est [...] quamvis sit unus locus spiritualis, tamen diversi sunt gradus appropinquandi ad locum illum"), ma alcune espressioni di Piccarda (*Pd.* III, vv. 29-30 "vere sustanze son ciò che tu vedi, / qui, *scil.* nel cielo della Luna, rilegate per manco di voto" e *ib.*, vv. 49-51 "ma riconoscerai ch'i' son Piccarda, / che, posta qui, *scil.* sempre nel I cielo, con questi altri beati, / beata sono in la spera più tarda") sembrano dar ragione alla dottrina platonica formulata nel *Timeo*, secondo la quale le anime, che preesistono al corpo, dimorano nelle stelle, a cui ritornano dopo essere state, con la morte, liberate dall'involucro terreno. Verosimilmente Dante ricavava tale dottrina del *Timeo*, come anche quella relativa all'origine dell'anima di *Pg.* XXV, vv. 10-78, in particolare vv. 61-78, dal *De natura et origine animae* di Alberto Magno. Beatrice libera il suo discepolo dal dubbio, confermando l'esattezza della dottrina tomistica, dichiara che tutte le anime indistintamente dimorano nell'Empireo, ma appaiono al Poeta nei diversi cieli per mostrargli sensibilmente il loro diverso grado di beatitudine. In modo figurato, prosegue, occorre parlare all'intelletto dei mortali e anche la Bibbia attribuisce a Dio mani e piedi e la Chiesa rappresenta gli angeli con un aspetto umano. Forse anche Platone, nel *Timeo*, vuole solo parlare delle diverse influenze esercitate dalle stelle sugli uomini e non mostrare i vari cieli come sedi dei beati.

<sup>149</sup> Si ricordino, in primo luogo, E. G. Gardner, *Dante and the Mystics*, Londra 1913 e B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Milano-Napoli 1936.

(dove la definizione di “Pseudo- Dionigi”). Oltre ad essere ricordato in *Ep.* XI 16, insieme ad altri illustri rappresentanti della Patristica, abbandonati in *telis araneorum* dalla Chiesa coeva a Dante, il Poeta cita lo Pseudo-Dionigi in alcuni passi che si riferiscono ad un motivo caratteristico del neoplatonismo: l’emanazione del molteplice dall’unità, a immagine della luce. In *Ep.* XIII 60, ad es., tale tema viene esplicitamente messo in relazione con lo Pseudo-Dionigi e la sua opera: “*Propter quod patet quod omnis essentia et virtus procedat a prima, et intelligentiae inferiores recipiant quasi a radiante, et reddant radios superioris ad suum inferius ad modum speculorum, Quod satis aperte tangere videtur Dionysios de Celesti Hierarchia loquens*”<sup>150</sup>. Sono passi come questo e, soprattutto alcuni versi del *Paradiso*, ad avere indotto E. G. Gardner ad affermare un’influenza dionisiana sulla struttura e nella composizione della *Commedia*. In *Pd.* XIII, vv. 52-57, a proposito della spiegazione tomistica relativa alla sapienza di Salomone, si afferma infatti: “Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire; / ché quella viva luce che sì mea / dal suo lucente, che non si disuna / da lui né da l’amor ch’a lor s’intrea, / per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussistenze, / eternalmente rimanendosi una”; si vuole intendere che tutte le cose, corruttibili e incorruttibili, non sono altro che il riflesso di quell’Idea (il Figlio come *Logos*, nel senso di *Ioann.* I 1) che il Padre genera *ab aeterno* mediante l’Amore (lo Spirito Santo)<sup>151</sup>; perché il *Logos* che deriva dal Padre, sorgente luminosa, in modo tale che non si separa da lui né dall’Amore (lo Spirito Santo), unito ad essi come terzo, per la sua bontà, convoglia i suoi raggi, come specchiandosi, nelle nove gerarchie angeliche, rimanendo uno. Sempre a proposito dei nove cori angelici, in *Pd.* XXIX, vv. 142-145, Beatrice, spiegando come il numero degli angeli non può essere concepito dall’intelletto umano, conclude: “«Vedi l’eccelso omai e la larghezza / de l’eterno valor, poscia che tanti / speculi fatti s’ha in che si spezza, / uno manendo in sé come davanti»”, dove si dice che l’altezza sublime di Dio, irraggiando la sua luce e riflettendola sulla infinita schiera degli angeli, non cessa di essere una indivisibile unità. Tuttavia, è soprattutto nel campo dell’angelologia che lo Pseudo-Dionigi, celebrato in *Pd.* X, vv. 115-117, già citato, ottiene il riconoscimento supremo da parte di Dante: si veda *Pd.* XXVIII, vv. 130-135, in cui Beatrice dice che l’Areopagita, dopo essersi immerso nella contemplazione delle schiere angeliche, le distinse e le nominò: diverse furono la concezione e la distribuzione dei cori angelici in Gregorio Magno<sup>152</sup>, che però, quando fu in Paradiso e comprese la verità, si rese conto del suo errore e sorrise di esso (“«E Dionisio con tanto disio / a contemplar questi ordini si mise, / che li nomò e distinse com’io. / Ma Gregorio da lui poi si divise; / onde, sì tosto come li occhi aperse / in questo ciel, di sé medesimo rise»”). Dunque, Dante mostra di avere abbandonato, in *Pd.* XXVIII, l’ordine delle gerarchie angeliche di Gregorio Magno (*Moral.* XXXII 38), che aveva adottato in *Cv.* II V 5-11, per seguire quello di Dionigi: non è escluso, tuttavia, che il Poeta lo abbia fatto, almeno in parte, perché riteneva che l’autore del *De Coelesti Hierarchia* fosse il personaggio che aveva appreso la verità dall’Apostolo, per grazia divina testimone diretto delle realtà sovramondane, e che perciò non potesse ingannarsi<sup>153</sup>.

Un’ultima, fondamentale consonanza di Lorenzo de’ Medici con Dante, che fuga ogni sospetto di un’operazione meccanica, esteriore e forzata, da parte del primo autore, nel recuperare il secondo, si ravvisa nell’esito sortito nel loro duplice *itinerarium in Deum*: l’amore è l’elemento che consente l’approdo al divino. Si ricordi la posizione di Lorenzo / Lauro: “Due ale ha la nostra alma pura et bella, / lo intelletto e ‘l di-

<sup>150</sup> In *Cv.* III 14 4-5, tale dottrina viene, invece, collegata ad Avicenna: “Ove ancora è da sapere che lo primo agente, cioè Dio, pinga la sua virtù in cose per modo di diritto raggio, e in cose per modo di splendore reverberato; onde ne le Intelligenze raggia la divina luce senza mezzo, ne l’altre si ripercuote da queste Intelligenze prima illuminate. Ma però che qui è fatta menzione di luce e splendore, a perfetto intendimento mostrerò differenza di questi vocabuli, secondo che Avicenna sente”.

<sup>151</sup> Cfr. Tommaso, *Summa theol.* I, q. XLIV, a. 3.

<sup>152</sup> Su di lui si veda *Pg.* X, vv. 73-76 “Quiv’era storiata l’alta gloria / del roman principato, il cui valore / mosse Gregorio a la sua gran vittoria; / i’ dico di traiano imperadore”, in cui papa Gregorio Magno ottenne la “gran vittoria”, intercedendo presso Dio per la salvezza dell’imperatore Traiano.

<sup>153</sup> Per un preliminare orientamento relativo alle influenze neoplatoniche dello Pseudo-Dionigi Areopagita in Dante, ai punti di convergenza e alle differenze, nel Poeta, da tali dottrine, si cfr. *E. D.*, s. v. *Dionigi l’Areopagita (Pseudo)*, pp. 460-462.

sio<sup>154</sup>, ond'ella è ascensa / volando al sommo Dio sopra ogni stella, / ove si ciba alla divina mensa / d'ambrosia e nectar, né già mai vien meno / questa somma dolcezza eterna et imensa. / Di questi due è il nectare più ameno / all'alma" (*De Summo Bono* IV, vv. 91-98); il Magnifico sostiene che "amor merita più" (*ib.*, v. 103) e che "più l'alma amando in vita acquista / la divina bontà che inquirendo" (vv. 104-105), poiché "si poca è nostra mortal vista / che vera cognitione di Dio non dona" (vv. 106-107): questo chiaro riconoscimento dei limiti della ragione umana e della sua inadeguatezza a comprendere il divino trova un puntuale parallelo in Dante, *Pg.* III, vv. 37-39, in cui è formulata l'esortazione del Poeta agli uomini affinché si appaghino di conoscere l'esistenza delle cose e non presumano di sapere perché esse sono ("State contenti, umana gente, al *quia*<sup>155</sup>; / ché, se potuto aveste veder tutto, / mestier non era parturir Maria"), in quanto è folle chi spera che la nostra ragione possa spiegare il mistero di Dio uno e trino ("Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone", vv. 34-36). L'apparizione di San Bernardo in *Pd.* XXXI, vv. 59-60 ("e vidi un sene / vestito con le genti gloriose") rappresenta una tappa fondamentale dell'*itinerarium* dantesco e una riflessione sul ruolo della teologia da parte del Poeta, che più volte e in vari modi mette in guardia contro l'arroganza della ragione che presume di poter andare oltre i suoi limiti. Dopo che la ragione-Virgilio ha dichiarato la sua inadeguatezza, cedendo il posto alla teologia-Beatrice, anche quest'ultima, arrogantemente sicura della sua supremazia nelle scuole del Medioevo, viene ridimensionata. Il subentrare di San Bernardo a Beatrice, per Pietro di Dante, "*figura est quod per theologiam Deum videre et cognoscere non possumus, sed per gratiam et contemplationem. Ideo mediante sancto Bernardo, idest contemplatione, impetratur a Virgine gratia videndi talia, quae per scripturas percipi non possunt*"<sup>156</sup>. Nel processo di avvicinamento e di unione a Dio, tra la creatura umana e l'essenza divina scocca, per San Bernardo, autore del *De diligendo Deo*<sup>157</sup>, la sua opera più importante di teologia mistica, quella forza unificatrice che è l'amore. Che Bernardo sia per Dante un Maestro per quanto riguarda la contemplazione divina si desume anche dall'epistola a Cangrande (*Ep.* XIII 80), dove, commentando *Pd.* I, vv. 8-9 "nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire", il Santo viene citato insieme alla sua opera *De Consideratione* V, capp. 13-14, dedicati appunto alla meditazione dell'essenza divina<sup>158</sup>. La capacità "unitiva" dell'amore è affermata anche dal neoplatonico Pseudo-Dionigi, *Div. nom.* IV 13 712 a, mentre perfino l'"aristotelico" Tommaso, *Summa c. Gent.* III 47, ammette la possibilità di giungere a Dio per mezzo di un *raptus* mistico, in cui le facoltà intellettive sono annullate: negando che nella vita terrena si possa vedere Dio nella sua essenza e conoscere il sommo bene, il Santo precisa che "la mente che vede l'essenza divina o il sommo bene deve essere totalmente avulsa dai sensi corporei, o mediante la morte, o mediante un rapimento".

Si può notare, dunque, una convergenza tra le fonti neoplatoniche, aristotelico-scolastiche e cristiane per quanto riguarda le modalità attraverso le quali l'uomo può pervenire al sommo bene e attingere pienamente l'essenza divina, fonti che lasciano, tutte, le loro tracce nella *Commedia* dantesca e mostrano come il *disio* e il *velle* giochino un ruolo prioritario nell'ascesa verso Dio, al di là dei tentennamenti ficiniani tra intelletto e amore: San Bernardo incarna, alla fine del *Paradiso*, in modo esemplare, il processo che permette alla creatura di ricongiungersi con il Creatore, di realizzare l'*unio* mistica con Lui. Lorenzo il Magnifico mostra di aver compreso la complessità e la ricchezza del pensiero dantesco e ne attinge, in *De Summo Bono*, molti degli elementi caratteristici, siano essi platonici e neoplatonici, aristotelici o cristiani. La *Commedia* viene dav-

<sup>154</sup> Si cfr. Ficino, *Comm. in Phil.* I 34 "*Fundamenta huius templi intellectus et voluntas. Supremum enim bonum capere, nisi suprema nostri parte, non possumus*". Si veda anche Platone, *Phaedr.* 247 e, 249 c-d.

<sup>155</sup> La congiunzione *quia* equivaleva, nel latino medievale a "che" e introduceva una proposizione dichiarativa.

<sup>156</sup> Cfr. É. Gilson, *Dante et la philosophie*, Parigi 1939, p. 237.

<sup>157</sup> Per il pensiero di San Bernardo, si veda É. Gilson, *La théologie mystique de saint Bernard*, Parigi 1947; per la mistica del Santo e dei Cistercensi cfr. L. Bouyer, *La spiritualité de Cîteaux*, Parigi 1955.

<sup>158</sup> Dante avrà tratto la conoscenza di Bernardo verosimilmente dalla filosofia e teologia francescana, che conosce e utilizza le opere del Santo cistercense (San Bonaventura lo cita molto spesso) e ne riprende il misticismo, mentre quest'ultimo è citato pochissimo da San Tommaso e dalla scuola domenicana: cfr. J. Chatillon, *L'influence de saint Bernard sur la pensée scolastique au XIIIe et au XIIIe siècle*, in *Saint Bernard Théologien*, Parigi, pp. 281-284.



vero proposta “come il massimo testo etico, lirico-sapienziale” del Quattrocento, come afferma D. Pisano<sup>159</sup>, anche se poi appare alquanto riduttiva, da parte dello studioso, la definizione dell’opera, nella rilettura e nell’interpretazione laurenziana, come “il più grande e insuperato romanzo neoplatonico in versi, che adombra – attraverso una fitta rete di *velamina* e *integumenta* – la storia dell’esilio dell’uomo sulla terra”<sup>160</sup>. Al di là della “ortopedizzazione dantesca del primo neoplatonismo ficiniano”, caratterizzato da una “ottimistica fiducia verso la possibilità individuale di assurgere alla *visio Dei* sulla base delle sole risorse intellettuali”<sup>161</sup>, che Lorenzo avrebbe compiuto con il suo trattato, giudizio che suggerisce l’idea di un’operazione letteraria, da parte del Magnifico, piuttosto artificiosa e cerebrale, emergono invece, dalla lettura di *De Summo Bono*, l’impressione e la consapevolezza di una consonanza profonda di Lorenzo con il suo illustre predecessore e di una lettura meditata e approfondita dell’opera dantesca.

**Maria Lavinia Piccioni**

**Laureata in Filologia Classica nell’anno accademico 2015/2016, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”**

**Insegnante di Italiano, Latino e Greco, con incarichi a tempo determinato**

---

<sup>159</sup> D. Pisano, *Dante nella poesia di Lorenzo de’ Medici*, Padova 2016, p. 162.

<sup>160</sup> D. Pisano, *op. cit.*, p. 162.

<sup>161</sup> D. Pisano, *op. cit.*, p. 133.

# “Mutare e trasmutare”: Dante (If. XXIV-XXV), Ovidio e la metamorfosi

di

Maria Lavinia Piccioni

Dopo lo sgomento provato dal Poeta, all'inizio di *If.* XXIV, vv. 1-21, nel vedere il Maestro corrucciato per la scoperta dell'inganno di Malacoda e per le parole canzonatorie di frate Catalano (*If.* XXIII, vv. 127-148), concluso l'arduo percorso che conduce i due pellegrini sull'argine che fa da discriminare tra la settima bolgia dell'ottavo cerchio, quella dei ladri, e la successiva (*If.* XXIV, vv. 79-80), punto dal quale è più agevole osservare il luogo di pena di questi dannati, si dischiude la visione della nuova realtà infernale (*ib.*, vv. 81 ss.) in tutto il suo orrore ed emerge, al v. 97, tra una "cruda e tristissima copia" di "genti nude e spaventate" (*ib.*, vv. 91-92), il primo personaggio, Vanni Fucci; tuttavia, non è escluso che possa essere sua la voce, segnalata già al v. 65, che si leva dal fondo di questo luogo del primo regno, inadatta a pronunciare parole comprensibili ("a parole formar disconvenevole", *ib.* v. 66), a maggior ragione attribuibile a questo dannato se si accettasse la lezione concorde dei codici *ad ira*, che viene per lo più respinta e sostituita da *ad ire*, *lectio difficilior* ("ma chi parlava ad ire pareva mosso", *ib.*, v. 69), attestata con sicurezza nel commento di Pietro Alighieri (*Tamen qui eam (vocem) fecerat videbatur motus non dicas "ad iram", ut multi textus dicunt falso, sed dicas "ad ire", id est "ad iter"*)<sup>162</sup>: essa evidenzerebbe, in tal caso, una caratteristica del personaggio, che si presenterà, pronunciando il suo nome, solo al v. 125.

La bolgia appare, agli occhi di Dante e della sua guida, in tutto il suo orrore, essendo ricolma di varie specie di serpenti, mentre i dannati, con le mani avvinte dietro la schiena da tali ripugnanti animali, corrono in preda al terrore. Colpisce profondamente la vista dei due pellegrini la metamorfosi di un dannato che, morso alla nuca da un serpente, si trasforma in cenere e rapidamente assume di nuovo forma umana. A Virgilio che gli chiede chi sia, il dannato rivela il suo nome, Vanni Fucci<sup>163</sup>,

<sup>162</sup> Se si avesse la certezza che Pietro leggeva l'autografo paterno, non ci sarebbero dubbi nel ritenere sicura tale lezione, ma ciò non può essere assolutamente provato.

<sup>163</sup> Vanni Fucci è il solo tra i personaggi dei cc. XXIV-XXV di cui si possa apprendere con certezza l'identità, perché è egli stesso a dichiararla in modo completo ("son Vanni Fucci", *If.* XXIV, v. 125). Gli altri ladri vengono designati, nel c. XXV, con il solo nome (Cianfa al v. 43, Agnello al v. 68, Buoso al v. 140), con il nome seguito da un epiteto (Puccio, detto Sciancato, al v. 148, verosimilmente per un difetto fisico) o con una perifrasi ("l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni", v. 151, con la quale Dante sembra riferirsi a Francesco dei Cavalcanti). Per l'identità precisa dei cinque ladri si presta fede agli antichi commentatori, anche se in qualche caso permangono dubbi: non è del tutto sicura, ad es., l'identificazione di Buoso, perché alcune testimonianze antiche lo dicono appartenente, non alla famiglia dei Donati, bensì a quella degli Abati, ghibellina, anche se nessuna traccia storica vi è di un Buoso degli Abati. Tra i moderni, Barbi, *Problemi I*, pp. 305-322, e Paratore, *Il canto XXV dell'Inferno*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze 1968, p. 279, sostengono che fosse membro dei Donati e in tal modo il personaggio sarà, in questo contributo, designato. Paratore afferma: "Non si vede perché si debbano seguire Pietro di Dante e il Lana che lo assegnano alla famiglia degli Abati, anziché la maggioranza degli antichi commentatori, l'Ottimo, Benvenuto, il Buti e l'Anonimo fiorentino, che lo assegnano alla famiglia dei Donati...; secondo questa identificazione il personaggio sarebbe proprio lo zio paterno di Corso Donati". Dante constata che nella bolgia dei ladri brulicano suoi correghionali (Vanni Fucci è pistoiese) e concittadini (i cinque ladri): da ciò l'indignazione che lo induce alla violenta invettiva contro Pistoia in XXV, v. 10 ss., e che culminerà nelle parole di scherno e amara ironia contro Firenze, all'inizio del XXVI canto (vv. 1-12), perché la sua odiosamata città è così grande da diffondere la sua fama persino nell'inferno: "Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande" (vv. 1-3). Poco o nulla si sa della tipologia dei reati commessi dai cinque ladri fiorentini, per cui sforzarsi di spiegare il loro contrappasso sulla base della peculiarità dei loro crimini risulta poco corretto. Solo per il pistoiese Vanni Fucci può essere accolta, con una certa sicurezza, l'attestazione relativa all'indole violenta e al carattere sacrilego dei suoi furti. Non è comunque questa la sede per una trattazione dettagliata della questione, per la quale si rinvia, pertanto, ad *E. D.*, s. v. *Vanni Fucci*, pp. 878-880. Sarà sufficiente rilevare, qui, come questo perso-

e l'origine pistoiese. Dante lo riconosce come un avversario politico, essendo un guelfo nero, che si trova in questa bolgia per il proprio furto sacrilego e per la sua violenza. Il dannato appare indispettito e addolorato per essere stato sorpreso dall'avversario in questo luogo, tra i ladri, e costretto ad ammettere il suo vergognoso peccato e, per vendicarsi, profetizza all'illustre pellegrino le sventure dei Guelfi bianchi e la loro cacciata da Firenze, eventi che coinvolgeranno anche quest'ultimo in prima persona. Il personaggio esce di scena al v. 9 del canto XXV, dopo aver rivolto un gesto osce-no al cielo: esso suscita lo sdegno non solo di Dante, che prorompe in un'invettiva contro Pistoia, ma anche del centauro Caco, che sopraggiunge all'improvviso e grida "Ov'è, ov'è l'acerbo?" (v. 18). Al v. 35 vengono introdotti altri tre dannati, dei quali si apprenderà nei versi successivi l'identità. Due di essi sono protagonisti della seconda metamorfosi: al corpo di Agnello dei Brunelleschi<sup>164</sup> "s'appiglia" un rettile con sei piedi, Cianfa Donati<sup>165</sup>, che forma un corpo solo con il compagno (vv. 70 ss.). La terza metamorfosi riguarda Buoso Donati<sup>166</sup>, che viene trafitto all'ombelico da un serpentello "acceso, / livido e nero" (vv. 83-84), e si trasforma nell'odioso rettile, mentre il serpentello assume le fattezze umane di un personaggio, designato con una perifrasi ("l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni", v. 151), che gli antichi commentatori identificano concordemente con un Francesco Cavalcanti, detto il Guercio, che sarebbe stato assassinato dagli abitanti di Gaville, località vicino a Firenze. Il quinto personaggio, Puccio Sciancato (v. 148), non subisce alcuna metamorfosi ("ed era quel che sol, di tre compagni / che venner prima, non era mutato", vv. 149-150) e si limita a guardare terrorizzato.

I due canti in questione risentono della presenza di ben tre modelli classici: oltre a Virgilio, il cui modello, nell'episodio di Vanni Fucci, come si vedrà, è operante soprattutto nella sequenza riguardante il centauro Caco, è evidente la forte influenza di Lucano, si può anzi affermare che l'ambientazione della bolgia dei ladri, sebbene E. Draskóczy avanzi la possibilità di qualche influenza del *Liber Scalae* LV, 143<sup>167</sup>, sia lucanea; E. Paratore afferma infatti<sup>168</sup>: "...il perno di tutte le orrende mutazioni in cui consiste la pena nella bolgia è costituito dalla natura serpentina che perciò provoca l'insistito riferimento al modello lucaneo...". Dante vede, infatti, "terribile stipa / di serpenti" (*Inferno* XXIV, vv. 82-83), precisando che, a confronto, la Libia «con sua rena» non deve vantarsi di possederne in numero maggiore (*ib.*, v. 85): "ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cenci con anfisibena, / né tante pestilenzie né sì ree / mostrò già mai con tutta l'Etiopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso è" (vv. 86-90). Si noti la corrispondenza con il passo di Lucano, *Phars.*

---

naggio vada distinto dagli altri suoi compagni di pena, perché il suo peccato è caratterizzato da una componente di violenza e di frode che sembra mancare negli altri ladri. È certo che Dante dovette avere precise notizie su di lui, che fu implicato, nel 1281, 1286 e 1287, in fatti di sangue di natura privata e che manifestò il suo carattere violento anche nelle lotte intestine pistoiesi tra Bianchi e Neri (sarebbe stato uno dei sicari inviati dai Cancellieri di parte nera a uccidere Focaccia dei Cancellieri Bianchi, ricordato in *If.* XXXII 63): ciò giustifica la definizione che di lui fornisce il Poeta, "omo di sangue e di crucci" (*If.* XXIV, v. 129), nonché il fatto che proprio a lui, feroce partigiano dei Neri, Dante faccia pronunciare la profezia relativa alla sconfitta dei Bianchi pistoiesi da parte di Moroello Malaspina nella guerra del 1301-1306 (*If.* XXIV, vv. 140-151). La sconfitta dei Bianchi pistoiesi fu anche la fine dei Bianchi fiorentini, che con Pistoia perdettero l'unico caposaldo di difesa. Ma l'accenno profetico potrebbe semplicemente alludere alla cattura, da parte di Moroello, del castello di Serravalle (1302), baluardo pistoiese, dove si erano asserragliati i Bianchi fuoriusciti. Per un ulteriore elemento, inoltre, Vanni Fucci si distingue dagli altri dannati, in quanto colpevole sì di furto, ma di un furto sacrilego: "fui / ladro a la sagrestia d'i belli arredi" (*If.* XXIV, v. 138). La maggiore complessità di questa figura, rispetto ai cinque ladri fiorentini, la violenza e il carattere sacrilego del suo furto giustificano la suddivisione in due canti della tematica relativa alla settima bolgia e la distinzione tra il dannato pistoiese e i cinque dannati fiorentini che sono in essa accolti: Vanni Fucci entra in scena al v. 97 del canto XXIV (se non è sua, come si è notato, la voce che Dante e Virgilio odono uscire "de l'altro fosso, / a parole formar disconvenevole", vv. 65-66) ed esce di scena al v. 9 del canto XXV, dedicato agli altri suoi compagni di pena.

<sup>164</sup> Il personaggio è nominato, come si è detto, in *If.* XXV, v. 68.

<sup>165</sup> Nominato in *ibid.*, v. 43.

<sup>166</sup> Il suo nome compare in *ibid.*, v. 140.

<sup>167</sup> E. Draskóczy, *Allusioni ovidiane e metamorfosi nei canti XXIV e XXV dell'Inferno dantesco*, in *Újlatin Filológia*, Pécs 2012, p. 5.

<sup>168</sup> E. Paratore, *op. cit.*, p. 254.

IX, 710 ss., “[...] *tractique via fumante chelydri; / et semper recto lapsurus limite cenchris; / [...] et gravis in geminum surgens caput amphisibaena; / [...] iaculique volucres; / et contentus iter cauda sulcare phareas*”, che risulta essere la fonte diretta di questi versi della *Commedia*, pur presentando una lista più ampia di serpenti. Anche il dantesco “pestilenzie”, v. 88, richiama il poeta latino (*Phars.* IX, v. 805), che usa il termine “*pestes*” sempre in riferimento ai ripugnanti rettili. Potrebbe apparire singolare in questo canto la compresenza di Virgilio e Lucano, generalmente considerato l’autore di un’opera giudicata come una sorta di anti-Eneide, ma sull’importanza dell’autore classico per Dante e il superamento dell’opposizione *Eneide-Farsaglia* si vedano J. Brisset<sup>169</sup> e la recensione di E. Paratore<sup>170</sup> all’opera della studiosa. J. Brisset sostiene che, come Virgilio celebrerebbe nell’*Eneide* la provvidenzialità dell’Impero di Roma, così Lucano, “fondandosi sul principio che una costante beatitudine di entità terrene si tramuta in peccato di ὄβρις che attirerebbe su loro la rovina”<sup>171</sup>, ha inteso la sciagura delle guerre civili come il tributo che Roma avrebbe dovuto versare per controbilanciare la sua lunga prosperità, gettando i presupposti per la riconquista della sua potenza. Del resto, per far intendere lo spirito con cui Dante si è accostato all’opera lucanea, considerandola, sulle orme dell’*Eneide*, come un tesoro di insegnamenti relativi alle *virtutes* romane, è sufficiente il riferimento presente in *Inferno* XIV, vv. 13-15 (dove viene presentata la landa infuocata del terzo girone del VII cerchio, “che fu da’ piè di Caton già soppressa”) a *Phars.* IX, v. 378 ss. e vv. 587-591, in cui si descrivono le sabbie del deserto libico e la fermezza di Catone Uticense nel guidare le truppe durante la difficile marcia, il cui ricordo è di nuovo operante nella presentazione della bolgia dei ladri<sup>172</sup>.

Anche il motivo del disfacimento del corpo umano presente negli episodi di Sabello, *Phars.* IX, vv. 763 ss., che un “*seps...exiguus*” (un “serpente minuscolo”) morde con il dente ricurvo (*flexo dente*, *ib.*, v. 764), provocandone la dissoluzione (*saevum sed membra venenum / decoquit, in minimum mox contrahit omnia virus* “il crudele veleno consuma subito le membra e il tossico riduce tutto quasi a niente”, vv. 775-76), e di Nasidio, *Phars.* IX, v. 790 ss., il cui corpo, sempre a causa di un serpente, si gonfia fino a spezzare la *lorica* e a ridursi a una massa informe, trova riscontro, per quanto riguarda il primo personaggio lucaneo, nell’episodio di Vanni Fucci, dove, tuttavia, esso è congiunto al motivo della metamorfosi. Su tale motivo, assente nel poeta della *Farsaglia*, è tutta concentrata, poi, la narrazione dantesca riguardante Cianfa Donati e Agnello Brunelleschi, dove “l’orrenda fusione” dei due ladri “nelle commiste nature di uomo e di serpente”<sup>173</sup> trova qualche riscontro anch’essa nel Nasidio lucaneo, al quale *tumor toto iam corpore maior* (“un gonfiore più grande dell’intero corpo”, v. 793) provoca un’orrenda perdita di ogni forma umana.

Ma, al di là della suggestione lucanea, in questi due canti dell’*Inferno*, in cui il tema della metamorfosi ha assoluta centralità, finisce per imporsi il richiamo a Ovidio, che di essa risulta essere il can-

<sup>169</sup> J. Brisset, *Les idées politiques de Lucain*, Parigi 1964.

<sup>170</sup> In «Latomus», 1965, pp. 678-681. E. Paratore sottolinea come l’interpretazione della Brisset contribuisca a rendere accettabile e familiare l’idea di un incontro integrativo, nello spirito di Dante, fra il messaggio del poeta di Mantova e quello del poeta di Cordova, ma, successivamente, nel contributo *La storia di Roma nella poesia epica latina*, in «Rendic. Accad. Lincei» V [1970], pp. 171-173, pone in rilievo luoghi di Lucano, fino ad allora oggetto di poca attenzione da parte della critica, che evidenzerebbero un intento di polemica contrapposizione a Virgilio e di capovolgimento di sue prospettive. Comunque si risolva la questione, Paratore afferma che Dante dovette avvertire la lezione di Virgilio e quella di Lucano come integrantisi fra loro. Cfr. *E. D.* s.v. *Lucano*, p. 700-701.

<sup>171</sup> E. Paratore, *E. D.*, s. v. *Lucano*, p. 700.

<sup>172</sup> L’importanza dell’eredità lucanea in Dante, accanto a quella virgiliana, è sottolineata anche da E. Raimondi, *Il I canto del Purgatorio*, in *Lect. Scaligera* II, p. 14 ss., dove si afferma che l’antitesi tra Cesare e Catone nella *Commedia* non significa un’inconciliabile opposizione, ma è un’antitesi complementare. Si veda anche G. Vinay, nella sua edizione commentata della *Monarchia*, Firenze, 1950, pp. 140 e 159, e S. Pasquazi, *Catone*, in «Cultura e scuola», 13-14 [1965], p. 533.

<sup>173</sup> E. Paratore, *Il canto XXV dell’Inferno*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze 1968, p. 253.

tore per eccellenza: per questo si focalizzerà l'attenzione sul confronto testuale tra alcuni passi dell'Autore latino e i canti danteschi in questione, al fine di rilevare affinità e differenze tra essi, di indagare le modalità attraverso le quali l'argomento viene trattato, ricercando anche il significato e la funzione che assume la metamorfosi nel Poeta antico e in Dante, nonché le ragioni della centralità dell'opera ovidiana nei due canti della *Commedia* e in tutto l'immaginario dantesco. Del resto va anche rilevato che, nonostante l'evidente influenza lucanea nella descrizione della bolgia dei ladri, desolata e orrida come il deserto di Libia che fa da scenario alla marcia dei guerrieri della *Farsaglia*, ancora in un mito di Ovidio (*Met.* IV, vv. 617-620)<sup>174</sup> va ricercato l'*aition* relativo alla presenza delle innumerevoli specie di serpenti che popolano quel luogo: il mito di Perseo, che, vincitore della Gorgone, si trova a sorvolare il deserto libico e lascia cadere dal capo mozzato del mostro gocce di sangue che si trasformano in serpi, per cui quella regione sarà da quel momento infestata da tali animali ripugnanti. Cosicché si può affermare che anche nella caratterizzazione dantesca della settima bolgia dei fraudolenti si insinui, seppure in maniera indiretta, il motivo ovidiano della trasformazione.

Per quanto riguarda il tema della metamorfosi nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno*, Mattalia<sup>175</sup> rileva una duplice forma inventiva di essa, distinguendo una "trasformazione fulminea" di un solo essere, con autodistruzione e recupero altrettanto fulmineo della forma originaria, e una "trasformazione lenta e coordinata" di due diversi esseri. Alla prima tipologia corrisponde la metamorfosi di Vanni Fucci, alla seconda quella dei ladri fiorentini.

La mutazione di Vanni Fucci è la più semplice, in quanto riguarda un solo individuo; si constaterà che, nella seconda, due individui si compenetrano l'uno nell'altro e nella terza si assisterà al prodigio di due esseri che si scambiano la loro materia organica. Si può parlare di una sorta di *climax* ascendente per quanto riguarda la difficoltà e la novità rappresentativa delle tre metamorfosi e la complessità delle immagini.

La metamorfosi del ladro sacrilego pistoiese viene racchiusa in tre terzine (XXIV, vv. 97-105). Nella prima un serpente attacca il dannato nel punto in cui il collo si congiunge alle spalle, cioè alla nuca. Nella seconda si sottolinea la rapidità della trasformazione, quasi simultanea con il morso del rettile, così come è rapida la scrittura di una O oppure una I, lettere che si tracciano con un solo tratto di penna (v. 100). A sottolineare la fulmineità della metamorfosi concorrono i tre verbi in polisindeto, che trasmettono l'idea di un succedersi incalzante, istantaneo di azioni, ai vv. 101-102 ("el s'accese e arse, e cener tutto / convenne"), che mostrano come, per il morso del serpente, Vanni Fucci venga invaso da un calore di fiamma, bruci e cada immediatamente a terra incenerito. L'immagine della fiamma e del calore compare anche in Lucano, per Sabello, in una similitudine (IX 781-784: *Calido non ocius austro / nix resoluta cadit nec solem cera sequetur. / Parva loquor, corpus sanie stillasse perustum: / hoc et flamma potest; sed qui rogos abstulit ossa?* "Così rapidamente la neve / si disfa al calore dell'Austro e la cera si liquefa al sole. / È poco dire che il corpo stilla d'una putredine che lo consuma: / tanto può anche la fiamma; ma quale rogo consuma le ossa?"); anche a proposito di Nasidio si nomina un *rubor igneus* che gli accende il viso (*ib.*, v. 791). In-

<sup>174</sup> *Cumque super Libycas victor penderet harenas, / Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae, / Quas humus exceptas varios animavit in angues, / Unde frequens illa est infestaque terra colubris*: "E mentre, vincitore, [Perseus] si librava sulle sabbie della Libia, dal capo della Gorgone caddero sanguigne stille, che, assorbite dalla terra, presero vita in svariati serpenti, per cui quella regione è popolata e infestata da serpi".

<sup>175</sup> D. Mattalia, *Il canto XXV dell'Inferno*, Firenze 1962, p. 7.

fine, nell'ultima terzina, la cenere si ricompone per restituire la figura umana<sup>176</sup>: di nuovo viene sottolineato il carattere fulmineo del processo per mezzo della locuzione avverbiale “di butto” (v. 105), “di botto”, “subitamente”. Mentre Lucano registra nel dettaglio il disfacimento delle varie parti del corpo (*ib.*, vv. 767 ss.), Dante riserba tale modo di procedere analitico, suggerito del resto, oltre che dal Poeta della *Farsaglia*, anche e soprattutto da Ovidio, per le metamorfosi seguenti; qui si limita a segnalare l'immediatezza dell'incenerimento e poi della riassunzione dell'individualità, fase, quest'ultima, come si è già notato, assente in Lucano. Questa alternanza di dissoluzione-rinascita manca nel Poeta latino e Dante la trae da altri testi: a questo punto la temperie del canto XXIV è decisamente ovidiana, perché l'immagine, introdotta per mezzo di una similitudine, della fenice, che incarna questo ciclo continuo di morte – rinascita è mutuata dal Poeta delle *Metamorfosi*. A questo proposito è possibile procedere puntualmente con una serie di confronti tra *If.* XXIV, vv. 106-111 e *Met.* XV, vv. 392-407. Al v. 106, Dante, in luogo dell'ovidiano *Assyrii* (v. 393), cita “li gran savi” come testimoni della tradizione relativa all'uccello favoloso, del quale si ha notizia nei naturalisti antichi, nei poeti classici e nelle enciclopedie medievali (ad es. nel *Tresor* di Brunetto Latini), la cui immagine compare frequentemente anche nella poesia provenzale e toscana. Paratore<sup>177</sup> osserva come Dante, con tale perifrasi, attestasse la reverenza che già il mondo classico aveva riservato agli astrologi caldei. Tuttavia non tutti i commentatori sono d'accordo con tale interpretazione: U. Bosco, G. Reggio<sup>178</sup>, ad es., intendono, con l'espressione<sup>178</sup>, i poeti, ritenuti maestri di sapienza, come si desume anche da vari luoghi della *Commedia* (ad es. *If.* I, 89, IV, 110, *Pg.* XXIII 8). Dante afferma che la fenice “erba né biado in sua vita non pasce” (v. 109), mentre Ovidio *non fruge neque herbis* (v. 393), con un'inversione dei due termini. Lo stesso si verifica al verso successivo della *Commedia*, “ma sol d'incenso lacrime e d'amomo”, da confrontare con *Metamorfosi* (v. 394), dove si legge *sed turis lacrimis et suco vivit amomi*, con corrispondenza quasi perfetta. Dante risulta più sintetico per quanto riguarda i versi che seguono, mentre in Ovidio (*Met.* XV, vv. 395-400)<sup>179</sup> è dettagliata la descrizione del nido che la fenice allestisce come rifugio nel quale andrà a morire. Efficace, come sempre, l'espressione dantesca “e nardo e mirra son l'ultime fasce” (v. 111), che sintetizza la più ampia descrizione delle *Metamorfosi*: da notare la presenza, nel testo ovidiano, del termine *casias* (v. 398), omissso nel canto XXIV dell'*Inferno*, e della più complessa formula *nardi lenis aristas* “spighe di delicato nardo”, di contro al semplice “nardo” dantesco; rilevante anche la puntuale aggettivazione dei sostantivi nel primo Autore (*fulva... murra* e *quassa... cinnama*), del tutto assente nel secondo. Icastica l'allusione alla morte della fenice in Dante (“l'ultime fasce”) a confronto con la distesa narrazione ovidiana (*Se super imponit finitque in odoribus aevum*). Si deduce pertanto, da questo confronto, quella che può essere considerata una peculiarità, da parte del Poeta della *Commedia*, nella ripresa delle fonti classiche, la sua specifica tecnica nel riecheggiarne alcuni episodi, procedimento che consiste nella capacità di condensare in pochi rapidi tocchi, in pochi essenziali elementi, i caratteri fondamentali dei modelli antichi, oltre che nella magistrale perizia nel rivitaliz-

<sup>176</sup> A proposito di Vanni Fucci che riassume la forma umana, molti commentatori hanno individuato un possibile influsso virgiliano, istituendo un confronto con Proteo, *Georg.* IV, vv. 405 ss. e 440 ss., ma Paratore, *op. cit.*, p. 255, formula alcune riserve: nel caso di questo personaggio non compare il motivo dell'incenerimento (ivi si parla, ai vv. 405 ss., di una trasformazione in “ispido porco”, “bieca tigre”, scaglioso serpe”, “lionessa fulva”, di un suo smaterializzarsi in un “crepitio di fiamma” e di una sua dissoluzione in acqua; al v. 442, in “fuoco”, “bestia orrenda”, “acqua viva”); inoltre è improbabile che Dante conoscesse le *Georgiche*.

<sup>177</sup> E. D., s. v. *Ovidio*, p. 231-232.

<sup>178</sup> U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia, Inferno*, 2002, p. 391.

<sup>179</sup> *Haec ubi quinque suae complevit saecula vitae, / Illic in ramis tremulaeve cacumine palmae / Unguibus et puro nidum sibi construit ore. / Quo simul c casias et nardi lenis aristas / Quassaque cum fulva substravit cinnama murra, / Se super imponit finitque in odoribus aevum.*

zarne le immagini. Ciò è ancora più sorprendente, perché tale caratteristica si deduce da un testo, come quello appena esaminato, in cui l'incontro con la fonte classica "è fra i più letterali che si ravvisino nella *Commedia*"<sup>180</sup>. Questa peculiarità dantesca di riuscire a condensare in poche, rapidissime note un intero episodio tramandato dagli antichi Autori è attestata con grandissima frequenza nella *Commedia*: per quanto riguarda Ovidio, basta citare come esempio *If.* XVII, v. 18, con l'allusione al mito di Aracne ("né fuor tai tele per Aragne imposte"), che occupa, invece, i vv. 15-145 di *Met.* VI, riferimento che ritorna anche in *Pg.* XII, vv. 43-45 ("O folle Aragne, sì vedea io te / già mezza ragna, trista in su li stracci / de l'opera che mal per te si fé"), dove si ha un'eco più precisa della conclusione dell'episodio ovidiano, con quella notazione, a proposito del personaggio, "già mezza ragna" (v. 44), che mostra un processo *in fieri*, una metamorfosi che si sta verificando e non è ancora compiuta. Sempre in *If.* XVII, vv. 109-111, si segnala il riferimento a Icaro, che "le reni / sentì spennar per la scaldata cera", dove il grido del padre Dedalo "Mala via tieni" (v. 111) condensa le istruzioni che costui fornisce al figlio, prima che il volo inizi, presenti in *Met.* VIII, vv. 203-209. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma qui basterà rilevare che la sintesi nella citazione delle fonti classiche, caratteristica pressoché costante del Poeta della *Commedia*, è ravvisabile, in maniera sistematica, anche nel rapporto di Dante con le fonti bibliche: si citerà soltanto *If.* XXVI, v. 34 "E qual colui che si vengìo con li orsi", dove la perifrasi per indicare il profeta Eliseo rievoca un intero episodio, narrato in *IV Reg.*, II 23-24.

Non sembra inopportuno concludere l'indagine condotta sulla prima delle trasformazioni relative alla bolgia dei ladri al fine di valutare l'influenza su di essa delle *Metamorfosi* ovidiane, facendo ancora una volta riferimento a *If.* XXIV, v. 100 "Né O sì tosto mai né I si scrisse" e segnalando l'opinione di alcuni studiosi<sup>181</sup>, che vi scorgerebbero un'allusione alla storia di Io, presente nell'Autore latino (*Met.* I, vv. 583-750). Io, figlia di Inaco, subisce una metamorfosi come Salmace e Aretusa, anch'esse ninfe fluviali, entrambe legate ai canti danteschi dei ladri, in quanto la prima, sebbene non nominata, senza dubbio costituisce un modello per il Poeta della *Commedia*, per quanto riguarda la trasformazione di Cianfa Donati e Agnello Brunelleschi nel c. XXV, la seconda, invece, viene citata espressamente in *ib.*, v. 97 insieme a Cadmo, nel punto in cui Dante esprime il suo vanto di avere superato Ovidio, nonché Lucano. Io, trasformata in giovenca bianca, perde la capacità di parlare: *Et conata queri mugitus edidit ore* (*Met.* I, v. 637), così come il dannato (Vanni Fucci?) di *If.* XXIV, vv. 65-66, tenta di dire qualcosa con "una voce...a parole formar disconvenevole"; la misera giovane traccia nella polvere le lettere che compongono il suo nome (*Littera pro verbis...pes in pulvere duxit*, *Met.*, v. 649) per farsi riconoscere dal padre, mentre la parola "polvere" compare in Dante al v. 104, poco dopo il verso citato "Né O sì tosto mai né I si scrisse". In particolare, D. Chapin rileva (pp. 20-30) la presenza del monogramma di Io nei manoscritti medievali di Giovanni del Virgilio e di Albrecht van Halberstadt, contenenti commenti ad Ovidio: tale monogramma risulta essere un'orma di zoccolo con l'unghia fessa, con una "i" inscritta in una "o", e doveva essere, verosimilmente, noto a lettori medievali delle *Metamorfosi*. Su questa strada ci si è spinti fino a scorgere un riferimento ad Ovidio in *If.* XXV, v. 45 "mi puosi 'l dito su dal mento al

<sup>180</sup> E. Paratore, in *E. D.*, s.v. *Ovidio*, p. 231.

<sup>181</sup> I. Baldelli, *Le "fiche" di Vanni Fucci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 114, CLXXIV (1997), 565, p. 27; D. Chapin, *Io and the Negative Apotheosis of Vanni Fucci*, in «Dante Studies», LXXXIX, (1971), p. 19; C. A. Cioffi, *The anxieties of Ovidian influence: theft in Inferno XXIV and XXV*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII (1994), pp. 77-100.

naso”, in cui la parola “naso”, oltre al senso letterale, potrebbe designare il Poeta latino<sup>182</sup>, nominato esplicitamente in *ib.*, v. 97.

Ancora più forte appare la presenza ovidiana nel c. XXV dell’*Inferno*, anche in sequenze dove risulta evidente l’influsso degli altri due modelli, Virgilio e Lucano. Se già D. Mattalia<sup>183</sup> vedeva “forse un ricordo del terrificante involuppo laocoonteo, descritto da Virgilio in *En.* II, 216 sgg.”, ai vv. 94-96 di *If.* XXIV, che si riferiscono alla pena delle “genti nude e spaventate” (v. 92) della bolgia dei ladri, avvinghiate dalle serpi, un’immagine simile ritorna all’inizio del canto successivo (*If.* XXV, 4-9), nel momento in cui Vanni Fucci sta per uscire di scena<sup>184</sup>. Mentre il ladro sacrilego fugge, attaccato da due serpi, una delle quali gli si avvinghia intorno al collo e l’altra gli blocca le mani impedendogli ogni movimento, dopo che egli ha rivolto un’ingiuria a Dio con un gesto volgare, ecco farsi avanti “un centauro pien di rabbia”, che grida: “Ov’è, ov’è l’acerbo?” (vv. 17-18): si tratta di Caco, nel presentare il quale Dante si confronta con *Aen.* VIII, v. 190 ss. Nell’attribuire a Caco la natura di un centauro, il Poeta altera la tradizione virgiliana: tale immagine del personaggio non compare, inoltre, in nessun altro poeta latino e può essere stata suggerita a Dante, come rilevano N. Sapegno<sup>185</sup>, C. Grabher<sup>186</sup>, E. Paratore<sup>187</sup>, dagli aggettivi *semihomo* (v. 194) e *semifer* (v. 267), da Virgilio adoperati per lui<sup>188</sup>. Del resto in Virgilio Caco è figlio di Vulcano, non può essere perciò un centauro. Anche per il cumulo di serpenti collocati sulla “groppa” di questo personaggio (“Maremma non cred’io che tante n’abbia, / quante bisce elli avea su per la groppa /infin ove comincia nostra labbia”, *If.* XXV, vv. 19-21), insieme al “draco” (“Sovra le spalle, dietro da la coppa, /con l’ali aperte li giacea un draco; / e quello affuoca qualunque s’intoppa”, *ib.*, vv. 22-24), Dante mostra di discostarsi dal modello virgiliano, rifacendosi ad Ovidio, *Met.* IV, vv. 490 ss., dove le Erinni, inviate da Era per tormentare Io, sono caratterizzate da tale attributo<sup>189</sup>. Un altro elemento limita l’influenza virgiliana nell’episodio dantesco di Caco: il fatto che costui muoia non per soffocamento, per opera delle possenti braccia di Ercole, come in *Aen.* VIII, vv. 259-261 (*Hic Cacum.../ corripit in nodum complexus et angit inhaerens / elisos oculos et siccum sanguine guttur*), ma per i colpi di clava dell’eroe (“onde cessar le sue opere biece / sotto la mazza d’Ercule”, vv. 31-32) fa sì che il modello ovidiano si sovrapponga a quello di Virgilio: si tratta, questa volta, del Poeta dei *Fasti*, ove è detto che la *clava trinodis* di Ercole *ter, quater adverso sedit in ore viri* (l. I, vv. 575-76), quella clava che comunque è impugnata dall’Alcide anche in Virgilio (*rapit arma manu nodisque gravatum / robur*, vv. 220-21). Ma, al di là delle suggestioni delle fonti classiche, l’originalità dantesca, la capacità di svincolarsi da esse e di emularle, è ravvisabile al v. 33 del c. XXV, ove si osserva che “Ercule...forse / gliene diè cento, e non sentì le diece”, espressione che allude al furore dell’eroe e

<sup>182</sup> Cfr. M. U. Sowell, *Dante’s nose and Publius Ovidius Naso: a gloss on “Inferno” 25.45*, in «Dante and Ovid: Essays in Intertextuality, Medieval Renaissance Text Society», 1991, p. 42.

<sup>183</sup> D. Mattalia (a cura di), *La Divina Commedia*, vol. I, *Inferno*, Milano 2009, p. 553.

<sup>184</sup> “Da indi in qua mi fuor le serpi amiche, / perch’una li s’avvolse allora al collo, / come dicesse: ‘Non vo’ che più diche’; / e un’altra a le braccia, e rilegollo, / ribadendo sé stessa sì dinanzi, / che non potea con esse dare un crollo” (*If.* XXV, vv. 4-9).

<sup>185</sup> N. Sapegno (a cura di), *La Divina Commedia*, vol. I, Firenze 1971, p. 287.

<sup>186</sup> C. Grabher (a cura di), *La Divina Commedia*, vol. I, Bari 1964, p. 310.

<sup>187</sup> *Op. cit.*, p. 255.

<sup>188</sup> Dibattuta dalla critica la questione se Caco sia un semplice dannato, condannato nella bolgia dei ladri per il furto dei buoi di Gerione, o un guardiano di essa. Acuta risulta l’osservazione di Paratore, *op. cit.*, p. 255, che, a proposito dei vv. 28-30 di *If.* XXV (“Non va co’ suoi fratei per un cammino, / per lo furto che frodolente fece / del grande armento”), ritiene che non si debba interpretare che egli solo, tra i Centauri, venga degradato al ruolo di dannato, ma che, unico tra essi, sia trasferito, con lo stesso ruolo di custode dei suoi fratelli, dal girone dei violenti a quello dei fraudolenti. Di parere diverso sono U. Bosco e G. Reggio, *op. cit.*, p. 367, osservando che nelle varie bolge non ci sono veri e propri custodi mitologici, ma diavoli.

<sup>189</sup> *Obstitit infelix aditumque obsedit Erinys / Nexaque vipereis distendens brachia nodis / Caesariem excussit; motae sonuere colubrae / Parsque iacent umeris, pars circum pectora lapsae / Sibila dant saniemque vomunt linguisque coruscant.*



alla morte dell'avversario che soccombe prima del decimo colpo di clava: si tratta di un'espressione fulminea, dal piglio più genuinamente dantesco, capace di evocare in un lampo tutta una scena. Ma il sovrapporsi di suggestioni virgiliane e ovidiane, riplasmate e, per così dire, rivitalizzate dalla sensibilità e dalla potenza creatrice di Dante, continua nel resto dell'episodio. Non si dimentichi che è proprio Virgilio a presentare al discepolo la figura di Caco "che, sotto 'l sasso di monte Aventino, / di sangue fece spesse volte laco" (vv. 25-26): una nuova, fulminea, sintetica espressione quest'ultima, che fornisce al lettore, contemporaneamente, una notazione topografica e un elemento di caratterizzazione psicologica. Per l'espressione "sotto il sasso di monte Aventino" un confronto si può istituire con *Aen.* VIII, vv.230-32: *ter totum fervidus ira / lustrat (sc. Alcides) Aventini montem, ter saxea temptat / limina nequiquam*, mentre l'indole violenta del figlio di Vulcano emerge in *ib.*, vv. 195-97: *semper recenti / caede tepebat humus foribusque adfixa superbis / ora virum tristi pendebant pallida tabo*, con una cura del dettaglio nella descrizione della scena, che viene per così dire forgiata dal carattere violento dell'abitatore del luogo e che raduna sensazioni tattili (*recenti / caede tepebat humus*), olfattive (*tristi tabo*) e visive (*foribusque adfixa superbis / ora virum*). Tutti questi elementi si trovano invece raccolti in Ovidio, *Fasti* I, vv. 551-58: *Cacus, Aventinae timor atque infamia silvae, / non leve finitimis hospitibusque malum /... ora super postes affixaque brachia pendent, / squalidaque humanis ossibus albet humus*.

La breve sequenza dedicata a Caco (vv. 16-33), occupata dalla descrizione dantesca del centauro (vv. 19-24), dopo l'improvvisa apparizione di quest'ultimo (vv. 17-18), e dall'*excursus* di Virgilio sul personaggio (vv. 25-33), introduce una pausa tra la prima metamorfosi, riguardante Vanni Fucci, e le altre due, che si susseguono senza soluzione di continuità e che hanno come protagonisti l'una Cianfa Donati e Agnolo Brunelleschi, l'altra Francesco Cavalcanti e Buoso Donati. Una pausa che rappresenta il distendersi della tensione che caratterizza i cc. XXIV-XXV. È stato osservato<sup>190</sup> infatti che la rapidità, la velocità è una caratteristica comune ai personaggi della bolgia dei ladri. Dopo aver predetto a Dante le sciagure dei Bianchi e aver oltraggiato il Cielo, mentre il Poeta prorompe nella sua invettiva contro Pistoia, Vanni Fucci, avvinghiato al collo e alle braccia dalle serpi, si allontana rapidamente ("El si fuggì che non parlò più verbo", v. 16). Anche Caco, dopo l'improvvisa apparizione e il suo grido "pien di rabbia" (vv. 17-18) passa oltre celermente ("ed el trascorse", v. 34). Devono essersi mossi così rapidamente tre dei cinque ladri fiorentini, Agnolo Brunelleschi, Buoso Donati e Puccio Sciancato (i "tre spiriti" di c. XXV, v. 35), perché Dante e Virgilio si accorgono del loro arrivo solo quando vengono da essi interpellati (v. 37). Il "serpente con sei piè" (*ib.*, v. 50), cioè Cianfa Donati, "si lancia" contro Agnolo Brunelleschi, formando un solo corpo con lui. Il serpentello che diventa uomo (Francesco Cavalcanti) è paragonato al ramarro, che è simile a una "folgore" per la rapidità dei suoi movimenti sotto la sferza dei raggi solari (vv. 79-81), mentre l'uomo che diventa serpente (Buoso Donati) "suffolando si fugge per la valle" (v. 138). Dante può avere subito l'influenza virgiliana, allorché il Poeta latino evidenzia la velocità di Caco nel fuggire all'apparizione di Ercole (*Aen.* VIII, vv. 223-24), come osserva E. Paratore<sup>191</sup>, ma il motivo sistematicamente ricorrente, nell'episodio dei ladri, del movimento, della velocità, delle apparizioni inaspettate e delle altrettanto improvvise e rapide uscite di scena dei personaggi finisce per assumere il significato di elemento caratteristico dell'atmosfera della bolgia, emblematico della pena che in essa si sconta, di quel continuo "mutare e trasmutare" (*If.* XXV, v. 143), di quel fluire di forme che appare essere il motivo distintivo dei cc. XXIV-XXV dell'*Inferno*.

<sup>190</sup> E. Paratore, *op. cit.*, p. 260.

<sup>191</sup> E. Paratore, *op. cit.*, p. 260.

La maggiore complessità della seconda metamorfosi e il più arduo grado di difficoltà nel descriverne le fasi vengono sottolineati dal Poeta con un appello al lettore: si crea un senso di aspettazione nei confronti di un evento straordinario, di fronte al quale il destinatario di Dante non potrà che risultare “a creder lento” (v. 46), ma tale perplessità in chi legge non dovrà suscitare stupore (“non sarà meraviglia”, v. 46), dal momento che il Poeta stesso, che di tale evento è stato testimone oculare, stenta a prestarvi fede. Se, per quanto riguarda la prima mutazione, il modello lucaneo viene soltanto sinteticamente seguito, in quanto manca in Dante, al quale preme evidenziare la straordinaria rapidità dell’incenerimento di Vanni Fucci, la dettagliata analisi del Poeta latino relativa al disfacciamento delle varie parti del corpo, e inoltre l’influenza della *Farsaglia* finisce per essere superata a favore di Ovidio, perché dopo l’incenerimento viene segnalata, nella *Commedia*, la ricostituzione della forma umana del personaggio, la temperie della seconda metamorfosi è tutta ovidiana, a parte, forse, uno “spunto lucaneo”<sup>192</sup> nell’immagine del nuovo ripugnante essere, massa magmatica e informe in cui si annulla l’identità individuale (si confronti *Phars.* IX, v. 796 *ipse (scil. Nasidius) latet penitus congesto corpore mersus*): un serpente (Cianfa Donati) si avventa a un dannato (Agnello Brunelleschi) e le due nature si fondono gradualmente in un essere mostruoso che non è più “né due né uno” (*If.* XXV, v. 69). La trasformazione si svolge sotto gli occhi del lettore ed è descritta in dieci terzine (vv. 49-78): essa risulta scandita in tre momenti (vv. 50-57, 61-63, 67-78), separati da due similitudini, con l’edera (vv. 58-60) e con la carta che brucia (vv. 64-66). L’orribile rettile-Cianfa si avventa contro Agnello “e tutto a lui s’appiglia” (v. 51); lo avvinghia alla pancia “co’ piè di mezzo” (v. 52), gli blocca le braccia “con li anterior” (v. 53) e con “li diretani” (v. 55) le cosce, mentre passa la coda tra di esse e la distende dietro, su per le reni (vv. 56-57): mai edera si abbarbicò ad un albero (vv. 58-60) come il ripugnante serpe “avvicchiò” (v. 60) le membra al suo compagno di pena. Viene quindi descritta la progressiva fusione, come “calda cera” (v. 61), dei due esseri che confondono gradualmente i loro colori, sicché “né l’un né l’altro già pareva quel ch’era” (v. 63): come quando si appicca il fuoco al margine di un foglio di carta bianca, la fiamma è preceduta da un colore bruno tendente al nero, ma che non è ancora tale, e non è più neanche il bianco di prima (vv. 64-66). Il riferimento alla metamorfosi di Salmace ed Ermafrodito, in Ovidio, *Met.* IV, vv. 361 ss., è evidente. Significativa è già la similitudine della ninfa con una serpe che, tra gli artigli di una *regia... ales* (v. 362), viene trasportata in alto: la serpe avvolge nelle sue spire il capo e le zampe del volatile e tenta con la coda di avvinghiargli le ali (*Denique nitentem contra elabique volentem / Implicat ut serpens quam regia sustinet ales / Sublimemque rapit; pendens caput illa pedesque / Adligat et cauda spatiantes implicat alas*, vv. 361-64). Abbastanza puntuale la corrispondenza tra i due Poeti, anche se Dante, che immagina un rettile a sei zampe, risulta più dettagliato nel riferire le modalità attraverso le quali quest’ultimo si avvinghia ad Agnello. Presente nell’episodio ovidiano è anche l’edera (v. 365), che è solita avvolgere gli alti tronchi (*Utque solent hederæ longos intexere truncos*) e che in *If.* XXV, vv. 58-60, “abbarbicata mai non fue / ad alber sì” (in cui l’enjambement rende, per così dire, in maniera icastica la tenacia del legame) “come l’orribil fiera / per l’altrui membra avvicchiò le sue”: qui è da notare come entrambi i verbi “abbarbicata” (“che ha messo salde radici”) e “avvicchiò” (“strinse avvolgendo intorno”) richiamano il significato di *intexere* “intrecciare, introdurre, avvolgere, legare intorno”<sup>193</sup>. Alla similitudine con le *hederæ* Ovidio fa seguire l’accostamento di Salmace con un *polypos* (v. 366), che trattiene con i suoi tentacoli l’avversario. Nelle *Metamorfosi* i corpi allacciati di Salmace ed Ermafrodito si uniscono e su di essi

<sup>192</sup> Così si esprime D. Mattalia, *op. cit.*, p. 31.

<sup>193</sup> Cfr. anche Orazio, *Ep.* XV, 5 *artius atque hedera procera adstringitur ilex*.

si diffonde un unico aspetto (*mixta duorum / Corpora iunguntur faciesque inducitur illis / Una*, vv. 373-75); anche in Dante il serpente e l'uomo "s'appiccar, come di calda cera / fossero stati, e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già pareva quel ch'era" (vv. 61-63). La fusione dei due ha avuto inizio, le due individualità cominciano a perdersi per formare un nuovo essere in cui ciascuna di esse non sarà più quella di prima: il Poeta della *Commedia* introduce preliminarmente una notazione cromatica che manca nel Poeta latino: di questo confondersi dei colori Dante coglie il processo *in fieri* e vuole comunicarlo al lettore, ricorrendo alla già citata similitudine con il foglio di carta consumato dalla fiamma, dinnanzi alla quale procede una colorazione bruna che non può essere definita ancora nera, ma non è più quella bianca iniziale. Il processo di fusione dei corpi di Salmace e di Ermafrodito non viene descritto nel dettaglio da Ovidio, anche se ad esso si allude nella similitudine dei due esseri con due rami che vengono uniti sotto la corteccia e che crescono e si sviluppano insieme (*velut, siquis conducatur cortice ramos, / Crescendo iungi pariterque adolescere cernit*, vv. 375-76); quando i due giovani si uniscono nel *complexu... tenaci* (v. 377), non sono più due, ma assumono un aspetto ambiguo (*Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / Nec puer ut possit; neutrumque et utrumque videtur*, vv. 378-79): l'aspetto è di nessuno dei due e di entrambi, sembra l'uno e l'altro, pur non essendo nessuno dei due. La notazione ovidiana è echeggiata, al v. 69 del c. XXV dell'*Inferno*, nel grido di raccapriccio di chi assiste all'orribile metamorfosi, "Vedi che già non se' né due né uno", dove si insinua in maniera più decisa l'idea di una nullificazione dell'io; in Dante, infine, il rapporto "due-uno" ricorre nuovamente nella terzina 70-72, dove appare indubita-bilmente integrato dal nuovo elemento, che in precedenza risultava implicito, "nessuno": "Già eran li due capi un divenuti, quando n'apparver due figure miste / in una faccia, ov'eran due perduti", citazione quasi puntuale dei vv. 373-74 di Ovidio (si noti infatti il ricorrere di due termini simili, "miste" e "faccia", corrispondenti a *mixta* e *facies*), se non fosse per il significato veicolato dalla forma dantesca "perduti". Il participio, di grande spessore semantico, non equivale semplicemente a "dannati"<sup>194</sup>, ma allude alla perdita di identità, all'annullamento dell'individualità, conseguenza della fusione in un essere mostruoso che, non essendo più uno e non essendo nemmeno due, è "nessuno"; i vv. 76-78 fungono da chiosa perfetta ed efficace dei vv. 70-72: "Ogne primaio aspetto ivi era casso: / due e nessun l'immagine perversa / pareva" (dove l'aggettivo "perverso" ha, come il participio "perduto", valore polisemico, significando, in questo caso, "trasformato, mutato" e "malvagio"). Dante descrive con cura del dettaglio la trasformazione di Cianfa e Agnello ai vv. 73-75, notando come le "quattro liste" (v. 73), cioè le braccia dell'uomo e le zampe anteriori dell'animale, divengono i due arti del nuovo essere mostruoso, e il resto dell'uomo e del serpente formi "membra che non fuor mai viste" (v. 75). Viene meno ogni aspetto umano e ferino, si forma una nuova, mostruosa entità magmatica; la metamorfosi si verifica senza che l'uomo proferisca parola o il serpente emetta un sibilo, in un'atmosfera preta di un terrificante silenzio: sul mutismo angosciante dei due dannati si sofferma A. Momigliano<sup>195</sup>: "non parola, non fischio: un impasto orrendo che si trascina in silenzio lungo la bolgia".

Alla terza metamorfosi è dedicato un maggior numero di versi (vv. 79-141) rispetto alle prime due: essa è introdotta da una similitudine (vv. 79-81) e scandita in due tempi dal vanto del Poeta (vv. 94-

<sup>194</sup> Per tale significato, cfr., per es., *If.* III, 3; *ib.* IV, 41; *ib.* XXVII, 128; *Pg.* XXX, 138; si ponga a confronto con tali versi l'accezione "perso, smarrito" del participio in *If.* XXVI, vv. 83-84: "ma l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi". A questo proposito P. Rajna, *Dante e i romanzi della tavola rotonda*, in "Nuova Antologia" 1920, p. 224, osserva che "perduto" è vocabolo "da potersi dir tecnico dei romanzi in prosa della Tavola Rotonda" e viene usato per quei cavalieri che, perdutisi nelle loro avventure, non hanno fornito più notizia di sé.

<sup>195</sup> A. Momigliano, *Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno*, in Getto G. (a cura di), *Lecture dantesche*, vol. I, 1961, p. 479.

102) di aver superato i suoi modelli, Lucano e Ovidio. Il primo tempo costituisce l'antefatto della metamorfosi: con la stessa rapidità di un ramarro, che, sotto la sferza dei raggi solari, nei giorni della canicola, passando da una siepe all'altra, sembra una "folgore" (v. 81) nell'attraversare il sentiero, "un serpentello acceso" (v. 83) si avventa contro uno dei ladri fiorentini, mordendolo all'"epe", (all'addome, v. 82), esattamente in "quella parte onde prima è preso / nostro alimento (cioè all'ombelico, dal quale si nutre il feto prima di venire alla luce, vv. 85-86), poi cade giù disteso (v. 87). "Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse; / anzi, co' piè fermati, sbadigliava / pur come sonno o febbre l'assalisse" (vv. 88-90). Dopo la maligna animosità di un attimo, cui verosimilmente allude il participio "acceso", attributo del "serpentello", e l'attacco fulmineo, improvviso, proditorio, il rettile si ferma; anche il dannato da lui trafitto rimane immobile: l'immobilità e il silenzio dominano la scena e interrompono per un attimo la velocità, il movimento incessante che caratterizzano la bolgia. Vi è uno scambio di sguardi, mentre entrambi emettono fumo l'uno dalla ferita, l'altro dalla bocca ("fummavan forte", v. 93).

Il fumo è elemento caratteristico della bolgia: in *If. XXV*, vv. 22-24, si apprende che fumo esce dalle fauci del "draco" che si trova "sopra le spalle, dietro da la coppa" di Caco, insieme a una grande quantità di "bisce" (v. 20), tanto numerose che il Poeta non crede ne abbia altrettante la Maremma (v. 19). Esso, insieme al fuoco, è attributo di Caco sia in Virgilio, *Aen. VIII*, vv. 198-199 (*Huic monstro Vulcanus erat pater: illius atros / ore vomens ignis*) e *ib.*, vv. 251-260 (*faucibus ingentem fumum (mirabile dictu) / evomit*) sia in Ovidio, *Fasti*, vv. 569 ss. (*patrias male fortis ad artes / confugit, et flammis ore sonante vomit; / qua quotiens proflat, spirare Typhoea credas / et rapidum Aetnaeo fulgur ab igne iacit*), con la differenza che in entrambi gli Autori antichi il fumo è emesso dalla bocca. In *If. XXV* esso torna ancora nella descrizione della terza metamorfosi, come elemento intrinseco di tale processo, ai vv. 118-121: "Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela / di color novo, e genera 'l pel suso / per l'una parte e da l'altra il dipela, l'un si levò e l'altro cadde giuso". Qui e ai vv. 92-93 il fumo è il mezzo che unisce i due esseri, mentre avviene la loro trasformazione: in quest'ultimo caso il fumo che esce dalla piaga del dannato "trafitto" (v. 88) e quello che emana dalla bocca del serpente si scontrano e si confondono, come i loro sguardi, perché si verifichi, tra i due dannati, una preliminare, ancora parziale unione, preludio della straordinaria metamorfosi che essi subiranno immediatamente dopo; ai vv. 118-121, il fumo interviene, mentre lo scambio di nature è già in atto, a velare di un nuovo colore entrambi, scurendo la pelle del nuovo serpente e schiarendo quella del nuovo uomo, e a far crescere i peli su uno, facendoli sparire sull'altro. Hanno indubbiamente ragione i critici che ritengono il fumo un elemento del repertorio magico, caratteristico sia della scienza del tempo che delle credenze popolari<sup>196</sup>. Si può tuttavia ritenere che esso, nelle intenzioni dantesche, alludesse a tutta una serie di significati: il fumo, che rende indistinte le cose e impedisce di vederle con i loro contorni definiti, si adatta perfettamente all'atmosfera della settima bolgia, ad una realtà fluida, in continuo movimento, dove la punizione dei dannati consiste in un incessante mutare e trasmutare di forme, talvolta indefinite e magmatiche, come nella seconda metamorfosi, comunque sempre precarie, sempre sul punto di mutarsi in qualcosa di diverso. L'immagine del fumo si adatta perfettamente a questo luogo, dove la forma, secondo la filosofia scolastica il principio attivo di distinzione dell'essenza, ciò che caratterizza gli oggetti, materiali o spirituali, definendone l'identità, permettendo loro di uscire dal magma indistinto della materia, muta continuamente. La precarietà, l'instabilità, la mancanza di un'identità definita, di una forma stabi-

<sup>196</sup> Si veda, per tutti, D. Mattalia, *op. cit.*, p. 31, ma si potrebbero citare Momigliano, Chimenz, Sapegno etc.

le, dai contorni netti, alludono al caos della vita terrena, dove i ladri operano con le loro frodi e preferibilmente al buio e confondono ogni norma alla base del consorzio umano e sociale, sovvertendo il diritto al possesso di un bene, operando una indistinzione caotica tra ciò che appartiene a uno e ciò che è dell'altro.

Al v. 103 ha inizio la descrizione della duplice metamorfosi, con scambio reciproco della natura umana e di quella serpentina, dei due dannati, dei quali, peraltro, si ignorano, sino alla fine, i nomi: ma che importanza possono avere i nomi per personaggi condannati a non avere alcuna identità?<sup>197</sup> Per la metamorfosi dell'uomo che diventa serpente il riferimento è a Cadmo (Ovidio, *Met.* IV, vv. 576 ss.), il mitico fondatore di Tebe, che viene esplicitamente nominato da Dante, insieme ad Aretusa<sup>198</sup>, nei versi in cui Egli, dichiarando il proprio orgoglio di poeta, chiama in causa i suoi modelli, Lucano e soprattutto Ovidio, “ché se quello (*scil.* Cadmo) in serpente e quella (*scil.* Aretusa) in fonte / converte poetando, io non lo ‘nvidio; / chè due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sì ch’amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte” (vv. 98-102). Sia il Poeta delle *Metamorfosi* sia Dante registrano preliminarmente l’assunzione della posizione prona da parte dell’uomo che diventa serpente: già nel primo momento della narrazione, quello che è stato definito l’antefatto della metamorfosi, nella *Commedia* si nota che il dannato che sta per trasformarsi in serpente cade disteso dinnanzi al suo compagno di pena che, da rettile, assumerà le sembianze umane (“poi cadde giuso innanzi lui disteso”, v. 87); in modo analogo, Cadmo *ut serpens in longam tenditur alvum* (Ovidio, *Met.* IV, v. 576), dopo aver pregato gli dei di farlo strisciare al suolo, allungato sul ventre, perché essi possano vendicarsi dell’uccisione del *sacer...serpens* ucciso dalla sua lancia (*quem, scil. serpentem, si cura deum tam certa vindicat ira, / Ipse precor serpens in longam porrigar alvum*). Poi, subito dopo l’apostrofe ad Ovidio, in *If.* XXV si procede alla dettagliata descrizione della metamorfosi, che è colta *in fieri*: dapprima si fa riferimento al processo per cui la coda serpentina di uno dei due dannati si fende “in forca” (v. 104) e al modo in cui i due arti inferiori dell’altro dannato si fondono in modo da formare una coda serpentina, con una evidente cura del dettaglio nella descrizione delle gambe e delle cosce che, diventate un’unica massa, non consentono di distinguere la linea di congiunzione tra esse (“e il feruto ristinse insieme l’orme. / Le gambe con le cosce se stesse / s’appiccar sì, che ‘n poco la giuntura / non facea segno alcun che si paresse”, vv. 105-108). Si pongano a confronto i vv. 579-580 delle *Metamorfosi*, dove si rileva come le gambe di Cadmo, fuse in un solo membro, vadano gradualmente assottigliandosi in una arrotondata estremità (*commisssaque in unum / Paulatim tereti tenuantur acumine crura*). Mentre, poi, la coda bipartita assume le sembianze che si vanno perdendo nell’uomo (“Togliea la coda fessa la figura / che si perdeva là”, vv. 109-110), cioè mentre il dannato-serpente si riveste di un aspetto umano, la sua pelle diventa “molle” (v. 111) e, contemporaneamente, l’epidermide del suo compagno si fa “dura” (*ib.*), cioè squamosa: anche questa immagine trova un preciso riscontro nella più concentrata descrizione ovidiana della mutazione di un uomo in serpente, che tuttavia unisce un particolare cromatico a quello tattile relativo alla durezza (*Durataque cuti squamas increscere sentit / Nigraque caeruleis variari corpora guttis*), l’azzurro delle chiazze che si formano sul grigio corpo squamoso. La notazione cromatica non manca neppure in *If.* XXV, vv. 118-120, in cui si rileva come il fumo vela di un “color novo” (v. 119) i due esseri, annerendo cioè la pelle del nuovo serpente e schiarendo quella del

<sup>197</sup> Al v. 137 del c. XXV si apprenderà che l’uomo che diventa serpente si chiama Buoso. L’identità del serpente che diventa uomo viene indicata, come già si è osservato, al v. 151, per mezzo di una perifrasi (“l’altr’era quel che tu, Gaville, piagni”), che designerebbe, secondo il parere concorde degli antichi commentatori, Francesco dei Cavalcanti, detto “il Guercio”, assassinato, per una ragione non nota, dagli abitanti di Gaville, borgo nei pressi di Firenze.

<sup>198</sup> “Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio” (*If.* XXV, v. 97).

nuovo uomo. Il particolare poi della crescita dei peli nel serpente divenuto uomo e della loro caduta nell'uomo diventato serpente aggiunge un ulteriore tocco alla metamorfosi della *Commedia* (vv. 119-120 “e genera ‘l pel suso / per l’una parte e da l’altra il dipela”) e consente di scorgere, per quanto riguarda il secondo dannato, il neo-serpente, cioè Buoso Donati, un ulteriore riferimento ovidiano ad Io, allorché da giovenca assume nuovamente la forma umana e dal suo corpo si staccano le setole (*Met.* I, v. 739: *fugiunt e corpore saetae*)<sup>199</sup>. A partire dal v. 112, Dante supera ogni possibile modello: non solo perché, come si nota generalmente e come rileva lo stesso Poeta ai vv. 100-102<sup>200</sup>, prima di lui sono state descritte metamorfosi semplici, mentre egli concepisce una metamorfosi doppia, con scambio reciproco di due nature, ma perché sembra di assistere a una scena cinematografica, nella quale il montaggio è magistrale e una serie di istantanee si succedono con un effetto icastico e una capacità di coinvolgimento del lettore davvero straordinari: quest’ultimo vede sotto i suoi occhi lo svolgersi graduale della mutazione dei due esseri, perché il Poeta possiede in modo eminente la capacità di trascorrere dall’uno all’altro, di mostrarli in parallelo, di immergere chi legge in un costante movimento, in un divenire e un fluire incessante di momenti, in cui si nullifica ciò che era prima e si ha una vaga percezione di ciò che sarà poi, in un continuo trascorrere di immagini e sensazioni. Le due terzine, vv. 112-14 e 115-117, risultano parallele: la prima si riferisce alla trasformazione, rispettivamente, delle braccia dell’uomo che si sta mutando in serpente (“io vidi intrar le braccia per l’ascelle”, v. 112) e delle zampe anteriori del serpente che diventa uomo (“e i due piè della fiera, ch’eran corti, / tanto allungar quanto accorciavan quelle”, vv. 113-14); la seconda riguarda il mutare delle zampe posteriori di quest’ultimo, che diventano il membro virile della nuova forma umana da esso assunta (Poscia li piè di dietro, insieme attorti, / diventarono lo membro che l’uom cela”, vv. 115-16), e del membro virile del primo, che si trasforma nelle due zampe posteriori della forma bestiale in cui l’uomo si è convertito. Si tratta, per queste due terzine, di una studiata disposizione a doppio chiasmo: le braccia dell’uomo si ritirano all’interno delle ascelle e si accorciano a formare le zampe anteriori dell’animale, le zampe anteriori della fiera si allungano per assumere la forma di braccia umane (prima terzina); gli arti posteriori di quest’ultima diventano il membro virile dell’uomo in cui essa si muta, il membro dell’uomo si muta nelle due zampe posteriori del serpente (seconda terzina). Dopo le terzine vv.118-123, nelle quali ci si concentra sul “fummo” (che, velando di un “color novo”, come si è già notato, i due dannati, scurisce la pelle del neo-serpente e rende più chiara quella del nuovo uomo e “genera ‘l pel suso / per l’una parte e da l’altra il dipela”, vv. 119-120) e sulle “lucerne empie” (v. 122), sugli occhi maligni dei due dannati che non vengono mai distolti dal guardarsi reciprocamente, viene descritta la trasformazione del muso del serpente in volto umano (vv. 124-129) e il simultaneo mutamento del viso umano in un sembiante bestiale (vv. 130-132), mentre i vv. 133-135 concludono la serie di mutazioni, prestando attenzione all’organo linguale, che si fende nel neo-serpente e si unisce nel neo-uomo (“e la lingua, ch’avea unita e presta / prima a parlar, si fende, e la forcuta / ne l’altro si richiude”). Con grande efficacia icastica si mostra come nel nuovo uomo (“Quel ch’era dritto”, v. 124) il muso allungato della sua precedente forma ferina si ritira verso le tempie, accorciandosi e formando le guance, mentre dalla materia in eccesso là radunata si generano le orecchie; analogamente, da ciò che “di quel soverchio” (v. 128) non si ritira verso le tempie si forma il naso e si ingrossano, quanto è necessario, le labbra (vv. 128-29). Al contrario, il neo-serpente (Quel che giacea”, v. 130), allunga il muso e ritira gli orecchi dentro la testa “come face le corna la lumaccia” (v. 132). A questo punto

<sup>199</sup> Cfr. E. Draskóczy, *op. cit.*, p. 7.

<sup>200</sup> “ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò (*scil.* Ovidio) sì ch’amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte”.

la duplice metamorfosi è compiuta: non manca che un tocco: lo zuffolare del serpente che “si fugge per la valle” (v. 137), mentre l’altro dannato “dietro a lui parlando sputa” (v. 138). Il parlare e lo sputare sono segno dell’avvenuta trasformazione del dannato da serpente in uomo. Ma sicuramente il gesto allude al valore di antidoto contro questo animale che gli antichi attribuivano alla saliva (cfr. Plinio, *Hist.* XXVIII, 4). Ancora una volta il mito ovidiano di Io fa avvertire la sua influenza su Dante, per quanto riguarda il personaggio di Francesco dei Cavalcanti: se il particolare delle setole che si staccano dal corpo della ninfa amata da Giove, nel momento in cui essa riassume la forma umana, ben si adatta, come si è visto, a Buoso (*Met.* I, v. 739), il muso che rientra (*Contrahitur ric-tus*, *ib.* v. 741) e le spalle e le mani che ricompaiono (*redeunt umerique manusque*, *ib.*) trovano perfetta corrispondenza nei vv. 124 e 139 di *If.* XXV, in cui, rispettivamente, il muso di Francesco si ritrae verso le tempie e il personaggio volge le “novelle spalle” al suo compagno di pena; invece, mentre Io esita a proferire parole ormai dismesse, temendo di emettere ancora dei muggiti (*metuitque loqui, ne more iuvencae / Mugiat, et timide verba intermissa retemptat*, *Met.* I, vv. 745-46), il neo-uomo “parlando sputa” (*If.* XXV, v. 138)<sup>201</sup>. Questa metamorfosi ovidiana in due direzioni (essere umano-animale-essere umano), che per quanto riguarda il passaggio “animale-uomo” risulta essere un *unicum* nelle *Metamorfosi*, riveste particolare importanza nei due canti danteschi in questione, perché deve avere esercitato qualche influenza sul Poeta della *Commedia*, sia per quanto riguarda il lessico che le immagini e la logica degli elementi della trasformazione. Se in precedenza si è rilevata la straordinaria tecnica allusiva dantesca, la perizia del Poeta nell’evocare con pochi, rapidi tocchi, con un’espressione estremamente concentrata un’intera scena, un episodio completo, si può constatare, d’altro canto, per quanto riguarda le due metamorfosi del c. XXV, come Egli possieda anche la magistrale capacità di dare vita, sulla base degli spunti offerti dal modello ovidiano (la metamorfosi di Salmace ed Ermafrodito per l’episodio di Cianfa Donati e Agnello Brunelleschi, quella di Cadmo per la vicenda di Buoso Donati e Francesco dei Cavalcanti), ad una narrazione in cui la cura del dettaglio si coniuga con l’intento di mostrare la progressione, la successione cronologica di una vicenda, che non è, pertanto, mai statica, ma assume il carattere di un evento *in fieri*, che si svolge sotto gli occhi del lettore. L’atteggiamento di Dante nei confronti delle fonti, nei confronti di Ovidio, non è spiegabile come la semplice emulazione di un artista e non riguarda precipuamente la perizia tecnica, ma nasce dalla consapevolezza di narrare eventi straordinari, che rappresentano una deroga, un’infrazione delle leggi, di matrice aristotelica, che reggono il cosmo (“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, vv. 97-102): deroga, infrazione, (su cui si tornerà a riflettere con maggiore precisione in seguito) che appaiono inconcepibili per la ragione umana e che trovano la loro spiegazione e giustificazione se ci si pone sul piano sovramondano e si riflette sull’onnipotenza di Dio, arbitro delle leggi che Egli stesso ha fissato, per il quale soltanto è possibile allontanarsi da esse, escogitando una pena terribile per i dannati della settima bolgia del cerchio VIII.

Occorre a questo punto riflettere su alcune questioni fondamentali: quale sia il rapporto di Dante con il mito e con la sua *auctoritas* in questo campo, cioè Ovidio; quale significato assuma nel Poeta antico e nel Poeta della *Commedia* la metamorfosi; è necessario, altresì, come si è annunciato, aggiungere alcune precisazioni relative alla sfida lanciata dall’Autore alle sue fonti, alla quale già A.

<sup>201</sup> Cfr. E. Draskóczy, *op. cit.*, p. 7.

Momigliano<sup>202</sup> negava che potesse essere attribuito il valore di *certamen* meramente letterario, sottolineando il senso di religioso orrore avvertito dal lettore dinnanzi alle vicende incredibili dei dannati nella bolgia dei ladri<sup>203</sup>.

Sul rapporto tra Dante e il mito esiste una bibliografia vastissima<sup>204</sup>, ma qui si segnalerà soltanto il volume *Dante – Mito e poesia*, relativo agli Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), che racchiude alcuni contributi significativi, ai quali si avrà l'opportunità di fare qualche riferimento, oltre all'ormai classico saggio *Ovidio e Dante*, di E. Paratore, in *Nuovi saggi danteschi*, Roma 1973, pp. 47-100. Altri studi particolarmente interessanti verranno citati in seguito, allorché si presenterà l'occasione.

Nel formulare qualche osservazione sul rapporto tra il Poeta della *Commedia* e il mito, occorre preliminarmente riflettere sulle fondamentali posizioni ermeneutiche del Medioevo riguardo ad esso. La prima è quella della *moralisatio*, che nasce da un atteggiamento di rifiuto, da parte della mentalità medievale, nei confronti della cultura classica cui il mito appartiene, e trova la sua espressione nell'*Ovide moralisé*, un adattamento anonimo in versi delle *Metamorfosi* ovidiane, dell'inizio del XIV secolo. Secondo l'autore di quest'opera il mito è contrario alla verità cristiana e si oppone, con la sua falsità, alla verità della Rivelazione che la *moralisatio* intende evidenziare. Per tale ragione, alla narrazione delle favole antiche segue la glossa esplicativa cristiana. Per esempio, Piramo, che tinge con il suo sangue le bacche del gelso, viene visto "come una contraffazione dell'evento della morte di Cristo"<sup>205</sup> che bagna con il suo sacrificio il legno della croce. Una seconda posizione ermeneutica nei confronti del mito è quella relativa all'*integumentum*: in questo caso il mito è inteso come una sorta di copertura, di rivestimento, di anticipazione della verità cristiana e per questo, anziché essere condannato e rifiutato, è visto in una luce positiva, come espressione dell'anelito del mondo antico e di uomini vissuti prima della Rivelazione di accostarsi al vero, pur senza poterlo attingere pienamente. In tal modo Orfeo, che scende nell'Averno per liberare Euridice, è visto come la prefigurazione della discesa di Cristo nel Limbo per liberare i Patriarchi ebrei. Esiste infine una terza modalità nella ricezione del mito classico da parte del Medioevo: "se per la *moralisatio* il mito è falso, e se per l'*integumentum* il mito è ombra del vero", secondo la terza interpretazione, quella figurale, "il mito è vero come sono vere le scritture autobiografiche, in particolare quelle che descrivono la formazione spirituale degli *auctores* classici"<sup>206</sup>. Un esempio è il poemetto pseudovidiano *De vetula*, verosimilmente attribuibile a Richard de Fournival (XIII sec.), in cui si immagina che il Poeta latino racconti la sua metamorfosi spirituale, il passaggio dall'eros alla fede cristiana, dalla poesia frivola e mondana alla ricerca filosofica e teologica. Si tratta, in sostanza, di qualcosa di simile all'interpretazione in un'ottica cristiana che Dante fornisce per la figura di Stazio in *Pg.*, cc. XXI-XXII. Il Poeta della *Commedia*, la cui ammirazione nei confronti dei Classici può essere intesa come una sorta di pre-umanesimo, incarna, nella sua opera, il secondo e il terzo atteggiamento della mentalità medievale. Formulando in *Cv* II i, 1, l'intenzione di trattare della polisemia, cioè delle di-

<sup>202</sup> A. Momigliano, *Il significato e le fonti del c. XXV dell'Inferno*, in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, vol. I, Firenze 1961, pp. 469 ssg., contributo già pubblicato nel 1916 in "Giornale storico della letteratura italiana".

<sup>203</sup> Al Momigliano fanno eco molti studiosi, tra i quali L. Pietrobono, *Il canto XXV dell'Inferno*, *Lectura Dantis*, Firenze 1917, E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze 1961 e G. Fallani, nel commento alla *Divina Commedia*, Messina 1965, vol. I, p. 289, che nota come, nell'ideazione della pena dei ladri, all'influsso dei poeti latini si sovrappone quello della *Bibbia*, generando quello che lo studioso definisce il più turpe e infamante contrappasso dantesco, che induce a una sorta di identificazione del demonio-serpente con i dannati della bolgia dei ladri.

<sup>204</sup> Manca invece una trattazione specifica di tale argomento in *E. D.*, per cui occorre fare riferimento alle voci riguardanti i singoli autori di miti, come Ovidio, o singoli episodi di trasformazioni.

<sup>205</sup> M. Picone, *Dante e i miti*, p. 23, in Atti del secondo Seminario dantesco internazionale.

<sup>206</sup> M. Picone, *ib.*, p. 23.



verse modalità di interpretazione delle “scritture”<sup>207</sup>, il Poeta afferma che la sua “sposizione” (spiegazione) delle canzoni su cui vertono i singoli trattati “conviene essere letterale e allegorica” e precisa che i suoi testi poetici “si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi” (*ib.* II i, 2), letterale, allegorico, morale e anagogico (*ib.* II i, 3-6)<sup>208</sup>. Egli definisce quindi il senso allegorico “quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole” (*scil.* le favole dei poeti) e che consiste in “una veritate ascosa sotto bella menzogna”, adducendo come esempio il mito di Orfeo che “facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere”: ciò allegoricamente significa per Dante che “lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faria mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faria muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d’arte” che “sono quasi come pietre” (*Cv* II i, 2-3). Se nel *Convivio* il mito è una bella menzogna sotto cui si cela una verità, nella *Commedia*, come osserva acutamente M. Picone<sup>209</sup>, esso “possiede una verità oltre che allegorica (quella rivelata tramite la finale visione divina) anche istoriale, in quanto viene fatto rivivere attraverso l’esperienza ultraterrena del protagonista”; lo studioso conclude che “Dante...si presenta nel poema sacro come il nuovo Ulisse...che porta a compimento l’avventura...conoscitiva che l’eroe mitologico aveva iniziato”. Interessanti risultano anche le osservazioni che vengono formulate dallo studioso, allo scopo di fornire qualche esempio relativo alla presenza del mito nella *Commedia*, sugli uomini-pianta della selva dei suicidi (*If.* XIII), confrontando l’episodio dantesco con *Met.* II, vv. 340-66, cioè con la trasformazione in pioppi delle sorelle di Fetonte, le Eliadi<sup>210</sup>. Nel Poeta latino le metamorfosi sono semplici, rappresentano il passaggio da uno stato fisico ad un altro. Mai Ovidio ha concepito il mutamento di un essere umano in una pianta irreali, una di quelle che popolano la selva dei suicidi, del tutto estranea all’ordine naturale, un ibrido, in cui un corpo vegetale, un tronco racchiude l’anima del dannato, che non recupererà la pienezza del suo essere neanche dopo l’ultimo giudizio, perché la spoglia terrena, anziché tornare a rivestire l’anima, verrà appesa ai rami dell’albero mostruoso; nelle *Metamorfosi* i pioppi rappresentano, invece, il risultato dell’integrale trasformazione psicofisica delle misere Eliadi: esse, diventando piante, iniziano un nuovo ciclo vitale, terminando la loro precedente infelice esistenza umana; i suicidi, uomini-piante “con appendici corporee umane” iniziano una sofferenza senza fine. Il punto prospettico dal quale i due Poeti si pongono dinnanzi al mito di metamorfosi è del tutto antitetico: Ovidio guarda al mito con una prospettiva eziologica, Dante invece da un punto di vista escatologico. Queste osservazioni forniscono spunti interessanti anche per *If.* XXIV-XXV, perché permettono di valutare con maggiore chiarezza in che modo il Poeta della *Commedia* proceda, nell’episodio dei ladri, a una risemantizzazione radicale dei miti ovidiani di trasformazione, facendo sì che si comprendano più agevolmente le ragioni del suo vanto nei confronti di Lucano e di Ovidio, vanto che non è motivato soltanto e in modo prioritario dalla capacità retorica del Poeta di descrivere con dovizia di particolari la trasmutazione simultanea di due nature una di fronte all’altra, in modo che le loro essenze vitali, le loro “forme” siano disposte a cambiare “lor matera”, i loro corpi. Nel mito di orgoglio che muove Dante alla dichiarazione della sua superiorità sui modelli non si deve scorgere, in altri termini, un mero compiacimento d’artista per aver saputo meglio utilizzare gli strumenti tecnici

<sup>207</sup> “Ma però che più profitabile sia questo mio cibo, prima che vegna la prima vivanda (*scil.* canzone) voglio mostrare come mangiare si dee”

<sup>208</sup> Tale distinzione viene ripresa nell’*Epistola a Cangrande* (XIII, 22), in cui si precisa che “quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab ‘al-leon’ grece, quod in latinum dicitur ‘alienum’, sive ‘diversum’.

<sup>209</sup> M. Picone, *ib.*, p. 24.

<sup>210</sup> M. Picone, *ib.*, pp. 25-26.

e retorici della sua *ars*, ma “la religiosa coscienza”<sup>211</sup> di aver compreso la natura della colpa che si espia nella settima bolgia e le ragioni della pena inflitta ai dannati, le motivazioni di quell’eterno trasmutare di forme per i ladri, di quell’annientamento di ogni loro identità. La metamorfosi continua, l’eterno fluire, il dinamismo incessante pongono il lettore in modo chiaro, in questi due canti come nel canto dei suicidi, in una dimensione escatologica, oltre a permettere di valutare con esattezza la complessità dei processi di metamorfosi nel Poeta della *Commedia* rispetto alla linearità ravvisabile nel Poeta latino. In tutti i miti ovidiani messi a confronto con la realtà della settima bolgia, come in genere nelle intere *Metamorfosi*, la trasformazione rappresenta il punto d’arrivo di una vicenda e, a ben guardare, il momento in cui il mondo reagisce, con la propria innata duttilità, a una tensione giunta al limite, prossima alla rottura dell’equilibrio; essa è, in altri termini, una sorta di antidoto contro il dolore, il rimedio contro lacerazioni che avrebbero esiti tragici; si potrebbe affermare, anzi, che in Ovidio la metamorfosi abbia la funzione di esorcizzare la morte, dal momento che rientra in quell’ordine cosmico del quale Pitagora proclama la legge, secondo cui, sotto il cielo, nulla mantiene la medesima immagine, nulla persiste sotto il medesimo aspetto (XV, vv. 259-60 *Nil equidem durare diu sub imagine eadem / Crediderim*): perciò “nell’intero mondo nulla scompare, bensì muta, rinnova l’apparenza” e gli uomini chiamano nascita “l’incominciare ad essere altro da ciò che fu prima” e morte “il cessare di essere la medesima cosa” (*ib.*, vv. 254 ss. *Nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, / Sed variat faciemque novat; nascique vocatur / Incipere esse aliud quam quod fuit ante, morique / Desinere illud idem*). Tutto si trasforma in un modo o nell’altro, tuttavia questo tutto dà somma uguale (*Cum sint huc forsitan illa, / Haec translata illud, summa tamen omnia constant*). Si può senz’altro sottoscrivere l’osservazione secondo la quale il progetto delle *Metamorfosi* di Ovidio offre l’immagine di un cosmo che, in modo simile alla civiltà augustea matura, pacificata e stabile, appare avere archiviato, anche se soltanto per l’illusione di un momento, la necessità di operare scelte drammatiche ed esclusive<sup>212</sup>: per cui la metamorfosi è elemento caratteristico dell’*interpretatio mundi* fornita da Pitagora, elemento del tutto positivo e intrinseco ad un cosmo animato da una costante energia di cambiamento che coinvolge tutti gli esseri. Che cosa invece sia la metamorfosi nei canti della *Commedia* relativi ai ladri si può intuire dal grido di orrore che si leva nell’atmosfera fumosa della bolgia: “Omé, Agnel, come ti muti!” (*If.* XXV, v. 68), orrore determinato dalla constatazione che la trasformazione che il dannato, Agnello Brunelleschi, subisce fa sì che egli non sia “né due né uno” (v. 69). Si registra qui il carattere negativo e drammatico della metamorfosi: il ladro fiorentino che subisce il processo di fusione con Cianfa Donati non ha più la sua identità precedente (“non se’ né due...”), ma non ha neppure acquistato una nuova identità (“né uno”), la sua “immagine perversa” (v. 77) “due e nessun...parea” (vv. 77-78), cioè si è nullificata: qui la metamorfosi, anziché esorcizzare il dolore e la morte, diventa strumento di dolore e di morte; è la tragedia di un’identità annientata che Dante vuole rappresentare attraverso essa. Quanto si sta osservando per Agnello e per Cianfa è valido anche per gli altri dannati che subiscono tipologie diverse di trasformazione, per Vanni Fucci che viene ridotto in polvere, per Buoso Donati, l’uomo che diventa serpente, ma anche per il serpente che diventa uomo, Francesco Ca-

<sup>211</sup> E. Paratore, *Tradizione e struttura in Dante* (già citato), p. 272.

<sup>212</sup> M. Citroni, F. E. Consolino, M. Labate, E. Narducci, *Letteratura latina*, Roma-Bari 1998, vol. 2, p. 649. Secondo gli studiosi, Ovidio si proporrebbe di rappresentare, naturalmente a suo modo, “la «pienezza dei tempi» augustea: una cultura universalistica, capace di comprendere in sé e far convivere gli aspetti più diversi della realtà: l’antico e il moderno, il serio e il frivolo, il pio e l’empio, il virtuoso e il delittuoso, e così via. Il relativismo di cui Ovidio si fa interprete non incontrava probabilmente le aspettative e le preferenze ideologiche del principe, più propenso alla letteratura che si faceva carico di una responsabilità morale, civile e nazionale. Non per questo l’opera di Ovidio può essere considerata come la provocazione di un oppositore: interprete di sentimenti e idee probabilmente assai diffusi nella società, Ovidio sentiva di essere poeta in sintonia con la sua epoca”.

valcanti, perché tutti soggiacciono ad un processo incessante di trasformazioni e il loro mutare continuo fa sì che nessuno possa conseguire una forma stabile, cioè un'identità definita: non solo per Cianfa e Agnello, ma anche per Buoso e Francesco si può parlare di nature ibride, in cui l'umano e il bestiale si confondono, portando all'annientamento di ogni immagine dai contorni netti, definiti, perché non appena una forma sembra fissarsi in modo stabile dinnanzi ai nostri occhi, subito essa muta e si dilegua, svanisce. All'annientamento di ogni identità rinvia, in modo evidente, anche il continuo processo di incenerimento-ricomposizione del corpo che subisce Vanni Fucci. L'immagine della fenice, che il Poeta introduce, nel c. XXIV, subito dopo aver presentato al lettore la rapida metamorfosi a doppio senso (uomo-polvere-uomo) di questo dannato, illustra in modo esemplare quale sia la sua condizione: a questo proposito H. Skulsky<sup>213</sup>, M. M. Besca<sup>214</sup> ed E. Draskóczy<sup>215</sup> ritengono che tale similitudine possa essere interpretata, nel contesto della bolgia infernale dei ladri, come un *exemplum* parodistico, in quanto il favoloso uccello era nell'immaginario medievale un'allegoria cristologica<sup>216</sup>; l'incenerimento e la rinascita ciclica della fenice sarebbero un riferimento grottesco alla morte di Gesù e alla sua resurrezione, da lui promessa anche agli uomini. Il percorso dell'anima buona, che dopo la vita terrena, nella prospettiva dell'escatologia cristiana, perverrà alla beatitudine eterna, si presenta come lineare e irreversibile, mentre nei canti XXIV-XXV, si verifica un percorso ciclico, un'eterna vicenda di trasformazioni da parte di un essere ormai definitivamente alienato dalla propria originaria natura di uomo. Anche per la metamorfosi di Cianfa e Agnello, che, come già si è osservato, ha il suo modello classico nell'episodio ovidiano della ninfa Salmace e di Ermafrodito, sulla base della stretta relazione contenutistica e lessicale tra l'apostrofe al lettore di *If.* XXV, vv. 46-48 ("Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia, / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento") e quella di *Pg.* XXXI, vv. 124-26 ("Pensa, lettor, s'io mi maravigliava, / quando vedea la cosa in sé star queta, / e ne l'idolo suo si trasmutava"), dove il Poeta si riferisce al grifone che, riflesso negli occhi di Beatrice<sup>217</sup>, si "trasmuta", mostrando ora una ora l'altra sua natura, mentre nella sua reale figura rimane immobile, sempre identico a sé stesso, e che, essendo "la fiera / ch'è sola una persona in due nature" (vv. 80-81), simboleggia Cristo, K. Gross<sup>218</sup> parla di una orribile parodia del sacro: il v. 69 di *If.* XXV "Vedi che già non se' né due né uno" e anche i vv. 77-78 "due e nessun l'immagine perversa / pareo" corrispondono, infatti, in modo perfetto, per antitesi, a *Pg.* XXXI, vv. 79-81 ("e le mie luci, ancor poco sicure, / vider Beatrice volta in su la fiera / ch'è sola una persona in due nature"). La prospettiva escatologica in cui si colloca la metamorfosi in Dante viene ulteriormente illustrata dall'uso del verbo "trasmutare", che compare, come si è appena notato, in *Pg.* XXXI, v. 126, la cui presenza si registra

<sup>213</sup> H. Skulsky, *Thieves and Suicides in the "Inferno": Metamorphosis as the State of Sin*, in *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Harvard University Press, Cambridge 1981, p. 120.

<sup>214</sup> M. M. Besca, *La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri (If. XXIV, 97-111)*, in *L'Alighieri*, 35 (2010), pp. 133-152.

<sup>215</sup> E. Draskóczy, *Allusioni ovidiane e metamorfosi nei canti XXIV e XXV dell'Inferno dantesco*, in *Újlatin Filológia IV*, Pécs 2012, pp. 5-6.

<sup>216</sup> Si confronti, per es., Pseudo Ugo da San Vittore, *De bestiis et aliis rebus*, PL 177, pp. 48-49; Rabano Mauro, *De Universo*, PL 111, p. 246; tuttavia, già nei primi secoli del cristianesimo il mito della fenice era stato interpretato in modo analogo: cfr. Clemente da Romano, *Epistola I ad Corinthios*, in B. D. Ehrman (a cura di), *The Apostolic Fathers*, vol. I, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2003 e il *Fisiologo*, operetta anonima del II-III sec. d. C.

<sup>217</sup> Anche per il canto XXXI del *Purgatorio* si può notare, a questo riguardo, qualche eco ovidiana ai vv. 121-22 ("Come in lo specchio il sol, non altrimenti / la doppia fera dentro vi raggiava"), che rinviano a *Met.* IV 347 ss. (*flagrant quoque lumina nymphae, / Non aliter quamcum puro nitidissimus orbe / Opposita speculi referitur imagine Phoebus*), proprio a proposito degli occhi della ninfa Salmace. Consapevolmente Dante avrà voluto collegare i due canti in questione anche attraverso questo riferimento al modello classico?

<sup>218</sup> K. Gross, *Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"*, in "Modern Language Notes" 100 (1985), I, p. 66.

per ben due volte anche in *If.* XXV, vv. 100-101 (“due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò, *scil.* Ovidio), a proposito della terza metamorfosi, e in *ib.*, vv. 142-43 (“Così vid’io la settima zavorra / mutare e trasmutare”), alla fine del canto, in cui il Poeta si riferisce agli eventi straordinari cui ha assistito, alle continue trasformazioni dei ladri della settima bolgia. Si può registrare, anche in questo caso, un parallelismo che rivela un’antitesi profonda. Come rileva E. Draskóczy<sup>219</sup>, nel canto del *Purgatorio* il termine “trasmutare” si ripete con un significato completamente diverso dal c. XXV dell’*Inferno*, in quanto tale verbo, nella seconda Cantica, appare proiettato ormai verso il “trasumanar” di *Pd.* I, v. 70: “La trasformazione che si rispecchia negli occhi di Beatrice è un mistero divino che prefigura la trasumanazione, la divinizzazione del protagonista; mentre il trasmutare infernale significa la perdita dell’aspetto umano e l’abbruttimento”, con il conseguente annullamento, come si è più volte rilevato, dell’identità. Per cui la terza metamorfosi è, oltre a quello che si è sopra osservato, anche un’antitesi parodistica della trasformazione dell’anima che, riflettendo la luce di Dio, diviene sempre più simile a Lui: come si afferma nella *II Lettera ai Corinzi* 3, 18: “E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l’azione dello Spirito del Signore”<sup>220</sup>. Il verbo “trasmutare”, che conta diverse occorrenze nella *Commedia* e può avere l’accezione del semplice “mutare”, “modificare”, se transitivo, o di “divenire diverso”, se intransitivo (si cfr. per es. *Pg.* XXXIII, vv. 79-80 “Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta”, cioè “la conserva inalterata”; *Pd.* XX, vv. 52-53 “ora conosce che ’l giudizio eterno / non si trasmuta”) o indicare mutamenti di condizione materiale (per es. *Pd.* XVII, v. 89-90 “per lui, *scil.* Cangrande, fia trasmutata molta gente, / cambiando condizion ricchi e mendici) o spirituale (cfr. *Pd.* III, vv. 58-60: “Ne’ mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino / che vi trasmuta da’ primi concetti”), risulta essere, pertanto, grazie alle attestazioni di *If.* XXV e *Pg.* XXXI, come il corrispondente “trasumanar” di *Pd.* I, che è un neologismo dantesco e un *apax*, e “ispira tutto il canto I del Paradiso”<sup>221</sup>, oltre a compendiare il senso dell’intera terza Cantica, un termine-chiave dell’opera: il “trasmutare” infernale si presenta in una relazione antitetica e parodistica con quello del *Purgatorio*; mentre il “mutare” allude alla distruzione e reintegrazione fulminea di un organismo, come nel caso di Vanni Fucci, oppure ad una convergente trasformazione magmatica di due nature (serpente e uomo), come avviene per Cianfa e Agnello, da cui risulta un indefinibile “due-uno”, il verbo “trasmutare” è utilizzato da Dante, non a caso, nel c. XXV, per una trasformazione simultanea di due materie organiche (uomo e serpente) operata grazie alla collaborazione di due essenze vitali (forme), disposte a cambiare la loro materia, ad operare cioè una “trans-naturazione”, un’uscita dai limiti della propria natura, per rivestirsi di un’altra natura. Il “trasmutare” del *Purgatorio*, invece, tende già tutto, come si è accennato, verso il “trasumanar”, quel “trascendere, superare i limiti dell’umano” che costituisce l’esperienza della *unio* mistica con Dio. Il termine medio, quello che compare nella seconda Cantica, rappresenta il discrimine, nella visione escatologica del cristiano, tra due momenti che costituiscono le due tappe ultime, definitive, le due possibili mete del *viator*, l’alternativa che è posta di fronte a quest’ultimo, che può scegliere di scendere fino in fondo i gradini dell’abiezione, degradando la propria natura fino all’abbruttimento (come riconosce Vanni Fucci, “Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a mul ch’i’ fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana”, *If.* XXIV, vv. 124-26) o decidere di elevarsi al di sopra di essa, fino a rivestirsi della gloria del Signo-

<sup>219</sup> E. Draskóczy, *op. cit.*, p. 7.

<sup>220</sup> Cfr. Skulsky, *op. cit.*, p. 120.

<sup>221</sup> M. Pecoraro, in *Lectura Dantis Scaligera*, III, pp. 48-49.

re. Non si comprende come il termine “trasmutare” possa essere stato inteso solo nella sua correlazione con il verbo “mutare” in *If. XXV*, v. 143, per indicare che tutti i dannati della bolgia dei ladri, dopo le loro trasformazioni, dopo cioè il loro “mutare”, riacquistano ciclicamente l’abituale aspetto esteriore, “trasmutano”, tornano ad essere come erano inizialmente<sup>222</sup>.

Se è vero che le metamorfosi esprimono, racchiudendolo in sé, “il giudizio che svela il senso profondo” dell’esistenza dei ladri, rappresentano “la forma che avranno in eterno” e sono “la quintessenza” del loro essere terreno<sup>223</sup>, si deve fornire qualche delucidazione relativa a tale pena escogitata dal Poeta per questi dannati. Oltre al contributo di L. Filomusi Guelfi<sup>224</sup>, con le sottili distinzioni del contrappasso dei ladri in rapporto alla tipologia del loro reato, operate sulla base di San Tommaso (lo studioso distingue il furto sacrilego, *quod est furtum rei sacrae*, di cui si è macchiato Vanni Fucci, dal peculato, *furtum rei communis*, che egli attribuisce a Cianfa e Agnello, condannati a subire per l’eternità la fusione dei loro corpi, e dal plagio, *furtum hominis*, che avrebbe caratterizzato l’operato di Buoso Donati e Francesco dei Cavalcanti, per i quali la condanna è di vedere continuamente contraffatto il loro aspetto), va ricordato lo studio di V. Russo<sup>225</sup>, che, rifacendosi alla *quaestio 66* della *Summa Theologiae* II-II, *Utrum naturalis sit homini possessio exteriorum rerum*, afferma, sulla base di san Tommaso e della sua *auctoritas* Aristotele (I. I della *Politica*), nonché della *Genesi* I 26 (*Faciamus hominem ad similitudinem et imaginem nostram et praesit piscibus maris* etc), che il diritto al possesso è uno degli aspetti per cui l’uomo partecipa della natura e dell’immagine divina, e che quanti, con il furto, privano quest’ultimo di tale diritto tradiscono in sé l’immagine di Dio, corrompendo la loro natura umana e sovvertendo le leggi dell’umana convivenza<sup>226</sup>. Si può comprendere, sulla base dell’osservazione dello studioso, come la paurosa confusione operata dai ladri nella vita degli uomini venga evocata e punita dall’incessante, caotico movimento della settima bolgia, dall’atmosfera di angosciante precarietà che la pervade, dal carattere improvviso delle apparizioni, dal moto rapido di questo luogo dell’Inferno, che evoca la condizione di ansiosa sospensione della vita terrena dei dannati, colti spesso in flagrante e perennemente in cerca di scampo dal rigore delle leggi e nella loro esistenza ultraterrena “costretti a pagare, essi che disporro illecitamente dei beni altrui, in quel che di ogni uomo è il possesso primo, più intimo, meno attaccabile e meno alienabile, la propria natura organica”<sup>227</sup>, finendo per rubarsi, in mancanza d’altro, nella loro deformazione morale, perfino la loro stessa natura, come attesta la terza metamorfosi. I

<sup>222</sup> Cfr. G. Moresu, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Roma 1990, pp. 42-43.

<sup>223</sup> E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig 1929, pp. 191 e 178.

<sup>224</sup> L. Filomusi Guelfi, *I ladri e le loro pene*, in *Nuovi studii su Dante*, Città di Castello 1911, pp. 199-206.

<sup>225</sup> V. Russo, *La pena dei ladri*, in *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli 1966, pp. 129-46.

<sup>226</sup> Non è d’accordo con i due studiosi G. Muresu, *op. cit.*, pp. 9-50. Per quanto riguarda la tesi di L. Filomusi Guelfi, l’autore sostiene che non è possibile, sulla base del testo dantesco, attribuire ai ladri fiorentini “una precisa fisionomia storica e dei connotati politici ben definiti”, nonché “specificare la natura esatta dei rispettivi misfatti” (pp. 23-24), e quindi nessuna congettura può essere avanzata sul loro contrappasso (p. 41). Riguardo al contributo di V. Russo, G. Muresu intende rettificare la tesi dello studioso, formulata sulla base dell’autorità di San Tommaso, che egli interpreterebbe come una difesa del diritto di proprietà (p. 47); sempre rifacendosi alla *Summa Theologiae*, *Qu. 66*, II 1 e supponendo un fraintendimento del passo da parte di V. Russo, G. Moresu sostiene, invece, che sia lecita all’uomo non la proprietà, assolutamente illegittima, ma la semplice utilizzazione dei beni, che si giustifica solo in rapporto alle necessità del suo sostentamento corporeo (Dio, *secundum suam providentiam, ordinavit res quasdam ad corporalem sustentationem. Et propter hoc homo habet naturale rerum dominium, quantum ad potestatem utendi ipsis*, p. 48). Inoltre G. Moresu nega che il passo di *Gen. I 26* (*Faciamus hominem ad similitudinem et imaginem nostram et praesit piscibus maris ...*) venga citato da San Tommaso “perché trovi conferma il diritto di proprietà”, come riterrebbe invece, secondo lui, V. Russo, e ritiene che tale passo sia menzionato “soltanto in appoggio al principio della superiorità gerarchica dell’uomo sugli altri prodotti della creazione e del conseguente suo diritto di farne uso” (pp. 47-48). In realtà V. Russo parla sempre di “possesso” e non di “proprietà”, per cui le posizioni dei due studiosi non sono in contrasto l’una con l’altra: che cos’altro è, del resto, il possesso se non una relazione di fatto tra un soggetto e un bene, per via della possibilità che ha il primo di utilizzare il secondo? Ciò è quanto asserisce anche San Tommaso, nel passo sopra riportato e ancora quando afferma: (*homo potest uti rebus exterioribus ad suam utilitatem, quasi propter se factis*.

<sup>227</sup> D. Mattalia, *op. cit.*, p. 37.

ladri, con il furto, hanno introdotto il caos nella vita sociale e hanno offeso la persona in un istinto e in un diritto naturale, intaccandone l'individualità, in quanto la "proprietà", sulla base del primo libro della *Politica* di Aristotele, come osserva Mattalia<sup>228</sup>, riportando le parole del filosofo, è il "complesso degli strumenti" utilizzabili nella vita e, pur essendo separata dall'individuo, è da considerare "parte che non solo è frazione di un altro oggetto, ma gli appartiene del tutto", quindi parte integrante di esso. Per cui la forzata alienazione dalla propria materia organica, che costituisce il contrappasso dei ladri, è chiaramente spiegata sulla base della specificità del peccato da essi commesso: la cenere in cui è continuamente mutato il corpo di Vanni Fucci esemplifica in modo perspicuo gli effetti della distruzione dell'individualità umana causati dal furto, anche se la singolarità della pena di questo personaggio, che lo distingue dagli altri dannati, si ritiene possa trovare una spiegazione nel carattere non solo fraudolento, ma violento, empio e sacrilego di costui, che merita di essere colpito e incenerito dalla "folgore" divina. Lo scardinamento della persona e della sua individualità, operato dal furto, è la causa evidente anche del contrappasso degli altri ladri, per i quali il ricorrere continuo dell'aspetto serpentino allude alla componente di malizia e di frode che è la peculiarità del loro peccato<sup>229</sup>. Sulla base di quanto si è osservato, non si comprende, pertanto, come talvolta si sia potuto pensare alle metamorfosi che i ladri subiscono come a un elemento soltanto episodico ed occasionale e ritenere, forse sulla base del fatto che del quinto ladro, Puccio Sciancato, Dante tralasci di narrare qualsiasi trasformazione, che la pena vera e propria dei dannati sia quella di avere le mani avvinte da serpi, proprio essi che nella vita terrena usarono queste ultime con tanta destrezza<sup>230</sup>. La centralità della metamorfosi, nei cc. XXIV-XXV dell'*Inferno*, si evince in modo indubitabile dalla rilevanza e dal significato che assume in essi il "trasmutare", posto a confronto con l'esperienza del *Purgatorio* e con il "trasumanar" del *Paradiso*. Che il "mutare" e il "trasmutare" non siano esperienze episodiche ed occasionali per i dannati della settima bolgia del cerchio VIII, ma la condanna eterna per essi, "la forma che avranno in eterno", si deduce anche dal particolare significato che assume la similitudine con la fenice, la cui morte-rinascita, oltre a rappresentare un riferimento grottesco alla resurrezione di Cristo, esemplifica il processo ciclico di trasformazioni cui i ladri sono condannati. Se per la cultura medievale, inoltre, le metamorfosi ovidiane assumevano interesse, oltre che per la possibilità di fornire un'interpretazione allegorica, anche per quell'inquadramento filosofico di matrice pitagorica, di cui si è detto, nel quale il Poeta latino con la sua congenita levità le inquadrava, e che conferiva "serietà" ad esse, al contrappasso dantesco fa da sfondo la matrice aristotelica, anzi la metamorfosi si sostanzia degli elementi di tale filosofia, rinnovandosi totalmente e risemantizzandosi. È quanto nota anche D. Mattalia<sup>231</sup>, allorché osserva che "nella poetica "fictio" delle sue metamorfosi... Dante ha introdotto un principio di razionalità scientifica instaurando un ordine in un processo nel quale, sotto le mobili e trasformantisi superfici, l'intelletto vede operare, quasi divelte dai loro cardini, alcune grandi leggi dell'universo". Si tratta, per lo studioso, di una "nuova, scientizzata configurazione del tema"<sup>232</sup>, per la quale Dante si serve, con rigore, dei termini della filosofia aristotelica ("nature", v. 100; "forme", v. 101; "materia", v. 102). Possiamo qui intendere, in modo perspicuo e definitivo, il senso della sfida di Dante al model-

<sup>228</sup> D. Mattalia, *op. cit.*, p. 41. Lo studioso afferma anche che "la proprietà è un elemento connaturale e integrante della persona... un diritto naturale consacrato dalla legge umana in armonia con la legge divina" (pp. 40-41).

<sup>229</sup> In effetti, il simbolo del serpente si adatta a tutti i fraudolenti e non ai soli ladri: cfr. Gerione, simbolo della frode ("sozza immagine di froda", *If.* XVII, v. 7), che è un serpente con il viso umano.

<sup>230</sup> Cfr. U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia*, vol. I, Firenze 1988, p. 349.

<sup>231</sup> D. Mattalia, *op. cit.*, p. 30 e *passim*, soprattutto pp. 41-42.

<sup>232</sup> D. Mattalia, *op. cit.*, p. 30.

lo latino, argomento al quale si è fatto più volte riferimento. Il Poeta della *Commedia* non prova invidia per Ovidio, perché è consapevole che quest'ultimo, nelle sue *Metamorfosi*, non ha mai trasmutato, come lui, due nature una di fronte all'altra in modo che le loro forme, le loro essenze vitali fossero disposte a cambiare la loro materia, i loro corpi. Alla violazione dei principi della filosofia aristotelica che reggono l'universo viene fornita credibilità grazie al postulato teologico in virtù del quale Dio, "quei che puote" (*Pd.* I, v. 62) ha il potere di infrangere le barriere di quelle leggi naturali che Egli stesso ha fissato. Nella terza metamorfosi dantesca, con lo scambio di materia tra due esseri, si contravviene a uno dei postulati aristotelici fondamentali: che ogni modificazione del legame che unisce la forma con la sua materia comporta alterazione e morte dell'individuo; che una stessa materia non può essere soggetta all'attività di due forme, come avviene in questa metamorfosi, in cui la materia organica del serpente si unisce alla forma, all'essenza vitale dell'uomo, mentre la materia organica umana si lega all'essenza vitale della bestia. È questa mostruosità del contrappasso, con la formazione di un ibrido orrendo e la cancellazione di ogni individualità che Dante si è sforzato di rappresentare, la trasgressione di leggi cosmiche. Gli stessi postulati vengono violati nella seconda metamorfosi, viene infranto il principio del legame esclusivo di una forma con la sua materia, viene operata la fusione di due nature organiche diverse, quella umana e quella ferina, forzatamente separate dalla loro forma specifica, per cui il nuovo, mostruoso essere ibrido, la inconsueta immagine "perversa" è "due e nessun" (*If.*, v. 77), come si è detto, ed è "nessun" perché non è "né due né uno" (*ib.*, v. 69). Se al nesso "forma-materia" si può far corrispondere il nesso "persona-proprietà", in quanto la proprietà è un elemento connaturato all'individuo, parte integrante di esso, per quanto riguarda Vanni Fucci, che in qualità di ladro ha reciso questo legame, l'incenerimento ciclico del corpo, separato dalla forma e divenuto materia indifferenziata, segna la fine dell'individualità; a proposito della seconda metamorfosi si può dire che "l'anima razionale, travolta dall'amore dei beni materiali soddisfatto con l'illecita confusione del *mio* e del *tuo*" venga sommersa, "dissolvendosi la sua base corporea, nell'opaca e magmatica commistione di due corpi"<sup>233</sup>; così come, nella terza metamorfosi, la forma o anima razionale, defraudata della "sua" materia, il corpo, dopo che è stato disgregato il sinolo originario, si rifoggia l'unico innaturale abitacolo possibile per un uomo che abbia operato in vita i suoi fraudolenti ladrocini. Si comprende, in tal modo, ciò che la maggioranza dei critici afferma riguardo al contrappasso dei ladri, che cioè essi vengono derubati, nell'Inferno, di quello che l'uomo ha di più indissolubile da sé e che costituisce la sua proprietà peculiare, la personalità<sup>234</sup>. Infranto il sinolo, l'unità indissolubile di materia e forma, il *principium individuationis* della Scolastica, l'individualità viene meno. Resta, solo ed inesorabile, eterno il "mutare" e "trasmutare".

Se nel sec. XII Arnolfo d'Orléans, nelle *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, attribuiva un significato morale alle metamorfosi fisiche del Poeta latino e le riteneva come metamorfosi dello spirito, come la discesa verso uno stadio più basso di quello umano, a causa del peccato, e sullo stesso piano si ponevano Giovanni di Garlandia (XII-XIII sec.), nell'opera *Integumenta super Ovidii Metamorphosin*, e Giovanni del Virgilio, contemporaneo di Dante, nelle *Allegoriae* e nell'*Expositio*, le trasformazioni dei cc. XXIV-XXV dell'*Inferno*, come quelle del c. XIII della medesima cantica, erano, per Dante, trasformazioni "reali", secondo la concezione alla base della *Commedia* e poi confermata nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala, in cui il Poeta afferma di descrivere l'aldilà co-

<sup>233</sup> D. Mattalia, *op. cit.*, p. 42.

<sup>234</sup> Non è di questo parere G. Muresu, *op. cit.*, p. 43, che ritiene che "i dannati della settima bolgia non della personalità vengono periodicamente privati, ma soltanto dell'aspetto corporeo".

me è realmente, come gli è stato rivelato da Dio in una visione. Le metamorfosi dei ladri rappresentano davvero la forma che i dannati della settima bolgia avranno in eterno, citando nuovamente le parole di E. Auerbach.

**Maria Lavinia Piccioni**

**Laureata in Filologia Classica nell'anno accademico 2015/2016, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"**

**Insegnante di Italiano, Latino e Greco, con incarichi a tempo determinato**



**Il percorso del desiderio. Figura Dantis  
Opera originale del M° Mario Franceschini**



*Io mi volsi a Beatrice, e quella udio  
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno  
che fece crescer l'ali al voler mio.  
Pd., XV, 70-72*

Il significato messo a fuoco dal M° Franceschini affonda le radici nella spiritualità del Poeta fiorentino, attraverso “un movimento verso”, verso Beatrice, verso la completezza del suo essere, un moto che, allo stesso tempo, invita e costringe Dante a girare il volto, a mettersi in una condizione tale da poter iniziare il percorso verso se stesso.

L'uomo è mosso da un desiderio, sente la mancanza delle stelle - *sidera*, appunto -, della bellezza per cui è fatto; è frenato nel suo cammino alla loro conquista dal timore di non esserne all'altezza: il compito è riconoscere chi e cosa possono essere complementi del viaggio verso quelle stelle, chi e cosa seguire, con chi intraprendere il cammino, condividere la strada. Nell'opera di Franceschini, si nota un passo ulteriore: con chi immedesimarsi, non nel senso di identificarsi, disconoscendo l'alterità di se stesso e dell'altro, ma nel valore più profondo di riconoscere che qualcuno è più avanti di me sulla strada e tutto il mio essere tende verso di lui - Beatrice in questo caso - per poter vedere ciò che lui vede, per poter imparare un metodo, in un'assimilazione, che non è appena uniformità ma tensione amorosa, completamente purificata dagli orpelli emozionali.

Dentro questo movimento dello spirito è custodito il compito, la vocazione.

Le linee dell'opera descrivono una circolarità che contiene il volto di Dante proteso verso un altrove, che è possibile vedere solo tenendosi forte all'altro movimento che lo compone, che rivela il suo vero io, svelandolo come rapporto con colei che indica a lui - *homo viator* - la beatitudine, Beatrice appunto.

Si tratta di un'operazione che è, contemporaneamente, prima e oltre la teologia, dentro l'ontologico, ovvero nel riconoscimento dell'esperienza faticosa dell'essere umano mentre cammina verso la promessa del godimento.

Su questo itinerario pesa il dramma della libertà, di quella “disponibilità” dell'ultimo verso della Cantica del Purgatorio, di quello sguardo che deve liberamente scegliere di guardare la salvezza: le linee tracciate dal maestro si muovono vorticoso, più o meno intense, più o meno interrotte e, al volto sereno e quieto di Beatrice, si contrappone lo sguardo di Dante, assorto in un pensiero che lo porta, poi, a spalancare gli occhi, attratto da un'intuizione sempre più evidente, sempre più bella, sempre più carnale, fino a diventare esperienza. L'ultimo sonetto della *Vita Nova* di Dante sembra essersi incarnato in questa immagine:

*Oltre la spera che più larga gira  
passa 'l sospiro ch'esce dal mio core:  
intelligenza nova, che l'Amore  
piangendo mette in lui, pur su lo tira.*

*Quand'elli è giunto là dove disira,  
vede una donna, che riceve onore,  
e luce sì, che per lo suo splendore  
lo peregrino spirito la mira...*



**Aprile 2021**