

ANDREA TORRE

(Scuola Normale Superiore, Pisa)

DOTTRINA COME POESIA. UNA LETTURA DI *PARADISO* XXIV

ABSTRACT

Il saggio propone una lettura del canto XXIV del *Paradiso* che si fonda sull'analisi dell'intera articolazione macrostrutturale dei canti del cielo Stellato, su un repertorio critico della metaforica memoriale impiegata qui per marcare il cambio di statuto del personaggio Dante, e sulle implicazioni metapoetiche di questo momento del percorso paradisiaco. Da una parte l'incontro dialettico tra Dante e l'apostolo Pietro è dispiegato entro uno spazio ideale delimitato dalla più semplice ed esplicita formulazione performativa dell'oggetto concettuale sottoposto a verifica: la preghiera. Dall'altra parte, la struttura speculare delle porzioni liminali del canto evidenzia la progressione spirituale nel discente Dante che dalla stupita ammirazione verso la parola di Beatrice nella sequenza iniziale, attraverso la lunga inchiesta esperita nel brano mediano per via argomentativa, giunge alla conclusiva, personale modulazione del canto divino.

The essay proposes a reading of *Paradiso* XXIV canto which is based on the analysis of the entire macrostructural articulation of the *cantos* of the Heaven of the Fixed Stars, on a critical repertoire of the of memory metaphors used here to mark the change of status of the character Dante, and on the metapoetic implications of this moment of the heavenly journey. On the one hand, the dialectical confrontation between Dante and the apostle Peter is unfolded within an ideal space delimited by the simplest and most explicit performative formulation of the conceptual object being tested: the prayer. On the other hand, the specular structure of the liminal portions of the *canto* highlights the spiritual progression in the learner Dante who, from the astonished admiration for Beatrice's word in the initial sequence, through the long investigation experienced in the intermediate section by way of argument, reaches the conclusive, personal modulation of the divine song.

Il XXIV canto del *Paradiso* fa parte di un coeso gruppo di cinque canti che testimonia l'attraversamento, da parte di Dante, del cielo delle Stelle fisse, ultimo luogo visibile da occhio umano, spazio di confine tra i cieli della storia e i cieli dell'eterno, tra il rappresentabile e l'ineffabile. La sequenza dei canti XXIII-XXVII è la più lunga tra quelle che nel *Paradiso* riguardano uno stesso cielo, e a tale estensione del tempo della narrazione corrisponde una dilatazione del tempo di attraversamento che si fa indizio del carattere cruciale rivestito da questa stazione lungo

Desidero ringraziare Federica Pich, Bernhard Huss e Stefano Carrai per i preziosi consigli che hanno accompagnato la loro attenta lettura di queste pagine. Altrettanto preziose sono risultate le osservazioni dei revisori anonimi.

il viaggio oltremondano. Essa segna infatti il definitivo abbandono di ogni pur minima prospettiva mondana e, nel suo fondarsi su immagini, su un linguaggio e su situazioni ostentatamente “terrene”, vale da piena celebrazione di una storia umana riconfigurata univocamente entro una trascendenza cristiana. La narrazione si focalizza sull’istituzione ecclesiastica, ritratta in tutto il suo splendore entro la patria celeste (canto XXIII) e profeticamente stigmatizzata nella corruzione della sua sede terrena (canto XXVII), ma soprattutto indagata per quelli che sono i suoi cardini valoriali, le ragioni essenziali della sua presenza nel mondo, ossia le virtù teologali della fede (canto XXIV), della speranza (canto XXV) e della carità (canto XXVI)¹, virtù che rendono la Chiesa percepibile tra gli uomini e che sono infuse non naturalmente ma per grazia divina. Queste virtù sono le tracce visibili e distintive della presenza divina sulla terra, e marcano l’identità del sistema valoriale cristiano: del tutto coerente risulta pertanto la selezione dei personaggi qui convocati per l’incontro col pellegrino Dante, i più rappresentativi (Pietro, Giacomo e Giovanni) fra quegli apostoli che per primi testimoniarono la venuta di Cristo in terra, vivendo nella loro condizione umana la medesima esperienza di incontro con l’invisibile e ineffabile Trinità che fra breve vedrà protagonista proprio Dante.

Prefigurazioni storiche dello statuto testimoniale del pellegrino dantesco, i tre apostoli costituiscono anche umani *specula virtutis* in cui l’*everyman* della *Commedia* trova conferma della progressiva definizione di sé lungo l’*itinerarium in Deum*, secondo un’immagine topica che suggerirà proprio la sequenza dei tre esami nel rispecchiamento tra il primo uomo Adamo e il Creatore: «perch’io la veggio nel verace specchio / che fa di sé pareggio a l’altre cose, / e nulla face lui di sé pareggio» (XXVI, 106-08). La presenza attiva di Dante sulla scena dei canti del cielo Stellato si giustifica proprio per i modi in cui egli riflette performativamente su di sé i caratteri di questi modelli esemplari, rispondendo alle loro sollecitazioni. Primo fra tutti, direi, l’apostolo Pietro, e non solo per ordine di apparizione ma anche per il carattere strutturale che riveste la sua presenza lungo l’intera sequenza di questo cielo. Compare trionfalmente, insieme a Maria e Cristo, in chiusura del XXIII canto, e vede celebrato il suo ruolo di capo visibile della Chiesa in terra attraverso la duplice occorrenza di una perifrasi identitaria che quasi senza soluzione di continuità, e incurante della misura del canto, proietta il lettore nel vivo del XXIV: nell’ultimo verso del XXIII Dante definisce infatti Pietro come «colui che tien le chiavi di tal gloria»; definizione ribadita da Beatrice ai vv. 34-35 del XXIV: «[...] gran viro / a cui Nostro Segnor lasciò le chiavi». Dopo aver dominato insieme a Dante il canto dedicato alla prima virtù teologale, Pietro verrà ricordato anche ad apertura del XXV per l’atto coreutico di incoronazione simbolica con cui certifica la fede di Dante (vv. 10-12: «però che ne la fede, che fa conte / l’anime a Dio, quivi intra’ io, e poi / Pietro per lei si mi girò la fronte»); e sarà poi, con Beatrice, uno dei due attori della dura reprimenda contro la corruzione pontificia del XXVII canto (riaffermata poi nel XXX) che apre all’incontro col divino.

¹ Sulle connessioni tra i tre canti si veda R. SCRIVANO, “Tramature bibliche” del «Paradiso». *I canti dell’esame*, in *Memoria biblica nell’opera di Dante*, a c. di E. Esposito, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 99-119.

Per il suo status di individuo storicamente determinato, e che ha già esperito un accidentato cammino di conversione alla nuova fede, Pietro costituisce l'interlocutore ideale da coinvolgere a questo punto del viaggio oltremondano; è una sorta di *humana vox* media tra la Verità divina e Dante; il *magister* che non solo può "confermare come si deve fare" ma può anche testimoniare con la propria esperienza che ciò che si deve fare è possibile. Anche a dispetto delle proprie umane fragilità. O forse proprio in ragione di esse². Nonostante Dante non faccia menzione della triplice esitazione di Pietro davanti al martirio di Cristo e ometta di ricordare che Pietro non riesce veramente a camminare sulle acque a séguito dell'invito del Salvatore (e viene da questi rimproverato per la sua poca fede, *Mt.* 14, 28-29), la memoria collettiva del dettato evangelico è troppo salda per non dar risalto alla problematicità dell'*exemplum* Pietro. Il primo apostolo di Cristo, e quello a cui il figlio di Dio ha affidato la guida della sua Chiesa terrena, è infatti anche colui che tanto nel primo incontro con il Messia, quanto nell'ultimo, ha rivelato tutta la debolezza della fede umana: «la sua fede, cioè, risulta tanto più importante, in quanto proviene da un uomo debole, da un uomo qualunque, non da un santo o un eroe. I suoi momenti di massimo fulgore coincidono con il suo tennere»³. Non a caso, e formalmente disattendendo l'*auctoritas* dantesca, la successiva tradizione rappresentativa, sia letteraria che figurativa, si focalizzerà proprio sull'immagine dell'apostolo che in lacrime medita penitente sul proprio vissuto. A partire dalla prima età moderna sarà questo il nucleo visuale intorno a cui il lettore/osservatore potrà ricostruire la storia esemplare di Pietro. Sarà questa l'*imago agens* nella quale ogni fedele dovrà rispecchiarsi⁴. Nella *Commedia* invece tale rispecchiamento ha esplicitamente luogo nel momento in cui Dante dà vita, insieme a Pietro, a un'esperienza di interpretazione cooperativa del significato più profondo della prima virtù teologale⁵. L'esame intorno al concetto di fede viene infatti condotto congiuntamente da Dante e da Pietro con estrema attenzione per

² Si consideri peraltro questo passaggio dalla *Monarchia*: «Et quod Petrus de more ad superficiem loqueretur, probat eius festina et inpremeditata presumptio, ad quam non solum fidei sinceritas impellebat, sed, ut credo, puritas et simplicitas naturalis. Hanc suam presumptionem scribe Cristi testantur omnes» (III. ix, 1-10).

³ V. MAGRELLI, *Qualche postilla al Canto XXIV del «Paradiso»*, in «Critica del testo», XII/2-3 (2009), pp. 241-59, a p. 255.

⁴ Insistendo strategicamente su questa debolezza il gesuita, nonché grande inquisitore, tardocinquecentesco Roberto Bellarmino arriverà a proporre uno spiazzante parallelo tra Pietro e il grande, e necessario, traditore Giuda: «Sequitur s. Petrus, qui in passione Domini peccavit peccatum grande, non tamen ex malitia, ut Judas proditor, sed partim ex nimia fragilitate, partim ex nimia confidentia virium suarum» (R. BELLARMINO, *De gemitu columbae*, I. I, a c. di G. Galeota S.J., Brescia, Morcelliana, 1997, p. 112). Per alcune interpretazioni letterarie dell'apostolo successive al caso dantesco mi permetto di rinviare ad A. TORRE, «Purgar con gli occhi il fallo della lingua». *Eloquenza visuale delle «Lacrime di san Pietro»*, in *Visibile teologia. Il libro sacro illustrato in Italia tra Cinque e Seicento*, a c. di E. Ardissino ed E. Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 323-44.

⁵ Cfr. a questo proposito F. DI GREGORIO, *Il canto XXIV del «Paradiso». La fede tra "ousia" e letteratura*, in «L'Alighieri», XXX (1989), pp. 15-44, in part. a p. 25: «Ed è come se, chiedendo a S. Pietro di "tentare" Dante "[...] di punti lievi e gravi, / come gli piace, intorno de la fede" [...] Beatrice invitasse S. Pietro a *ri-percorrere* il cammino compiuto, a dar corpo e contenuto a quella "voglia sempre piena" che proprio perché tale assicura sussistenza e vita all'essenza divina ed umana insieme».

il lessico dottrinale e con riferimenti, talora sarcastici, alle strategie argomentative filosofiche, di cui si mostra il carattere relativo di fronte all'assolutezza e all'autoevidenza della parola divina⁶. Anche la continua ripresa di termini e immagini tra i due interlocutori agevola la saldatura del filo logico del dialogo, mostrandolo non tanto come l'esito di una schermaglia dialettica quanto piuttosto come il progressivo articolarsi di un unico, coerente ragionamento, condotto da due menti che rivelano il loro progressivo allineamento⁷. Si tratta, di fatto, di un'ulteriore testimonianza della sublime strategia attraverso cui Dante mette in scena «un compromesso tra il sistema di comunicazione, immediato e perfetto, di cui godono i beati, e la comunicazione umana con la sua fatale frattura tra referente e segno»⁸.

Esplicito accertamento dottrinale sulla scorta delle Sacre Scritture e implicita mimesis esistenziale del *magister* evangelico sono peraltro i due movimenti del protagonista che vanno anche a definire la struttura del XXIV canto secondo una configurazione simmetrica che caratterizza anche la più ampia campitura dei canti

⁶ Proprio commentando *Par.* XXIV, 91-96, Barański riflette sul trattamento problematizzante e sincretistico riservato da Dante ai concetti di 'dottrina' e 'teologia': «However, unlike "scientific" theologians, who used this same vocabulary and its attendant methods directly as the basic supports for their argumentation, Dante embeds the terminology in declarative poetic affirmations and prayers asserting his faith in God, the miracles, and Scripture: [...] The technical language is used metaphorically and in a position of clear subordination and contrast both to "[l]e profonde cose" and to the style in which the poet-pilgrim speaks, thereby highlighting its epistemological limitations. At the same time, by having recourse to such vocabulary, and subsequently admitting that "a tal creder non ho io pur prove / fisice e metafisice" (133-34), Dante allowed a degree of validity to rationalist approaches to understanding the mysteries of the divine, as he had already done in the *Convivio*. The poet is clearly trying to go beyond the controversies surrounding theology, and attempting to synchronize the different positions» (Z.G. BARAŃSKI, *Dante and Doctrine (and Theology)*, in Id., *Dante, Petrarch, Boccaccio. Literature, Doctrine, Reality*, Cambridge, Legenda, 2020, pp. 45-81, a p. 79).

⁷ Come afferma Chiavacci Leonardi nell'introduzione al canto XXIV «la novità dei canti delle virtù sta in questa invenzione, per cui la teologia non è più esposta, da Beatrice o da altri, ma diventa fatto personale, la ragione stessa della vita di chi parla» (DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Paradiso*, a c. di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, p. 652). La dimensione intrinsecamente performativa dell'argomentazione narrativa dantesca di questo canto era già stata sottolineata da Adolfo Jenni: «L'andamento di botta e risposta è messo in rilievo pure dai membretti che introducono la domanda e la risposta, ridotti al minimo, specialmente i secondi. "... cominciai io... E seguitai... Allora udii... Ed io appresso... Allora udii... Ond'io... E io... Io udii poi... E io... Risposto fummi... diss'io...". Parecchi, come si vede, sono addirittura ellittici, soprattutto quelli che introducono le risposte. Sono in fondo i membretti che fanno da collegamento anche nelle altre parti dialogate del poema; ma qui si assiepano, e si intensificano l'un l'altro, lasciandosi scoprire singolarmente e nell'insieme e assumendo la nuova funzione di accentuare quel giuoco di rimbalzi» (A. JENNI, *Il canto XXIV del «Paradiso»*, in *Letture dantesche. III. Paradiso*, a c. di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 483-95, a p. 488).

⁸ L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Firenze, Cadmo, 2005, p. 140, dove peraltro si puntualizza: «Il Paradiso si pone dunque come manifestazione eccezionale, esterna, obiettiva e sensibile – e perciò accessibile al linguaggio umano – di una realtà interna, soggettiva e suprasensibile che è interamente al di là della parola. "Così parlar conviensi al vostro ingegno" (*Par.* IV 40) dichiara Beatrice. La terza cantica non è dunque una rappresentazione 'diretta' del Paradiso, come la prima lo è dell'Inferno e la seconda del Purgatorio, ma una rappresentazione di un Paradiso adattato al linguaggio umano. [...] Perciò gli incontri tra Dante e i beati nelle nove sfere non hanno nessuna realtà autonoma, non trasmettono un quadro delle condizioni 'normali' in cui vivono i beati, non ci istruiscono su come il Paradiso funziona veramente, ma sono l'unico linguaggio in cui il Paradiso può parlare al pellegrino e il pellegrino a noi».

del cielo Stellato. Se la macrostruttura di questo cielo dispone due canti di grande intensità emotiva a delimitare la protratta riflessione dottrinale sulle fondamentali virtù cristiane (e sul grado di intima adesione ad esse da parte del pellegrino Dante), non diversamente la microstruttura del canto XXIV, quasi per *mise en abyme*, incastonata entro due brevi preghiere (l'iniziale richiesta di intercessione rivolta da Beatrice ai beati e il *Credo* recitato da Dante in conclusione) il lungo dialogo in cui l'apostolo Pietro esamina Dante. Un'indagine dottrinale sull'essenza della fede è dunque posta tra due compiute e convenzionali testimonianze di fede. Si potrebbe dunque affermare che la struttura della narrazione valga da supporto retorico alla legittimazione del messaggio promosso dall'incontro che caratterizza questa stazione del viaggio oltremondano dantesco. Da una parte infatti l'esame dottrinale è dispiegato entro uno spazio ideale delimitato (e quindi simbolicamente protetto, nonché marcato di senso) dalla più semplice ed esplicita formulazione performativa dell'oggetto concettuale sottoposto a verifica: la preghiera. Dall'altra parte, la struttura speculare delle porzioni liminali del canto evidenzia la progressione spirituale nel discente Dante che dalla stupita ammirazione verso la parola di Beatrice nella sequenza iniziale, attraverso la lunga inchiesta esperita nel brano mediano per via argomentativa, giunge alla conclusiva, personale modulazione del canto divino. La finale recita del *Credo* segna così un cambio di statuto del personaggio Dante, che partendo dalla posizione defilata, e quasi in difficoltà, di inizio canto, giunge a occupare progressivamente l'intera scena della narrazione. A occuparla, soprattutto, con la voce del proprio canto poetico, dopo che in apertura l'aveva lasciato a Beatrice, e dopo che nel confronto con Pietro l'aveva sostituito con l'argomentazione retorica. Lo sviluppo della narrazione ci consegna dunque una progressiva presa di parola del protagonista, che va di pari passo con una personale chiarificazione circa i caratteri e il senso della propria fede. Da un profondo silenzio di Dante si passa a un dialogo condiviso con Pietro per giungere infine a un vero e proprio assolo.

Sulle immagini che accompagnano tale cambio di statuto del personaggio, e sul significato che esso può assumere anche alla luce della riflessione metapoetica dantesca in merito al proprio progetto di scrittura, vorrei focalizzare la mia lettura del canto XXIV, canto che, come hanno esaurientemente evidenziato precedenti analisi, da una parte si caratterizza per lo spessore metaforico del dettato poetico e per la densità dell'elaborazione ritmica, metrica e fonosemantica⁹, dall'altra è inglobato entro una zona della *Commedia*, circoscritta tra il v. 62 del XXIII canto e il v. 1 del XXV, in cui Dante riflette sui limiti del discorso poetico che sta sviluppando a pochi passi dalla mèta celeste del viaggio, e in cui definisce la propria opera prima «sacrato poema» e poi «poema sacro», con un chiasmo che estende

⁹ Cfr. P. DE MARCHI, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. III (*Paradiso*), a c. di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 373-89, in part. a p. 384: «Se due delle principali componenti del linguaggio poetico sono lo spessore metaforico e la densità del lavoro verbale (ritmico, metrico, fonosemantico), non crediamo si possa più dire senza arrossire che il canto XXIV è solo un canto didascalico, o prevalentemente didascalico, nel quale la dottrina soffoca la poesia. Diremmo al contrario che la dottrina stimola la poesia. Commuovere i lettori di tutti i tempi con la storia di due tragici amanti è impresa alla portata di più di un bravo scrittore. Per affascinare i lettori, anche i lettori del nostro tempo, con una discussione dottrinale o teologica ci vogliono ben altri omeri».

«una atmosfera di ritualità scolastica e liturgica [...] nella geometria della *dispositio*»¹⁰ e che sembra suggerire, ancora una volta, un'evoluzione del testo di Dante: da qualcosa consacrato da altri, a qualcosa che rivela un'intrinseca sacralità. Peculiare del messaggio poetico dantesco è del resto il suo frequente riferirsi non soltanto alla formazione e all'evoluzione del personaggio che dice "io", ma anche al significato che l'*auctor* intende attribuire alla propria opera¹¹.

Nel canto XXIII, di fronte al compito di "figurare il Paradiso" e di testimoniare col linguaggio umano l'esperienza estatica di visione dell'umanità gloriosa di Cristo, il poema si ritrova infatti a «saltare», a dichiarare come impraticabile l'integrale, fedele resoconto di ciò che è percepito dal pellegrino oltremondano (vv. 61-63: «e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammin riciso»)¹². Ricorrendo al medesimo predicato, nel canto successivo il poeta ammette l'incapacità di descrivere il canto divino e la danza luminosa attraverso cui l'anima beata di Pietro reca omaggio a Beatrice e acconsente alla sua opera di intercessione: «Però salta la penna e non lo scrivo» (XXIV, 25). Se la memoria si paralizza di fronte all'azione di Pietro, l'immaginazione è inabile a fornire un corpo visibile a tale contenuto mentale, e conseguentemente la fantasia non può renderlo esprimibile. È un po' ciò che accadrà al momento della visione finale (*Par.* XXXIII, 58-63, con analoga successione dei campi figurati del risveglio dal sogno e della distillazione di "gocce di memoria") e ciò che Dante aveva già anticipato all'inizio della cantica, affermando che l'accesso all'Empireo aveva comportato la visione di cose non riferibili al ritorno sulla terra, «dal momento che la mente umana quanto più si avvicina all'oggetto del suo desiderio, tanto più si perde, ragion per cui la memoria non è più in grado di seguire quella esperienza»¹³: «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né

¹⁰ Ancora DE MARCHI, *Canto XXIV* cit., p. 380.

¹¹ Cfr. M. PICONE, *Scritti danteschi*, a c. di A. Lanza, Ravenna, Longo, 2017, p. 619: «La *Commedia* infatti, giusta l'*Epistola a Cangrande*, si costruisce a tutti i suoi livelli, letterale e allegorico, morale e anagogico, secondo la tematica del viaggio: viaggio del pellegrino verso Dio, e viaggio dell'umanità dall'esilio terreno alla patria celeste, dalla condizione di peccato allo stato di grazia; ma anche viaggio della memoria e della scrittura, dell'io narrante e dell'io autoriale, che devono ripercorrere con la mente e con la penna il periglioso e difficile itinerario già percorso dall'io agente durante la sua avventura ultraterrena».

¹² Sulla questione generale delle difficoltà di percezione e descrizione delle realtà paradisiache cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002; e ID., *Teologia e retorica dell'ineffabilità nella «Commedia» di Dante*, in *Le teologie di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013), a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 261-92, in part. pp. 268-69: «La soluzione dantesca all'ineffabilità del Paradiso sarà quella di rappresentare "l'ombra del beato regno", un Paradiso di ombre, di segni sensibili che stanno per le realtà puramente spirituali: Dante non andrà direttamente nell'Empireo, ma le anime dei beati scenderanno nei singoli cieli planetari per rendere visibile e comprensibile al pellegrino la loro condizione spirituale del Paradiso. Ma già questo Paradiso di segni è talmente eccedente rispetto alle facoltà terrene, sia pure trasumanate, del viaggiatore celeste, che con grande frequenza si registrano i *topoi* dell'ineffabilità, sia sul versante del poeta incapace di ricordare o di dire quanto il pellegrino ha sperimentato, sia su quello del protagonista, incapace di comprendere o di fissare nella memoria le proprie stesse esperienze paradisiache».

¹³ A. GHISALBERTI, *Le radici filosofiche e teologiche del Paradiso*, in *Il trittico di Cacciaguada. Lectura Dantis Scaligeri 2008-2009*, a c. di E. Sandal, Padova-Roma, Antenore, 2011, pp. 169-86, a p. 179.

sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire» (I, 4-9)¹⁴. I passaggi dei canti XXIII e XXIV appena citati sono le due uniche occorrenze di uso figurato del verbo ‘saltare’, e in entrambe le situazioni il blocco della scrittura pare indotto da un deficit della facoltà memoriale, che in un caso testimonia l’obnubilamento di chi ha appena sperimentato una sorta di rapimento mistico, l’uscita della mente da sé stessa (*Par.* XXIII, 43-45 e 49-51: «la mente mia così, tra quelle dape / fatta più grande, di sé stessa uscìo, / e che si fesse rimembrar non sape. / [...] / Io era come quei che si risente / di visione oblitera e che s’ingegna / indarno di ridurlasi a la mente»); e nell’altro non riesce a ritenere il mirabile movimento coreutico di Pietro e a supportarne l’elaborazione immaginifica a livello di «fantasia». Degna di nota è peraltro l’argutezza dell’immagine del “salto” della penna di Dante di fronte alla performance coreutica (*ars saltandi*) dello spirito di Pietro nel XXIV, anche in ragione delle sue implicazioni memoriali¹⁵. L’*auctor* confessa infatti tutta l’ineffabilità della danza eseguita dalla sfera fiammante di Pietro intorno al corpo di Beatrice, quale manifestazione dell’interior letizia, riconoscendo i limiti del proprio ingegno, qui descritto nelle sue componenti essenziali: la fantasia lavora sui dati dell’immaginazione che a loro volta sono il risultato di un’elaborazione delle tracce mnestiche impresse a seguito della percezione sensoriale¹⁶. La complessità e la profondità di ciò che si deposita tramite quella visione risultano ingestibili dalla mente umana: «ché l’immagine nostra a cotai pieghe, / non che ’l parlare, è troppo color vivo» (XXIV, 26-27)¹⁷.

¹⁴ Su questo passaggio si veda anche B. NARDI, *Perché “dietro la memoria non può ire”* («*Paradiso*» I 9), in «L’Alighieri», I (1960), pp. 5-13.

¹⁵ Si ricordi almeno la famosa definizione di Domenichino da Piacenza, che nel suo fondativo trattato sulla danza riconosce tutto il senso del movimento coreutico in una tensione dialettica tra memoria e tempo, che mette in gioco un corpo attraversato dal tempo (movimento) e dalla memoria (pausa, o “tenuta”), ossia dà vita a un «danzare per fantasmata»: «Oltra dico a ti chi del mestiero vole imparare bisogna danzare per fantasmata e nota che fantasmata è una presteza corporale la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura di otava in prima di sopra, facendo requia a cadauno tempo che pari haver veduto lo capo di meduxa, como dice el poeta; cioè che, facto el motto, sij tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale come falcone che per paica mosso sia segunda la regola di sopra, cioè operando mexura memoria mainera cum mexura de tereno e danzare»; D. BIANCHI, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, in «La Bibliofilia», LXV/2 (1963), pp. 109-49, a p. 116 (su cui si veda M. FRANKO, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham, Summa Publications, 1986, pp. 58-66). Cfr. anche G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 12: «Domenico chiama fantasma un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell’intera serie coreografica».

¹⁶ Sul rapporto tra immaginazione e memoria in Dante si veda anche E.G. GARDNER, *Imagination and Memory in the Psychology of Dante*, in *A Miscellany of Studies in Romance Language and Literatures presented to Leon E. Kostner*, Cambridge, Heffer, 1932, pp. 275-82.

¹⁷ Cfr. A. BATTISTINI, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 277: «In questo caso lo scacco è dovuto all’immaginazione, incapace di trasmettere la melodia divina all’intelletto che quindi, al momento di affidare alla scrittura quelle sensazioni, non riesce più a renderle disponibili. L’incapacità comunicativa è dunque conseguenza dell’incapacità cognitiva. È forse proprio per questa sconfitta che, non potendo dare conto adeguato di una sensazione acustica quale il canto nelle sue inflessioni più delicate, Dante si affida nell’impossibilità a un paragone di tipo visivo, con cui l’immaginazione, simile alla tavolozza di un pittore su cui sia disposta una gamma di “troppo color vivo” (v. 27), ossia di tinte troppo accese, è incapace di raffigurare sfumature quanto mai fievoli e attenuate».

Se la similitudine dello stordimento che occorre a chi è repentinamente svegliato dal sonno ritorna al canto XXVI, a marcare la conclusione dell'esame teologico di Dante con i tre apostoli (vv. 73-75: «e lo svegliato ciò che vede aborre, / si nescia è la sùbita vigilia / fin che la stimativa non soccorre»), la metafora organico-alimentare – evocata nella prima parte del passaggio del canto XXIII per designare l'irripetibile potenza memoriale di un *excessus mentis* – partecipa invece alla definizione di un tessuto figurale volto a delineare, lungo il canto XXIV, un'articolata rappresentazione della memoria del *viator* oltremondano¹⁸. Le elaborazioni simboliche della memoria si possono qui ricondurre ai due principali campi metaforici che interessano tale concetto: quello del *thesaurus* e quello del libro¹⁹. Data la natura degli oggetti classificati, la distinzione tra i due contesti figurali è ovviamente sfumata, non impedisce una loro azione congiunta, e talora presenta occasioni di sovrapposizione e lo scambio di tropi. Nel nostro canto il campo metaforico del libro della memoria²⁰ – così precipuamente dantesco alla luce del finale del poema (*Par.* XXXIII, 85-87: «Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna») e per l'insistita, strutturale elaborazione che conosce nella *Vita Nuova* (cui fa eco *Par.* XXIII, 54: «del libro che 'l preterito rassegna») – compare solo in chiusura e nella variante del sigillo che si imprime a fuoco sulla cera. Questa immagine ricorre già nel canto finale del *Purgatorio* (XXXIII, 79-81: «E io: "Si come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello"») e in *Par.* XI, 106-08 (a figurare suggestivamente la scrittura divina nella carne di san Francesco: «nel crudo sasso intra Tevero e Arno / da Cristo prese l'ultimo sigillo, / che le sue membra due anni portarno»)²¹, prima di suggellare anch'essa il «franare della me-

¹⁸ Cfr. M. ARIANI, *Mistica degli affetti e intelletto d'amore. Per una ridefinizione del canto XXIV del «Paradiso»*, in *Cento canti per cento anni. III. Paradiso*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 698-722, in part. a p. 717: «Mai come per il XXIV e i seguenti canti sulle altre virtù teologali si potrebbe parlare legittimamente della *Commedia* come di un sublime teatro della "mente innamorata", come memoria attiva di un'intera vicenda intellettuale che ancora una volta il poeta provvede a rappresentare a un grado ancora più alto, che punta oramai direttamente ad attingere al *fons lucis* del canto XXX e all'indivisibile visione trinitaria del XXXIII. Rispetto a questi supremi approdi, il XXIV svolge una sua severa e fiammeggiante funzione preparatoria incenerendo ogni scoria di sterile dualità (come eros vs ragione, affetto vs intelletto) per una sintesi filosofico-teologica e poetica che, d'ora innanzi, non potrà che progressivamente trasvalutarsi nell'ineluttabile *itinerarium mentis in deum* del pellegrino trasumanato».

¹⁹ Cfr. H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994; D. DRAAI-SMA, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002. Più in generale, sul linguaggio figurato di Dante si ricorra a: D. GIBBONS, *Metaphor in Dante*, Oxford, Legenda, 2002; *La metafora in Dante*, a c. di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009; S. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante*, Firenze, Cesati, 2013; G. TOMAZZOLI, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, in «L'Alighieri», LVI, n.s., 46 (2015), pp. 41-60.

²⁰ Sulla metaforica del libro (anche al di là delle sue accezioni memoriali) si veda almeno H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.

²¹ Cfr. M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi 1993, pp. 40-41: «Tornando alla *Vita Nuova*, in essa si trovano indizi suggestivi di come in quest'opera vada intesa la *memoria rerum*, l'uso poetico di cose ed eventi registrati dalla memoria. [...] la memoria risulta vincolata e condizionata dal personaggio di Beatrice che va letto a più livelli. Accade cioè che

moria in un'indistinta sensazione di sogno svanito»²² negli ultimi versi del poema (*Par.* XXXIII, 61-64: «cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa. / Così la neve al sol si disigilla»). Come ricorda Gaia Tomazzoli, sulla scorta di Marco Ariani, «ogni metafora elaborata da Dante si colloca all'interno di una filiera, di una tradizione mai inerte ma anzi, sempre viva e presente, rispetto alla quale e all'interno della quale si deve continuamente valutare l'invenzione poetica della *Commedia*»²³. L'originario contesto platonico può forse chiarirci perché Dante faccia ricorso all'immagine del sigillo anche nel XXIV del *Paradiso*. Discutendo nel *Teeteto* (191 c-d) le dinamiche percettive che portano alla conoscenza, il Socrate platonico afferma che nell'anima umana è presente un blocco di cera donato all'uomo da Mnemosyne (la Memoria, madre delle Muse)²⁴. La metafora lega saldamente il processo di conoscenza alla

memoria e immaginazione poetica si sovrappongono e addirittura arrivano a fondersi: come Beatrice è insieme personaggio che un tempo fu donna reale, evocato dalla memoria, e personaggio soggetto a una trasfigurazione simbolica, donde una certa sua ambiguità, già ricavabile dalla diversità delle letture critiche che la riguardano, ambiguo diviene anche il referto memoriale su di lei. Così la memoria viene ad avere due funzioni: evocare un passato reale ("mi ricordava del passato tempo", XXXV, 1) e farsi elemento della *fiction*, entro cui la trasfigurazione simbolica del racconto la dirotta verso modelli culturali e codici (il numero nove, il colore rosso, il rapporto incontro-visione ecc.). In altre parole il *libello* non è trascritto da un'autentica memoria esistenziale, ma da una memoria che si innesta sulla immaginazione e sulla poetica dell'autore». Ma si tenga anche conto del recupero del sigillo platonico in *Conv.* I.viii, 12 («Onde acciò che 'l dono faccia lo ricevitore amico, conviene a lui essere utile, però che l'utilitate sigilla la memoria de la imagine del dono, la quale è nutrimento de l'amistade»), o della valutazione aristotelica sull'instabilità della memoria del bambino durante la crescita presente in *Rime* LXVII, 57-62 («Lo giorno che costei nel mondo venne, / secondo che si trova / nel libro de la mente che vien meno, / la mia persona pargola sostenne / una passion nova, / tal ch'io rimasi di paura pieno») [corsivi miei]. Sulla metaforica memoriale delle stigmate mi permetto di rinviare ad A. TORRE, *Corpo ferito, memoria aperta*, in *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a c. di F. Bondi e N. Catelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009, pp. 183-201.

²² Cfr. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 195.

²³ G. TOMAZZOLI, *Memoria classica e memoria biblica nel linguaggio figurato dantesco*, in «Ateneo Veneto», CCV, s. III, 17/II (2018), pp. 149-79, cit. a p. 150.

²⁴ PLATONE, *Teeteto*, 191c-d, in ID., *Dialoghi filosofici*, a c. di F. Adorno e G. Cambiano, Torino, Utet, vol. II, p. 296: «in essa [*scil.* nella cera], esponendola appunto alle nostre sensazioni e ai nostri pensieri, noi veniamo via via imprimendo, allo stesso modo che s'imprimono segni di sigilli, qualunque cosa vogliamo ricordare di quelle che vediamo o udiamo o da noi stessi pensiamo; e quel che ivi è impresso noi lo ricordiamo e conosciamo finché l'immagine sua rimane: quello invece che vi è cancellato o sia impossibile imprimercelo, lo dimentichiamo e non lo conosciamo». L'immagine verrà poi ripresa da Aristotele, con una minima ma significativa variazione, nel riflettere sul concetto di intervallo di latenza del ricordo: «Si potrebbe chiedere come mai, presente l'affezione nell'anima e assente l'oggetto, ci si ricordi di ciò che non è presente. È chiaro che l'affezione prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo sede della sensazione dev'essere concepita qualcosa come un disegno: il perdurante stato di tale disegno noi diciamo memoria. Infatti il movimento che si produce nel soggetto imprime una specie di figura dell'oggetto percepito non diversamente da quelli che segnano un'impronta con l'anello» (ARISTOTELE, *Della memoria e della reminiscenza*, I, 450a, a c. di A. Plebe, Bari, Laterza, 1988, p. 240). A proposito si veda DRAAISMA, *Metaphors of memory* cit., p. 25: «More than Plato, Aristotle stresses the physiological aspect of memory. One could say that Aristotle gives the metaphor of the wax tablet, which in Plato is still a playful image, a more literal meaning. Something is literally stamped into the body, an impression with physiological features, a material trace». Sulla cultura filosofica di Dante, e in particolare sulla conoscenza (mediata)

facoltà memoriale: ogni dato sensoriale come un sigillo lascia infatti sul piano riceettore della memoria una riproduzione di sé che consente all'intelletto di conoscere (o più correttamente, riconoscere) all'esterno tale dato; senza il momento della memorizzazione (dell'impressione del segno sulla cera) l'individuo non può leggere e comprendere i segni del reale, e solo attraverso una puntuale opera di raschiatura del supporto cerato egli può allontanarne il ricordo dalla tavola della mente²⁵. A seguito del chiarimento dottrinale ottenuto durante il dialogo con Pietro e della rinnovata testimonianza di fede verso la Verità evangelica, la memoria dantesca viene a ristabilirsi come efficace supporto del percorso di conoscenza e formazione di cui il poema è traccia. «De la profonda condizione divina / ch'io tocco mo, la mente mi sigilla / più volte l'evangelica dottrina» proclama pertanto Dante a conclusione del *Credo* (*Par.* XXIV, 142-44); e più avanti, nel canto XXVI, dopo che egli ha superato l'esame di Giacomo in materia di speranza ed è in procinto di discutere con Giovanni sulla virtù della *caritas*, l'immagine del sigillo viene ribadita per sottolineare la forza con cui l'amore divino si imprime nella memoria grazie ad argomentazioni razionali e all'autorità della rivelazione divina (vv. 25-27: «E io: "Per filosofici argomenti / e per autorità che quinci scende / cotale amor convien che in me si 'mprenti"»)²⁶.

Nel canto XXIV è però l'altro campo metaforico, quello del *thesaurus* a farla

di Platone e Aristotele, si vedano tra gli altri: E. GILSON, *Dante and Philosophy*, New York, Harper, 1963; B. NARDI, *Filosofia e teologia ai tempi di Dante*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, 1 (1965), pp. 79-175; C. VASOLI, *Filosofia e teologia in Dante*, in *Dante nella critica d'oggi: risultati e prospettive*, a c. di U. Bosco, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 47-71; A. PÉZARD, *Le sceau d'or: Dante, Abélard, Saint Augustin*, in «Studi danteschi», XLV (1968), pp. 29-93; A. IANNUCCI, *Dante's Philosophical Canon («Inferno»*, 4.130-44), in «Quaderni d'Italianistica», XVIII/2 (1997), pp. 251-60; Z.G. BARAŃSKI, *Dante e i segni*, Napoli, Liguori, 2000; C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, Oxford, Oxford University Press, 2005; S. GILSON, *Dante and Christian Aristotelianism*, in *Reviewing Dante's Theology*, a c. di C.E. Honess e M. Treherne, Oxford-Bern, Peter Lang, 2013, vol. 1, pp. 65-109.

²⁵ Ma sul nesso memoria-oblio implicito nelle varie modulazioni di questo campo metaforico si veda un passo tratto dai *Sermoni* di Bernardo di Chiaravalle: «Quomodo enim a memoria mea excidet vita mea? Membrana vilis et tenuis atramentum forte ebibit; qua deinceps arte delebitur? Non enim superficie tenus tinxit; sed prorsus totam intinxit. Frustra conarer eradere: ante scinditur charta quam characteres miseri deleantur, Ipsam enim forte memoriam delere posset oblivio, ut videlicet, mente captus, eorum non meminerim, quae commisi. Ceterum, ut memoria integra maneat et ipsius maculae diluantur, quae novacula possit efficere? Solus utique sermo vivus et efficax, et penetrabilior omni gladio ancipiti: DIMITTUNTUR TIBI PECCATA TUA» (BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Ad clericos* XV, 28, in *Sancti Bernardi Opera*, a c. di C.H. Talbot, J. Leclercq, H. Rochais, Roma, Editiones Cistercienses, 1957, vol. IV, p. 102). Su questo passo cfr. M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 97: «The point of Bernard's metaphor, therefore, is that one cannot and should not try simply to obliterate one's own memories. Whatever one does to erase what is written there (short of killing off the parchment, as it were) will be ineffective: one will still be able to read the letters in the manuscript of one's memory. So the only way to "forget" one's sins is to ask God's forgiveness and then change one's attitude, one's "intention", towards them».

²⁶ Senza dimenticare le del tutto contestuali occorrenze dell'immagine a definire il potere creativo dell'*artifex* divino a *Purg.* X, 45 («come figura in cera si suggella») e *Par.* XIII, 73-78 («Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù suprema, / la luce del suggel parrebbe tutta; / ma la natura la dà sempre scema, / similmente operando a l'artista / ch' a l'abito de l'arte ha man che trema»).

da padrone. Nella tradizione del suo impiego l'efficacia di questa immagine deriva dalla disponibilità a figurare il concetto di memoria sia come la facoltà che raccoglie e conserva i ricordi al pari di un contenitore, sia come il ricordo in sé che per il suo valore è degno di essere gelosamente custodito. Entrambi i punti di vista sono presentati da Dante nel giro di versi che chiude il canto XXIII, dove le anime del cielo Stellato sono paragonate a capienti arche di beatitudine che nel paradiso si godono quel tesoro spirituale acquistato con le sofferenze terrene (vv. 130-34: «Oh quanta è l'ubertà che si soffolce / in quelle arche ricchissime che fuoro / a seminar qua giù buone bobolce! / Quivi si vive e gode del tesoro / che s'acquistò piangendo ne lo essilio»). Esaltati nel loro trionfo, questi *thesauri* di virtù che sono i beati, e *in primis* quel Pietro che detiene le chiavi del *thesaurus* cristiano, vengono a prefigurare la condizione a cui Dante aspira. I depositi memoriali entro cui i ricordi sono conservati non debbono però ridursi solo a contenitori artificiali (arche, scrigni, librerie, etc.) o a luoghi architettonici (stanze, edifici, giardini; e si ricordi a questo proposito il vicino *Par.* XXV, 46-47: «[...] di' come se ne 'nfiora / la mente tua»); essi possono essere concepiti anche come spazi organici, entro i quali il contenuto memoriale si presta a una continua elaborazione.

Paradigmatico è in tal senso il *topos* patristico e monastico della *ruminatio*; *topos* che, paragonando la lettura alla masticazione e la memoria a un ventre, suggerisce un più consapevole approccio alle Sacre Scritture e un loro più approfondito nonché ripetuto esame come garanzia per la piena comprensione e la salda memorizzazione del messaggio di salvezza, ossia per un pieno, beatifico godimento del nutrimento spirituale che esse apportano²⁷. Di questo campo metaforico Dante ci offre una sublime esemplificazione nel V canto del *Paradiso* quando la

²⁷ Evidenziando «il riverbero della cultura orale su tutti i sensi», Ivan Illich offre le testimonianze di Pietro il Venerabile («Ore sine requie sacra verba ruminans»), Gregorio Magno («Scriptura enim sacra aliquando nobis est cibus, aliquando potus. Cibus est in locis obscurioribus, quia quasi exponendo frangitur, et mandendo glutitur. Potus vero est in locis apertioribus, quia sorbetur sicut invenitur»), Agostino («Legite eam, quia omni melle dulcior, omni pane suavior, omni vino hilarior invenitur») e San Bernardo («Vos estote animalia munda et ruminantia, ut fiat sicut scriptum est: Thesaurus desiderabilis requiescit in ore sapientis») per ricordarci come nel Medio Evo «la sequenza di lettere si traduce direttamente in movimenti corporei e informa impulsi nervosi. Le righe sono un tracciato sonoro captato dalla bocca e pronunciato dal lettore per il proprio orecchio. Leggendo, la pagina viene letteralmente incarnata, incorporata» (I. ILLICH, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano, Raffaello Cortina, 1994, pp. 51-53). Si tengano presenti anche le analoghe considerazioni di J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, Milano, Sansoni, 1965, pp. 94 e 99: «Si è già visto come nel medio evo si legge generalmente pronunciando con le labbra, almeno a voce bassa [...]. Ne deriva, più che una memoria visiva delle parole scritte, una memoria muscolare delle parole pronunciate, una memoria uditiva delle parole ascoltate. La *meditatio* consiste nell'applicarsi attentamente a questo esercizio di memoria totale; essa è dunque inseparabile dalla *lectio*. Essa iscrive, per così dire, il testo sacro nel corpo e nello spirito. Questa ripetuta masticazione delle parole divine è richiamata talvolta dal tema della nutrizione spirituale: i termini si ispirano allora all'azione del mangiare e del digerire, in particolare a quella forma di digestione propria dei ruminanti: così la lettura e la meditazione sono talvolta designate con la parola – tanto espressiva – *ruminatio*. [...] Grazie alla masticazione delle parole, tipica del medio evo, si arriva a conoscere la Bibbia a memoria. È facile perciò trovare spontaneamente un testo o una parola che corrisponda alla situazione descritta in ciascun passo e spieghi qualsiasi altra parola. Si diventa così una specie di concordanza vivente, una "biblioteca" vivente, nel senso in cui questo termine designa la Bibbia».

questione della derogabilità del voto religioso richiede un supplemento di sforzo intellettuale e memorativo alla mente del protagonista per digerire appieno la dottrina illustrata da Beatrice: «Tu se' omai del maggior punto certo; / ma perché Santa Chiesa in ciò dispensa, / che par contra lo ver ch' i' t' ho scoperto, / convienti ancor sedere un poco a mensa, / però che 'l cibo rigido c' hai preso, / richiede ancora aiuto a tua dispensa. / Apri la mente a quel ch' io ti paleso / e fermalvi entro; ché non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso» (vv. 34-42). La stessa difficoltà interesserà più avanti il tentativo dantesco di comprendere le verità della fede nei limiti imposti alla natura umana. Pare dunque del tutto contestuale rinvenire le metafore memoriali e cognitive del cibo e dell'acqua nella preghiera d'apertura del XXIV canto, attraverso cui Beatrice intercede per Dante presso i beati, sottolineando in termini difettivi la natura umana del visitatore.

Dante appartiene ancora alla schiera di coloro che possono godere solo delle briciole di quella mensa celeste a cui invece i beati attingono sempre e secondo il loro desiderio. Come è già stato notato, l'immagine biblica della «gran cena» (*Mt.* 15, 27) apre anche il *Convivio* in piena coerenza con il campo metaforico scelto per l'intento divulgativo dell'opera (i.i, 8-10)²⁸. Quello che sta sperando Dante una volta giunto al cielo delle Stelle fisse è solo un assaggio della beatitudine eterna successiva alla morte corporale, e il dettato poetico ribatte ostinatamente su tale distinzione temporale nel breve giro della seconda terzina del canto XXIV: *pre-liba, prima, pre-scriba*. Come durante l'intero suo viaggio, anche qui Dante è presentato fuori luogo e in una condizione di asincronia. Beatrice intercede presso i beati, chiedendo loro di soddisfare il desiderio di conoscenza che ha spinto fin lì il vivente

²⁸ D. ALIGHIERI, *Convivio*, a c. di G. Fioravanti, Milano, Mondadori, 2019, pp. 10-12: «Ma però che ciascuno uomo a ciascuno uomo naturalmente è amico, e ciascuno amico si duole del difetto di colui ch'elli ama, coloro che a così alta mensa sono cibati non senza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande se[n] gire mangiando. E acciò che misericordia è madre di beneficio, sempre liberalmente coloro che sanno porgono della loro buona ricchezza alli veri poveri, e sono quasi fonte vivo, della cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata. E io adunque, che non seggio alla beata mensa, ma, fuggito della pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi». Sul passaggio del prosimetro si vedano (anche in prospettiva di *Par.* XXIV): G. STABILE, *Dante oggi: il «Convivio» tra poesia e ragione*, in «Critica del testo», XIV/1 (2011), pp. 345-401, in part. alle pp. 377-80; N. MALDINA, *Raccogliendo briciole. Una metafora della formazione dantesca tra «Convivio» e «Commedia»*, in «Studi danteschi», LXXXI (2016), pp. 131-64. Sebbene, come riconosce Getto, nel *Paradiso* dietro questa immagine non si celi più il perseguimento «di una semplice cultura, di una libreria filosofia, ma di una verità, di una vivente teologia», e non sia «più in giuoco un mero proposito di divulgazione scolastica, ma una risentita coscienza profetico-religiosa», nondimeno possiamo riconoscere che in entrambi i luoghi danteschi l'immagine del raccogliere le briciole di una «gran cena» esprime da una parte lo stesso abito di misericordia verso un'esigenza propria del vivere qual è il desiderio verso il sapere, sia esso la scienza relativa del *Convivio*, o l'approdo alla verità assoluta della *Commedia*; dall'altra la difficoltà di portare a termine l'operazione letteraria e le finalità che essa si era poste (G. GETTO, *Il canto della fede*, in «Lettere italiane», XVII/1 [1965], pp. 1-18, a p. 2). Sull'importanza di questa immagine nella *Commedia* cfr. M. ARIANI, «E sì come di lei bevve la gronda / de le palpebre mie»: *Dante e lo Pseudo Dionigi Aeropagita*, in *Leggere Dante*, a c. di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 131-52.

Dante²⁹; ma lo fa, chiarendo fin da subito la natura difettiva dello *scriba Dei*, il problema della facoltà memoriale nel supportare le attività di comprensione, conservazione e riformulazione delle esperienze di conoscenza del protagonista al cospetto delle più alte verità di fede³⁰. La perorazione di Beatrice anticipa dunque la natura dell'esame teologico di Dante facendolo consistere sia in cognizioni dottrinali, sia in un'intensa partecipazione emotiva di matrice mistica («l'affezione immensa»)³¹. È questo il senso del predicato «roratelo»: 'nutritelo', riempite di rugiada celeste questo contenitore memoriale in carne e ossa che è il personaggio Dante. E riecheggia qui anche l'autopromozionale definizione dell'*auctor* come paolino *vas poiesis* che campeggia in avvio della terza cantica: «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro» (*Par.* I, 13-15)³². È questo altresì il senso della ricorrenza della metafora del fonte di conoscenza lungo l'intera articolazione narrativa del canto³³.

²⁹ Cfr. ARIANI, *Mistica degli affetti e intelletto d'amore* cit., p. 704: «La mistica degli *affectus* e delle *affectiones* è il fondamento stesso della teologia cistercense e vittorina del XII secolo (ripresa, come vedremo avanti, anche dalla mistica francescana e dalla teologia scolastica) e non sembra potersi dubitare che Dante, ricorrendo a certi segni ben identificabili se ne riconosce il codice ("affezione immensa", "ardente affetto", "amore acceso", "ardente Spirito"), voglia indirizzare il suo discorso proprio in quella direzione, come alla premessa essenziale per l'efficacia di ogni "sillogizar", percepito evidentemente come inadeguato alla circostanza paradisiaca senza il sostegno di uno spirar che è fuoco di sapienza e, al contempo, accesa volontà del pellegrino di essere accolto alla "mensa" dalla quale piove, irrorandolo, l'acqua di vita che è pronto a spandere come scrittura poetica ardente dello stesso fuoco di verità ispirata».

³⁰ Cfr. S. VALERIO, *Dante "a la gran cena"* («*Par.*» XXIV), in *Versi controversi. Letture dantesche*, a c. di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, pp. 319-44, in part. p. 329: «Non è quindi un caso che in ogni luogo nel quale la metafora alimentare si applica, essa sia sempre legata per un verso al contenuto che si intende esprimere (dunque a quella verità ultima che è la conoscenza più completa possibile, meta ultima di ogni attività intellettuale dell'uomo), e per l'altro verso, inscindibilmente connesso a questo aspetto, vi sia un riferimento alla poetica dantesca, anzi una riflessione sulle forme nelle quali è stato o sarà opportuno esprimere quella verità».

³¹ Cfr. BARAŃSKI, *Dante and Doctrine* cit., p. 64: «In its essential form, theology denotes the affective and spiritual apprehension of revelation which is a possibility made available to every Christian. At the same time, and more restrictively, it denotes the work of the theologian, an intellectual 'method' that is dedicated to the interpretation of the 'books' of revelation and which aids others in their pursuit of salvation, complementing their affective experience of the divine».

³² Sulle implicazioni poetologiche del passaggio si veda G. REGN, *Double Authorship: Prophetic and Poetic Inspiration in Dante's Paradise*, in «*Modern Language Notes*», 122/1 (2007), pp. 167-85, in part. a p. 178: «After the beginning of the *canto*, in which, as we have seen, the highest *cielo* was the subject, the narrative now turns to the dimension of *terra*, as a number of textual features will make clear. In this passage, Dante's secular conception of authorship, which, as a poetic and tropical construct, contravenes inspired discourse, becomes linguistically and conceptually consistent, remaining present along with a possible figural allegoresis. What is more, I would even like to contend that in the textual economy of this sequence, where both language and argument are concerned, the *musagetes* can no longer be subjected to Christological readings. In fact, in the sense of *e cielo e terra*, he is not subordinated to the Prime Mover, but placed on a par with him. As the authority over secular poetry, Apollo is appropriate and even necessary for imparting the dogmatic contents in the form of the *canto*. Apollonian *virtus* guarantees the communicability of what is only vaguely remembered (v. 22-24) – a problem, and an aesthetic solution, that is unheard of in Christian visionary literature before Dante».

³³ Si tenga peraltro conto del fatto che la dimensione acqua è nell'intera impalcatura concettuale della *Commedia* strettamente implicata con il concetto di memoria, come ci testimonia anche la funzione strutturale che i fiumi Lete e Eunoè hanno nel racconto, luoghi rispettivamente di

Tornando però al caso specifico del canto XXIV, possiamo notare che, oltre all'allocuzione incipitaria di Beatrice alle anime dei beati (vv. 8-9: «[...] voi bevete / sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa»; dove la ripetizione dell'avverbio «sempre», già al v. 3 [«si, che la vostra voglia è sempre piena»], serve a intensificare i concetti di inesauribilità della fonte divina e del desiderio di attingere ad essa), la stessa immagine marca anche l'avvio del dialogo dottrinale tra Dante e Pietro. Se però nella prima occorrenza la metafora è riferita a Dio, qui essa designa l'intelletto di Dante, che si attiva incoraggiato da Beatrice, la quale «sembianze femmi perch'io spandessi / l'acqua di fuor del mio interno fonte» (vv. 56-57). Più correttamente: se la metafora là indica la generosa elargizione celeste di Grazia e di conoscenza, qui identifica un nutrimento intellettuale che il poeta-pellegrino scopre già fecondo dentro di sé. Pur nell'oltranza della proporzione, il ravvicinato ricorso alla medesima immagine vale da prima legittimazione dell'allievo esaminando (quel «baccialier» che era primo grado del corso universitario di teologia), e prefigura l'esito positivo del colloquio³⁴. Nel corso della discussione con Pietro le puntuali e meditate risposte di Dante rivelano una fede non conseguita attraverso dimostrazioni razionali, bensì alimentata dalla lenta *ruminatio* («in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia», ossia sulle pergamene dell'Antico e del Nuovo Testamento, a loro volta irrorate dalla «larga ploia / de lo Spirito Santo» (vv. 91-93). In una sorta di dinamica per vasi comunicanti, potremmo banalizzare, che conferma la cruciale funzione mediatrice delle Scritture (*thesauri* memoriali di sapienza e di *caritas*), ed esalta l'idea di abbondanza gratuita, di generoso dono (la *largesse* studiata da Jean Starobinski³⁵, quale più corretta rappresentazione del concetto di fede ricevuta per grazia divina: «Le profonde cose / che mi largiscon qui la lor parvenza» (vv. 70-71).

Evidenziato proprio dalla ricorrenza di questo termine-chiave, il confronto col già citato dibattito teologico del canto V sul voto (*Par.* V, 19-20: «Lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando») potrebbe risultare pertinente anche a questo proposito. Lì si afferma che l'essenza del voto religioso non va intesa nella prospettiva giuridica di una promessa da mantenere, bensì nella prospettiva spirituale di una restituzione a Dio della libera volontà da lui donata agli uomini. Non diversamente, nel canto XXIV l'indagine sulla fede solo formalmente viene condotta secondo una dinamica intellettualistica che, procedendo «di ramo in ramo» con fare deduttivo, dimostra una verità attraverso la giustapposizione di prove condivisibili ed evidenti. In realtà l'argomentazione dispiegata da Dante, e legittimata da Pietro, è una protratta petizione di principio che, sulla scorta del magistero agostiniano, culmina nell'affermazione secondo cui la verità delle Scritture è confermata dai miracoli di cui esse narrano la veridicità: «hoc nobis unum grande miraculum sufficit, quod eis terrarum orbis sine ullis miraculis credidit» (*De Civitate Dei* XXII, 5). Questo paradossale cortocircuito logico che sbeffeggia il sillo-

purificazione dal ricordo dei peccati e di riacquisizione memoriale delle buone azioni compiute sulla terra.

³⁴ Su questa immagine, ma nel contesto di una più articolata riflessione sul carattere «personal, idiosyncratic and controversial» della professione di fede dantesca, si veda Z.G. BARAŃSKI, «Io credo...»: «Professing» faith in «Paradiso» 24, in «Forum Italicum», LV/2 (2021), pp. 496-523.

³⁵ Cfr. J. STAROBINSKI, *Largesse*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

gismo – denunciato dallo stesso Pietro: «Dì, chi t'assicura / che quell'opere fosser? / Quel medesimo / che vuol provarsi, non altri, il ti giura» (vv. 103-05)³⁶ – è però tale solo se colto in una prospettiva razionale; mentre su un piano spirituale testimonianza performativamente quanto essenziale sia desiderare una verità per sancirne l'esistenza. Lo stesso atto della preghiera, così ostentatamente strutturale nel canto, «implicando nell'uomo il riconoscimento di Dio come “fonte” e “fine” ultimo dell'essere, si propone quale atto di fede»³⁷. La fede è fatta coincidere da Dante con la fiducia nella verità dei testi sacri, nella loro capacità di creare consenso anche al di là di prove fisiche e metafisiche che possano confermarne gli assunti. Se nel v canto Dante è muto spettatore dell'insegnamento spirituale di Beatrice, nel XXIV è proprio lui a condurre il ragionamento secondo una logica che va oltre la pura razionalità. E anche solo rispetto alle battute iniziali di quest'ultimo canto, la maturazione del personaggio Dante sembra più evidente, certificata da una pienezza di fede che il ricorso a immagini tesauriali della memoria avvicina il pellegrino ai beati commensali del cielo Stellato.

La fede conseguita da Dante attraverso la corretta comprensione e l'efficace ritenzione delle Scritture è infatti designata prima come una «moneta» e poi come una «cara gioia» [= un gioiello], ossia come tesori preziosi da conservare nello scrigno della propria mente e/o del proprio cuore («nella tua borsa», dice Pietro a Dante)³⁸. Solo così si dimostra una piena gratitudine rispetto al generoso dono della Grazia, la cui naturale gratuità è ancora una volta sottolineata sul finale del canto attraverso l'immagine del beatifico irroramento prodotto dalla parola divina: «la verità che quinci piove / per Moïse, per profeti e per salmi, / per l'Evangelio e per voi che scriveste / poi che l'ardente Spirto vi fê almi» (vv. 135-38). Immagine cui fa eco nel canto XXV, in piena discussione sull'origine della virtù della speranza, la variante della luce celeste distillata nell'animo del fedele: «Da molte stelle mi vien questa luce; / ma quei la distillò nel mio cor pria / che fu sommo cantor del sommo duce [= David] / [...] / Tu mi stillasti, con lo stillar suo, / ne la pistola poi; sì ch'io son pieno, / e in altrui vostra pioggia repluo» (vv. 70-72 e 76-78). In quest'ultima terzina Dante fa riferimento all'*Epistola* dell'apostolo Giacomo³⁹, suo interlocutore nel secondo esame teologico, e ribadisce quella dinamica di ricezione

³⁶ Dobbiamo però rilevare che tale cortocircuito logico è affrontato, nel testo dantesco, attraverso un'argomentazione razionale: l'esistenza della fede viene infatti legittimata dalla constatazione della diffusa adesione al cristianesimo.

³⁷ DI GREGORIO, *Il canto XXIV del «Paradiso»* cit., p. 17. È in tal senso opportuno ricordare, con Elena Gurioli, che la «ragione per la quale le preghiere di questi canti sono riportate in lingua volgare potrebbe dunque essere legata alla interiorizzazione di esse da parte dell'uomo-Dante, al culmine della sua esperienza nell'aldilà. La teologia diventa così “fatto personale”» (E. GURIOLI, *Le preghiere del «Paradiso»: Dante nel cielo delle stelle fisse*, in *Preghiera e liturgia nella «Commedia»*, a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2013, pp. 89-108, a p. 98).

³⁸ Su questa immagine si focalizza l'analisi di M. GIANI, *Holding the Coin, Possessing the Coin: Faith, from Theoretical to True Possession*, in “*Se mai continga...*” *Exile, Politics and Theology in Dante*, a c. di C.E. Honess, M. Treherne, Ravenna, Longo, 2013, pp. 27-44. Per il campo metaforico della moneta si rinvia, in termini più generali, a H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 31-48.

³⁹ Su cui cfr. W.A. STEPHANY, *XXV*, in *Dante's «Divine Comedy». Introductory Readings. III: «Paradiso»*, in «*Lectura Dantis Virginiana*», 3 (1995), pp. 371-87.

e condivisione della sapienza scritturale a cui poc' anzi Pietro aveva invitato Dante e che questi aveva messo in pratica con la recita del *Credo*: «[...] La Grazia, che donnea / con la tua mente, la bocca t'aperse / infino a qui come aprir si dovea, / si ch'io approvo ciò che fuori emerse; / ma or convien esprimer quel che credi» (XXIV, 118-22).

Ciò che viene visualizzato da tali immagini – strategicamente ricorsive nel rinviare alla finalità tropologica del poema – è a tutti gli effetti il continuo travaso di parole dai testi sacri alla mente di Dante, e dalla poesia di Dante alla mente dei suoi lettori, in una dinamica tra ispirazione e scrittura. Si distinguono qui i due processi in base ai quali Italo Calvino, affrontando nelle *Lezioni americane* il concetto di visibilità e citando un noto passo del XVII canto del *Purgatorio* (aperto, si noti, da un appello di Dante al lettore, affinché rinsaldi la propria memoria), definisce la fantasia «un posto dove ci piove dentro» (vv. 22-25: «e qui fu la mia mente sì ristretta / dentro da sé, che di fuor non venia / cosa che fosse allor da lei ricetta. / Poi piovve dentro a l'alta fantasia»)⁴⁰. Commentando questi versi, Calvino afferma che «possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale»⁴¹. Questo naturale movimento dialettico tra lettura e scrittura è evocato da Dante anche in un passaggio del X canto del *Paradiso*, quando con voce di *auctor* invita i propri lettori a proseguire autonomamente la contemplazione, o potremmo dire l'immaginifica descrizione, dell'ordine celeste, seguendo il solco creativo da lui tracciato fino a quel punto⁴². E questo passaggio di testimone, in cui si chiede alla fantasia del lettore di affiancare (e coadiuvare) quella dello scrittore nella sua tensione desiderativa⁴³, non solo è ancora

⁴⁰ Cfr. M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull' "alta fantasia" in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; E. ARDISSINO, *L'umana «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2016, pp. 109-22.

⁴¹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 83.

⁴² Cfr. a questo proposito V. MONTEMAGGI, *The Theology of Dante's «Commedia» as Seen in the Light of the Cantos of the Heaven of the Fixed Stars*, in "Se mai continga..." *Exile, Politics and Theology in Dante* cit., pp. 45-62, in part. a pp. 47-48: «Dante's sojourn in the Heaven of the Fixed Stars could thus be seen as an important moment of transition between his first series of encounters with the blessed and the beginnings of his final transcending of space and time. After encountering the various groups of the blessed, and before seeing the angelic hierarchies, Dante witnesses the heavenly triumph of the Church as a whole, and is called to profess his own participation in its life by being examined on the virtues which constitute the true link between the heavenly and the earthly Church. It is certainly significant that it is in this context that Dante presents us with the bold definition of the *Commedia* as a sacred poem. By doing this, he is able to present his poem as a deed which might be seen as partaking in the life of the heavenly Church and which, therefore, might provide, both for himself and others, a genuine link between the earthly and the divine. Indeed, this might be one way of intending Dante's statement that both heaven and earth have set their hand to composition of the *Commedia*. As we shall see, such a statement might perhaps best be seen not as a static, factual description of Dante's poem itself, but as a statement of the transformative power it might be seen to have, both for its author and for its readers».

⁴³ Già delineata, secondo analogo campo figurale, in *Purg.* XXXIII, 136-41: «S'io avessi, lector, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte». Sul concetto cfr. R. VANELLI CORALLI, *Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della "con-*

una volta delineato metaforicamente attraverso l'immagine del cibo ma dialoga direttamente con l'incipit del canto XXIV attraverso l'identità della sequenza rimica (*preliba-ciba-scriba*): «Or ti riman, lector, 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» (x, 22-27). La ricorrenza dello schema rimico dovrebbe indurre nei lettori reali della *Commedia* la stessa reazione di complicità ermeneutica che Dante richiede al lettore implicito del proprio poema, e suggerire loro la stretta affinità tra le due situazioni narrative delineate in punti differenti dell'opera⁴⁴.

L'evidenziata intertestualità interna apre infatti un differente punto di vista sulla scena d'avvio del nostro canto, e prospetta un'alternativa, complementare interpretazione del suo intero sviluppo. Il Dante che si nutre con le briciole cadute dalla mensa celeste potrebbe infatti riconfigurarsi come un lettore che prima rumina in silenzio i passi dell'Antico e del Nuovo Testamento, poi ne condivide l'interpretazione con chi, come Pietro, quelle verità aveva esperito direttamente, e infine ne offre un'originale, personale esecuzione poetica, di fatto trascrivendo – come scriba – ciò di cui Dio è l'autore, in un compiuto recupero della *poiesis* alla prospettiva teologica della salvezza⁴⁵. Una siffatta rilettura della struttura del canto XXIV con-

templatio” mistica nel «Paradiso», in «L'Alighieri», XLIX, n.s., 31 (2008), pp. 23-41, in part. p. 38: «Il concetto insistito di desiderio percorre l'intera *Commedia*, e la terza cantica in particolare lo realizza appoggiandosi al sistema metaforico sensoriale. La metafora del gusto filtra sensazioni reali, evidentemente più dirette e comprensibili ad un lettore inesperto, lontano da questo tipo di esperienza. Fame, sete, desiderio inestinguibile sono immagini incredibilmente potenti, elette non a caso dalla tradizione mistica spesso come vettori metaforici per eccellenza. La tensione, il movimento da essi espresso è in tutto e per tutto circolarità, in quanto anche dove pare che si parli di sazietà ed esaustività, la realtà contemplativa finisce per ribaltarne i significati». Sulla matrice mnemologica del modello di “etica della lettura” proposta da Dante al lettore ideale del suo poema si veda L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, in «Lettere italiane», LX/2 (2008), pp. 169-93.

⁴⁴ Cfr. VALERIO, *Dante “a la gran cena”* («Par.» XXIV) cit., p. 327: «In tal senso lo scriba, con la riflessione di *Par. X*, invitava il lettore ad un atteggiamento attivo, a star dietro alla sua poesia, ad immergersi in essa non in maniera passiva, ma esercitando la propria capacità di interpretare, quasi che la fantasia del lettore potesse e dovesse coadiuvare quella di un *actor* ormai estenuata e giunta alla piena coscienza dei propri limiti. Se dunque la perfezione umana doveva ottenersi tramite la scienza, qui intesa come scienza divina e teologia, essa non poteva che richiedere un atteggiamento attivo da parte del lettore, come un atteggiamento attivo aveva avuto l'*actor* nel tentativo di rappresentazione della realtà divina». L'intertestualità rimica marca peraltro qui un altro movimento coreutico dei beati che vede lo spettatore Dante prendere coscienza dell'esperienza di beatitudine eterna pre-libata, osservando la danza dei sapienti e riproducendone a sua volta il moto (con un atto di umile compromissione analogo a quello di David davanti all'arca immortalato nel bassorilievo di *Purg. X*). A questo proposito si veda anche N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti* («Par.» X-XIV), in «L'Alighieri», XLIX, n.s., 32 (2008), pp. 119-38.

⁴⁵ Cfr. S. BARSELLA, *Il “poema sacro” tra arte e teologia del lavoro. «Purgatorio» X-XII e «Paradiso» XXV-XXVI*, in *Le teologie di Dante* cit., pp. 181-200, in part. alle pp. 181-82: «Interessati al valore etico-teologico del “fare”, come anche in seguito le tradizioni agostiniana, benedettina e vittoriana, i Padri greci avevano recuperato il valore della produzione a una teologia “civile” che rifletteva il contesto urbano in cui si era sviluppata e i ruoli istituzionali (vescovi o arcivescovi) che essi ricoprivano. Questi Padri sono i primi ad assimilare la nozione aristotelica di *techne* nella teologia cristiana e a gettare le basi di quella teologia del lavoro che si svilupperà secoli più tardi in parallelo all'evoluzione della civilizzazione urbana e mercantile e di cui troviamo testimonianza nel poema dantesco. Da virtù intellettuale che guida l'attività trasformativa nell'*Etica a Nicomaco*, nella prospettiva cri-

forterebbe la prospettiva critica di chi in esso riconosce strettamente, produttivamente, intrecciate una componente “discorsiva” e una componente “ lirica”, una questione dottrinale e una questione poetologica⁴⁶. Se il grande problema dell’intero progetto poetico dantesco risiede nell’inadeguatezza della memoria, della fantasia e del linguaggio umani a fornire una corretta rappresentazione del divino, allora la definizione paolina (*Heb.* 11, 1: «Est autem fides sperandarum substantia rerum, argumentum non parentum») parafrasata da Dante (vv. 64-65: «fede è sostanza di cose sperate / e argomento de le non parventi») può essere intesa anche quale invito a leggere la stessa poesia della *Commedia* come una rappresentazione realistica di ciò che si spera e come una testimonianza attendibile di ciò che non si vede⁴⁷.

stiana la *techne* si traduce in una concezione del fare che sia applicazione di un metodo razionale all’operare tale da garantire il miglior risultato, ovvero l’eccellenza. Non solo con le buone opere nella sfera pratica dell’azione ma anche operando secondo eccellenza nella sfera poetica della produzione il cristiano perfeziona la propria virtù e soprattutto apporta il suo contributo alla collettività. In questo nuovo contesto, l’operare secondo eccellenza rimanda ad una concezione teologica del lavoro come elemento chiave nel cammino di conquista della virtù in vista della salvezza. Sebbene i criteri di bene per la sfera morale ed eccellenza per quella tecnica fossero presenti già nei Padri, è con il progresso della società mercantile basso medievale e il parallelo sviluppo delle arti meccaniche che l’attenzione torna dopo molti secoli a concentrarsi sulla sfera poetica e sulla sua complementarità con quella pratica nel definire l’etica cristiana delle virtù. Ed è nel solco di questa tradizione che alle soglie della modernità la *Commedia* torna a recuperare compiutamente e originalmente la *poiesis* alla prospettiva teologica della salvezza». Cfr. anche A.R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 369-99.

⁴⁶ Cfr. DE MARCHI, *Canto XXIV* cit., p. 388: «Dante narratore escogita tutta una serie di espedienti per far sì che il lettore sospenda l’incredulità, creda a lui come personaggio-pellegrino nei regni dell’aldilà, e creda alla ‘verità’ delle sue parole: cita dei precedenti illustri (Enea, Paolo), inserisce nel suo testo delle falsovere profezie, fa in modo di incontrare personaggi noti dell’epoca sua e del passato, compresi i santi, e poi Adamo, dai quali si fa assegnare una missione speciale: si pensi alle varie ‘investiture’ che Dante personaggio riceve nel corso del viaggio, fino al XXIV del *Paradiso*, e oltre. Tutta la *Commedia* può essere letta come la narrazione di un “fatto miracoloso” che va creduto come tale e che ha all’interno del suo stesso racconto le prove della sua verità. La fede, anche quella letteraria, è una volontaria sospensione dell’incredulità. Un discorso “rigidamente teologico” non ci compete, a noi basta aver messo in rilievo che nel canto XXIV viene svolto, tra l’altro, un discorso poetologico, sul rapporto tra fede e scrittura, tra scrittura e verità. È un canto, il XXIV, in cui Dante solleva problemi tutt’altro che di poco conto, come quelli sul fondamento del credere e sulla particolare fede che va accordata ai testi, sacri e no».

⁴⁷ Estendo all’intero poema la domanda riservata da Chiavacci Leonardi alla terza cantica: «Sono parole queste che hanno per Dante una particolare significazione: questa fede che fa realtà di ciò che si spera, e ci è sicura prova (*argomento*) di ciò che non si vede, è a ben guardare la sostanza stessa della poesia del suo *Paradiso*. Che cos’altro è l’ultima cantica se non una realtà di cose sperate, e fondata sulla fede del suo autore?» (*Introduzione al canto XXIV*, in ALIGHIERI, *Commedia. Paradiso* cit. p. 653). È forse questa un’ulteriore conferma di quella «poesia dell’intelligenza» a cui Umberto Eco ascrive canti della *Commedia* come il XXIV del *Paradiso*, una poesia «capace di fare fremere non solo sul bacio di Paolo e Francesca, ma sulla architettura dei cieli, sulla natura della Trinità, sulla definizione della fede come sostanza di cose sperate e argomento delle non parventi. È questo richiamo a una poesia dell’intelligenza che può rendere il *Paradiso* affascinante anche per il lettore moderno, che ha perduto i riferimenti familiari a quello medievale. Perché nel frattempo questo lettore ha conosciuto la poesia di John Donne, di Eliot, di Valéry o di Borges, e sa che la poesia può essere anche passione metafisica» (U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 29).