



Classe di Lettere e filosofia

Corso di perfezionamento in
Letteratura, arte e storia dell'Europa medievale e moderna
XXXIII ciclo

***Filo, nodo, tessitura: una tassonomia di
immagini dantesche***

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

Candidata
dr. ssa Tricomi Paola Maria

Relatori

Prof. Massimo Stella

Supervisore interno

Prof. Andrea Torre

Anno accademico 2021-2022

A Fabrizio Rao e ad Elisa De Mattia,
le cui presenze sono segno che «luce» nella poesia della mia vita

RINGRAZIAMENTI

Se ho potuto immaginare, concepire e concretizzare il presente lavoro di ricerca e il percorso di perfezionamento che lo sottende, è stato per merito di un'incredibile rete di forze umane che hanno lavorato incessantemente al mio fianco. Per questo sento di dover ringraziare:

la Prof.ssa Ilaria Pavan e la Dott.ssa Stefania Pizzini, così come chi le ha precedute, la Prof.ssa Anna Magnetto e la Dott.ssa Gaia Caramelli, per aver coordinato magistralmente tutti i servizi messi in campo a difesa delle pari opportunità;

tutti i tutor e le tutor che negli anni del mio dottorato si sono succeduti e supportandomi con competenza, dedizione e sensibilità;

il Dott.re Daniele Altamore, l'Associazione Amici della Scuola Normale Superiore e la Fondazione Brozzi, per i diversi e specifici strumenti di supporto che hanno messo in campo a sostegno delle mie molteplici necessità;

la Dott.ssa Elisabetta Terzuoli, del servizio internazionalizzazione SNS, e il Dott.re Alexis De Canck, del servizio di relazioni europee e internazionali dell'École nationale des Chartes, per aver reso possibile la prima mobilità internazionale a distanza in era precovid;

tutto il personale della biblioteca e della Stamperia SNS e particolarmente Enrico Martellini, Maria Pina Moro, Flavia del Gratta e Patrizia Morelli per la disponibilità e professionalità da sempre riservatemi e per lo straordinario lavoro di reperimento e digitalizzazione dei volumi necessari alla ricerca;

tutti gli addetti aule SNS, tra cui vorrei ricordare particolarmente Valentina Quattrocchi, per il supporto tecnico fornito durante ogni collegamento in videoconferenza che mi ha reso possibile la fruizione delle lezioni a distanza molto prima del lockdown;

la Dott.ssa Lucia Monacci e tutto lo staff del collegio Faedo, con l'impeccabile coordinamento di Francesco Cordoni, per l'aiuto alla logistica ricevuto durante la mia permanenza a Pisa;

tutte le assistenti personali che in questi anni di dottorato mi hanno seguito con grande cura;

i miei Prof.ri del liceo, in particolare nelle persone di Orazio Mellia, Vincenzo Tomasello, Maria e Giusi Esterini, per avermi insegnato tutto ciò che mi ha salvato;

i miei genitori per aver sempre sostenuto tutti i miei sogni.

Vorrei, inoltre, rivolgere un sincero ringraziamento a:

i Prof.ri Manuele Gragnolati, Antonio Rossini e Orazio Portuese per gli importanti contributi alla ricerca fornitimi;

i colleghi e gli amici che mi hanno aiutato ad accostarmi allo studio delle fonti patristiche e teologiche, tra cui in particolare vorrei ricordare Stefania Torre, Giovanna Pennisi e Rosalia Rinauro;

la Prof.ssa Nadia Fusini per avermi incoraggiato sempre a coltivare e difendere i miei desideri;
la mia amica Sara De Simone, il cui affetto non mi ha mai fatto sentire sola.

I ringraziamenti più grandi sento di doverli rivolgere, infine, ai Prof.ri Andrea Torre e Massimo Stella per l'immenso sostegno ricevuto e per aver sempre creduto in me, nonché alla Scuola Normale Superiore nella sua interezza, al di fuori della quale la realizzazione di questo complesso progetto sarebbe stata impossibile.

SOMMARIO

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

INTRODUZIONE

I. IL *TEXTUS*

1. 1 IMMAGINI, E RELATIVE SEMANTICHE, DI BASE

1. 1. 1 Lacci, fili e capestri di ritualità

1. 1. 2 Connettere, filare, tessere

1. 1. 3 Nodi e vincoli vegetali

1. 1. 4 Nodi anatomici

1. 1. 5 Ornamenti

1. 2 ORDIRE IL PENSIERO, IL DISCORSO, IL CAMMINO

1. 2. 1 Legami e connessioni dello spazio fisico

1. 2. 2 Eventi concatenati, temi connessi, nodi semantici

1. 2. 3 Il testo ‘riciso’ o corto

1. 3 OPERA DI INTRECCIO

1. 3. 1 Il legame musaico e il fascio di versi

1. 3. 2 Il *signum*

1. 4 IL DISCORSO PREDATORIO

1. 4. 1 I lacci d’inganno e il mostro Gerione

1. 4. 2 Nodi di calunnia o della lingua

1. 5 DELLA CONOSCENZA VELATA E RIVELATA

1. 5. 1 Groppi emotivi e nodi del dubbio

1. 5. 2 Il velame del sonno e l’immagine ‘scoperta’

II. L’UNITÀ DEL CREATO

2. 1 NEL TESSUTO DI RELAZIONI

2. 1. 1 I legami della società

2. 1. 2 Il vincolo della legge

2. 1. 3 *Ligatum in celis*: dalla catena dell’essere alla danza delle sfere

2. 2 IL SIGILLO

- 2. 2. 1 Sigillo di Creazione
- 2. 2. 2 Sigillo di memoria
- 2. 2. 3 Sigillo di riconoscimento, di esemplarità e beatitudine
- 2. 3 IL NODO DI ANIMA E CORPO
- 2. 3. 1 Origine e funzioni del legame anima-corpo
- 2. 3. 2 Lo scioglimento dell'anima dal corpo
- 2. 3. 3 La veste dell'anima
- 2. 3. 4 La doppia veste

III. I LEGAMI DELL'INTERIORITÀ

- 3. 1 *INORDINATA VOLUNTAS*
- 3. 1. 1 *Il laqueus diaboli*
- 3. 1. 2 *La catenam magnam*
- 3. 1. 3 Il laccio annientatore
- 3. 1. 4 Il serrame del Cocito
- 3. 1. 5 Chiavi e serrature
- 3. 1. 6 Cingere
- 3. 1. 7 Svelare
- 3. 2 IL NODO D'AMORE
- 3. 2. 1 Il legame trainante
- 3. 2. 2 La rete e la corda
- 3. 2. 3 *Secundum velle ad unum*

EPILOGO: IL NODO UNIVERSALE

Il volume

Il nodo

Un semplice lume

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

I. Edizioni delle opere di Dante (o a lui attribuite)

Vita nuova = DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. PIROVANO, in ID., *Vita nuova. Rime*, a cura di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, Introduzione di E. MALATO, Salerno Editrice, Roma 2015.

Rime 2002 = DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Le Lettere, Firenze 2002, 3 voll. in 5 tomi.

Convivio = DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. FIORAVANTI – *Canzoni del ‘Convivio’*, a cura di C. GIUNTA, in *Opere*, Ed. diretta da M. SANTAGATA, voll. II, Mondadori, Milano 2014.

De vulgari eloquentia = DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, con la collaborazione di L. FORMISANO e F. MONTUORI; con una Nota su *La geografia di Dante* di F. BRUNI. In Append.: *Le rime del ‘De vulgari eloquentia’*; *De la volgare eloquenzia di Dante*, volgarizzamento di GIOVAN GIORGIO TRISSINO (1529), Salerno Editrice, Roma 2012.

Commedia = DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Le Lettere, Firenze 1994, 4 voll.

Egloge = DANTE ALIGHIERI, *Egloge*, a cura di M. PETOLETTI, in ID., *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI, M. RINALDI, Introduzione di A. MAZZUCCHI, Salerno Editrice, Roma 2016.

Monarchia = DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. CHIESA e A. TABARRONI, con la collaborazione di D. ELLERO, Salerno Editrice, Roma 2013.

Il Fiore = DANTE ALIGHIERI, *Il Fiore e il detto d’amore*, a cura di L. FORMISANO, Salerno editrice, Roma 2012.

II. Opere citate

BERNARDO SILVESTRE, *Cosmographia* = BERNARDO SILVESTRE, *Cosmographia*, edizioni P. Dronke, Leiden 1978, II 3.

GIOACCHINO DA FIORE, *Dialoghi sulla prescienza divina* = GIOACCHINO DA FIORE, *Dialoghi sulla prescienza divina e la predestinazione degli eletti*, a cura di G. POTESTÀ, Viella, Roma 2001.

GIOACCHINO DA FIORE, *Il saltiero a dieci corde* = GIOACCHINO DA FIORE, *Il saltiero a dieci corde*, a cura di F. TRONCARELLI, introduzione di K.V. SELGE, Viella, Roma 2004.

GIOACCHINO DA FIORE, *Psalterium decem cordarum* = GIOACCHINO DA FIORE, *Psalterium decem cordarum*, a cura di K.V. SELGE, Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2009.

GIOACCHINO DA FIORE, *I sette sigilli* = GIOACCHINO DA FIORE, *I sette sigilli*, a cura di A. GATTO, con un saggio di Andrea Tagliapietra, Mimesis, Milano 2013.

GIOACCHINO DA FIORE, *Sermoni* = GIOACCHINO DA FIORE, *Sermoni*, a cura di V. DE FRAJA, Viella, Roma 2007.

GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu* = GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu. De la contemplation de Dieu. De la nature et de la dignité de l'amour*. Textes, notes critiques, traduction par M. M. DAVY, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris 1953.

GREGORIO MAGNO, *Omèlie su Ezechiele* = GREGORIO MAGNO, *Omèlie su Ezechiele*, a cura di E. GANDOLFO, Città Nuova Editrice, Roma 1992.

RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Los douze patriarches ou Benjamin minor* = RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Los douze patriarches ou Benjamin minor*, texte e critique et traduction par J. CHÂTILLON et M. DUCHET-SUCHAUX, Éditions du Cerf, Paris 1997.

ANTONIO DA PADOVA, *Sermones Domenicales et Festivi sancti Antonii Patavini* = ANTONIO DA PADOVA, *Sermones Domenicales et Festivi sancti Antonii Patavini*, Centro Studi Antoniani, Padova 1979.

De Coelesti Hierarchia = *Corpus Dionysiacum*, II, *De Coelesti Hierarchia. De Ecclesiastica Hierarchia. De Mystica Theologia. Epistulae*, 2. ed., a cura di G. HEIL e A. M. RITTER, DE GRUYTER, Berlin-Boston 2012.

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea* = ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, trad. it. C. NATALI, Laterza, Roma-Bari 2018.

ARISTOTELE, *Politica* = ARISTOTELE, *La politica. Libro I*, a cura di M. CURNIS, trad. it. G. BESSO, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

III. Dizionari, strumenti di consultazione, banche dati

DEI = CARLO BATTISTINI E GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Barbèra, Firenze 1950-1957.

DP = VALTER BOGGIONE E LORENZO MASSOBRIO, *Dizionario dei proverbi*, Torino, Utet, 2004.

ED = *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1977, 6 voll.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. BATTAGLIA e G. BÀRBERI SQUAROTTI, Utet, Torino 1961-2002 (consultabile in rete all'indirizzo www.gdli.it).

Il dizionario della Bibbia = *Il dizionario della Bibbia*, a cura di P. J. ACHEMEIER e della Society of Biblical literature, edizione italiana a cura di P. CAPELLI, Zanichelli, Bologna 2003.

OVI = Banca dati dell'*Opera del Vocabolario italiano*, consultabile in linea all'indirizzo www.oivi.cnr.it

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, München/Leipzig, Saur (ora Berlin/New York, de Gruyter), 1900ss (consultabile in rete all'indirizzo www.thesaurus.badw.de).

Le citazioni liriche di tradizione trobadorica sono tratte dal *Corpus des Troubadours* consultabile in rete all'indirizzo www.trobadors.iec.cat

I passi teologici e patristici citati sono tratti da *Latin Library of Latin Texts* consultabile in rete all'indirizzo www.brepolis.net.

I passi biblici citati sono tratti da *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem* consultabile in rete all'indirizzo www.academic-bible.com.

I commenti alla *Commedia* sono tratti da *Dartmouth Dante Project* consultabile in rete all'indirizzo www.dante.dartmouth.edu.

Le ricerche lessicografiche sono state eseguite tramite i database:

Musisque Deoque (consultabile in rete all'indirizzo www.mizar.unive.it);

La Sacra Bibbia (consultabile in rete all'indirizzo www.bibbia.net);

LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli, CD-ROM della letteratura italiana a cura di PASQUALE STOPPELLI, EUGENIO PICCHI;

Dante online (consultabile in rete all'indirizzo www.danteonline.it).

Introduzione

«Habitaculum meum ablatum est et abductum longe a me quasi tabernaculum pastorum; convolvit sicut textor vitam meam; de stamine succidit me»: recita il versetto 12, 38 del *Libro di Isaia*, rievocando i simboli del dio tessitore e della vita come filo. Il movimento di avvolgimento a cui il verbo «convolvere» rimanda, tuttavia, mostra anche un'assonanza con l'immagine dei cieli arrotolati nel giorno del Giudizio universale:¹ in *Apocalisse* (6, 14), infatti, ogni fenomeno del reale insito nel tempo e nella storia è rappresentato come avvolto in un lungo tappeto in continuo scorrere e coincidente col cielo, ma che alla fine dei tempi verrà riavvolto determinando il ricongiungimento di tutte le anime salve con l'eterno. Questa iconografia biblica dalla grande potenza evocativa si nutre dell'antichissimo *tòpos* dell'intreccio, nevralgico della cultura occidentale e trasmesso da tre figure chiave: filo, nodo e tessitura. L'immagine che ne deriva si pone essenzialmente quale metafora di creazione sul piano divino e su quello umano, in quanto atto del connettere componenti diverse tra loro in una realtà unica, paragonabile ad un tessuto o ad una trama testuale.

Come ha dimostrato l'antropologo Eliade, le immagini del nodo o del vincolo e la metafora del laccio di Dio ricorrono frequentemente nelle culture di tutto il mondo.² Da una cursoria osservazione del fenomeno solo per quanto concerne la storia della letteratura occidentale, riscontriamo un'enormità di occorrenze pervenute per mediazione di due principali tradizioni: quella classica e quella cristiana. Sul fronte classico, il mito trasmette all'Occidente i fondamenti connotativi di tale complesso figurale: si considerino a titolo esemplificativo alcune narrazioni iconiche, quali quelle relative alle Parche, a Penelope, ad Aracne, a Filomela e Procne, a Efesto e Afrodite. Ciascuno di questi racconti, grazie alle immagini di tessitura, ha il potere di narrare la condizione umana e il manifestarsi della *μῆτις* quale dote necessaria al vivere. Dal mito nasce, inoltre, la consapevolezza di una relazione tra l'atto del tessere e quello del raccontare: ad Aristotele si deve la prima definizione di narrazione come trama costituita da nodi e scioglimenti.³ La classicità ha, altresì, trasmesso le concezioni di tessitura come equilibrio sociale: al modo di

¹ L'immagine biblica diventa iconografia pittorica molto diffusa in epoca medievale. Tra i più noti esempi si considerino i particolari con angeli che arrotolano il cielo di alcuni affreschi ritraenti il Giudizio universale riscontrabili in: Basilica dei Quattro Santi coronati, Cappella di San Silvestro, seconda Parusia, Roma, 1248; cupola del Battistero di San Gini a Firenze, 1225-1330; mosaico della controfacciata della Cattedrale di Torcello, seconda metà XII sec. d. C.; cappella degli Scrovegni, *Giudizio universale*, Padova, 1306; M. ANGHEBEN, *Alfa e Omega: il giudizio universale tra oriente e occidente*, a cura di V. Pace, Castel Bolognese, Itaca 2006 pp. 56-57; 164-166; 184-189; 216-220.

² M. ELIADE, *Il dio legatore e il simbolismo dei nodi*, in ID., *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca book, Milano 1981, p. 104.

³ ARISTOTELE, *Poetica*, I, 25, 1455b.

un'opera in tela, composta da ordito di fili portanti e trama di fili sottili, la società è descritta da Platone come un intreccio perfetto di ruoli maschili e femminili.¹ La tradizione classica pone in relazione, tuttavia, anche l'atto del legare ai riti magici. *Nodus*, *necto* e *uincula necto* rinviano all'uso di *δέω*, *πεδάω* e *δεσμά* all'interno dell'*èpos* omerico:² *καταδέω*, esemplarmente, conserva il valore di «legare solidamente», ma anche di «legare con un incantesimo magico».³ La lirica d'amore greca e latina, infine, presenta l'amore come un vincolo o trappola magica di cui responsabile si presenta la donna, o il dio d'Amore in essa incarnato. Sul fronte cristiano, d'altro canto, la rivoluzione apportata dalle fonti bibliche nutre incredibilmente la metafora dell'intreccio donando alla cultura occidentale un ventaglio di immagini simboliche incredibilmente vasto. Soltanto nel testo evangelico, infatti, ricorrono spesso menzioni ai «lacci della morte»⁴ e alle «catene del peccato».⁵ Il diavolo stesso, in quanto angelo ribellatosi al volere di Dio, è ritratto incatenato per l'eternità.⁶ Tanto nel Vecchio, quanto nel Nuovo Testamento si propone con particolare insistenza la dicotomia tra catene date dal diavolo e scioglimento di catene per grazia divina.⁷ Grande centralità è data, infine, ai legami che tengono unito il Creato⁸ e alla connessione tra realtà divina e realtà umana.⁹

Tra le due principali tradizioni di cui si nutre la cultura occidentale si colloca Dante che, più di ogni altro poeta del suo tempo, tenta di porre in dialogo classicità e cristianità. Proprio ai versi 91-92 di *Paradiso*, XXXIII, ovvero al punto di massima tensione della *Commedia*, il poeta

¹ PLATONE, *Politica*, 279a e ssg.

² B. HEDERICH, *Nouum lexicon Graeco-Latinum et Latino-Graecum, Tomus posterior. Lexicon Latino-Graecum A-Z*, Gleditsch, Lipsiae 1827; cfr. O. PORTUESE, *Epigr. Bob. 51 Sp. e il mito di Scilla: un naufragium elegiaco?*, in «RCCM» LVII, 2, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2015, pp. 311-324.

³ M. ELIADE, *Immagini e simboli*, cit., p. 104.

⁴ 2 Sam 22, 6: «funes inferi circumdederunt me laquei mortis».

⁵ Lam 1,14: «vigilavit iugum iniquitatum mearum in manu eius convolutae sunt et inpositae collo meo infirmata est virtus mea dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere»; Sir 9, 3: «ne respicias mulierem multivolam ne forte incidas in laqueos illius»; 2Tm 2,26: «et respiscant a diaboli laqueis a quo capti tenentur ad ipsius voluntatem»; Sir 3, 17: «et iniustitia aedificabitur tibi in die tribulationis commemorabitur tui sicut in sereno glacies solventur tua peccata»; Sir 28, 23-24: «beatus qui tectus est a lingua nequa qui in iracundia illius non transivit et qui non adtraxit iugum eius et in vinculis illius non est ligatus iugum enim illius iugum ferreum est et vinculum illius vinculum aereum est»; Sap 17, 2: «dum enim persuasum habent iniqui posse dominari nationi sanctae vinculis tenebrarum et longae noctis compediti inclusi sub tectis fugitivi perpetuae providentiae iacuerunt».

⁶ Ap 20, 2: «et adprehendit draconem serpentem antiquum qui est diabolus et Satanas et ligavit eum per annos mille»; Tb 8, 3: «tunc Rafahel angelus adprehendit daemonium et religavit eum in deserto superioris Aegypti»; Gd 1, 6: «angelos vero qui non servaverunt suum principatum sed dereliquerunt suum domicilium in iudicium magni diei vinculis aeternis sub caligine reservavit».

⁷ Is 58, 6: «nonne hoc est magis ieiunium quod elegi dissolve conligationes impietatis solve fasciculos deprimentes dimitte eos qui confracti sunt liberos et omne onus dirumpe»; Sir 51, 3: «et liberasti corpus meum a perditione a laqueo linguae iniquae et a labiis operantium mendacium et in conspectu adstantium factus es mihi adiutor».

⁸ Gb 38, 31: «numquid coniungere valebis micantes stellas Pliadis aut gyrum Arcturi poteris dissipare»; Col 2, 19: «et non tenens caput ex quo totum corpus per nexus et coniunctiones subministratum et constructum crescit in augmentum Dei».

⁹ Mt 18, 18: «amen dico vobis quaecumque alligaveritis super terram erunt ligata et in caelo et quaecumque solveritis super terram erunt soluta et in caelo».

sceglie di sfruttare l'immagine di un nodo per rappresentare l'unità dell'intero Creato in Dio: «La forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi», dichiara il poeta. Tale nodo è definito dalla forma universale, ovvero è descritto come icona capace di comunicare il modello ideale dell'universo. Il presente lavoro di ricerca nasce dall'interesse per questa immagine con cui la *Commedia* si chiude, ma che apre immediatamente la mente tanto ad una concatenazione di dubbi interpretativi, quanto alla memoria del grande *tòpos* dell'intreccio trasmesso dalla tradizione letteraria precedente a Dante. Al fine di comprendere maggiormente il valore semantico insito in tale rappresentazione, si è ritenuto opportuno procedere con un'indagine incentrata essenzialmente sulla memoria poetica, seguendo l'approccio di analisi suggerito da Contini e successivamente da Pasquali e Segre:¹ uno studio che tenti un'interpretazione del luogo poetico ricostruendo la possibile memoria storica delle sue immagini. La ricerca si fonda sulla consapevolezza che la poesia, più di ogni altra forma letteraria, comunica attraverso gli strumenti dei tropi e delle figure retoriche: esse costituiscono l'*ornatus* dell'espressione, ma celano anche il significato profondo del messaggio comunicativo. Come chiarito da Segre, se al piano dell'intertestualità si deve l'analisi delle parole, al piano dell'interdiscorsività si deve la *langue* di una stagione poetica.² A fondamento della presente analisi vi è la convinzione che la poesia non sia comprensibile nel profondo senza uno studio relativo alla *langue* che la costituisce e che si nutre della trasmissione memoriale di immagini. La ricostruzione di tale trasmissione memoriale, con riferimento al complesso figurale 'filo, nodo e tessitura', è parsa concretizzabile solo attraverso una tassonomia delle immagini oggetto di studio all'interno della *Commedia* di Dante, in comparazione con le altre opere del poeta e con alcune delle sue fonti più note.

Custodendo la consapevolezza della complessità del tema, si è tentato di individuare un metodo di lavoro agevole ed efficace. Si è ritenuto opportuno avviare un'accurata ricerca lessicografica sia all'interno di tutte le opere dantesche,³ sia presso alcune fonti selezionate.⁴

¹ G. CONTINI, *Esperienze d'un'antologia del Duecento poetico italiano*, in ID., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, voll. 2, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 155-187; G. PASQUALI, *Arte allusiva*, in ID., *Pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 275-282; C. SEGRE, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti* [1982], ora in ID., *Opera critica*, Mondadori, Milano 2014, pp. 573-591.

² *Ibid.*

³ La scelta di inserire tra le opere dantesche anche quelle di dubbia attribuzione non è da intendere come un tentativo di nutrire il dibattito sulla paternità, bensì come l'intento di sviluppare un percorso tematico a partire dalla maggiore estensione possibile di testi di epoca coeva.

⁴ Le fonti patristiche e teologiche su cui è stata sviluppata la ricerca lessicografica sono: Alano da Lilla; Alberto Magno; Anselmo d'Aosta; Agostino di Ippona; Beda; Boezio; Bonaventura da Bagnoregio; Bernardo di Chiaravalle; Dionigi Aeropagita; Ugo di San Vittore; Giovanni Scoto Eriugena; Isidoro di Siviglia; Macrobio; Pietro Damiani; Pier Lombardo; Rabano Mauro; Riccardo di San Vittore e Tommaso d'Aquino. Per ciascuna di queste fonti l'indagine è stata sviluppata sul complesso totale delle loro opere. Durante il processo di analisi e confronto dei dati emersi, tutte le occorrenze sono state selezionate secondo un principio di importanza sia dell'opera da cui sono state tratte, che

Preziosa al riguardo si è mostrata la pregressa ricerca relativa alle occorrenze delle immagini oggetto di studio presso le opere in volgare di Dante e le fonti virgiliane, ovidiane, bibliche.¹ Il presente lavoro di ricerca segue le orme metodologiche del precedente: esso si fonda sulla divisione in categorie semantiche delle occorrenze emerse, al fine di esaminare gli sviluppi delle immagini nelle loro molteplici accezioni.

Pur nella consapevolezza dei limiti insiti nel metodo concordanziale, nonché dei rischi, tanto di far cadere in errori interpretativi, quanto di far incappare nella trappola della sovra-interpretazione,² la presente ricerca si fonda sulla convinzione che un obiettivo come quello che ci si prefigge è raggiungibile solo a partire da un'accurata ricerca lessicografica. Al fine di sfruttare al massimo le potenzialità del metodo d'indagine scelto, riducendo al minimo i rischi, ad ogni potenziale confronto sarà anticipata l'analisi dei passi selezionati correlata con studi di approfondimento e apparato critico. Sarà posta, inoltre, particolare attenzione al dato linguistico e interpretativo, al fine di trarre da ogni riferimento selezionato il significato profondo di contenuto poetico, filosofico e teologico. Il percorso che si intende sviluppare resta, tuttavia, squisitamente tematico: per tale ragione l'analisi delle fonti non si soffermerà su singoli termini, ma si concentrerà su una serie di passi medio-lunghi, tutti collegati tematicamente. Si è reputato necessario operare un confronto con specifiche edizioni critiche delle fonti, infatti, solo per singoli casi in cui fosse presente una stretta connessione tra il percorso tematico e il valore o la presenza di un termine chiave. Per lo più piccole varianti lemmatiche non giungevano a modificare la sostanzialità di un ragionamento costruito su base tematica di estesi passi connessi.

Secondo le modalità medievali di resa e lettura di un testo, anche nell'unità figurale 'filo, nodo e tessitura' si ritiene di poter riconoscere quel sistema, definito da Barański «simbolico - esegetico - filosofico», per il cui disvelamento unica via resta l'interpretazione dei segni.³ La

della relazione della stessa con Dante. La ricerca è stata, inoltre, ampliata alle seguenti fonti: Gioacchino da Fiore e Guillaume de Sant Thierry. A causa della mancanza di database lessicografici attinenti, per queste ultime fonti è stata avanzata una lettura integrale di alcune loro opere nelle seguenti edizioni: GIOACCHINO DA FIORE, *Dialoghi sulla prescienza divina e la predestinazione degli eletti*, a cura di G. Potestà, Viella, Roma 2001; ID., *Il saltiero a dieci corde*, a cura di F. Troncarelli, introduzione di K. V. Selge, Viella, Roma 2004; ID., *Psalterium decem cordarum*, a cura di K. V. Selge, Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2009; ID., *Sermoni*, a cura di V. de Fraja, Viella, Roma 2007; ID., *I sette sigilli*, a cura di A. Gatto, con un saggio di A. Tagliapietra, Mimesis, Milano 2013; GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu. De la contemplation de Dieu. De la nature et de la dignité de l'amour*. Textes, notes critiques, traduction par M. M. Davy, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris 1953.

¹ Mi permetto rimandare al mio lavoro: P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio. Vincolo, connessione e scioglimento dalle fonti classiche e bibliche a Dante*, Algra editore, Viagrande 2017.

² Cfr. L. LEONARDI, *L'evoluzione del lessico lirico medievale: il filtro italiano*, in "Ragionar d'amore". *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria, L. Leonardi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2015, p. 123.

³ Z. BARAŃSKI, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Aligheri*, Liguori, Napoli 2000, p. 3; pp. 22- 30; pp. 33-36; pp. 45-47.

complessità di tale processo per lo specifico caso oggetto di studio si esplica, tuttavia, nel manifestarsi di una sorta di «dottrina della catena»: espressione usata da Étienne Gilson per descrivere la natura della filosofia agostiniana, con essa si intende una realtà concettuale in cui non si può afferrare un anello della catena senza tirare l'intera catena.¹ Ciò implica che «the historian who tries to examine it link by link is in constant danger of putting too much strain upon it and breaking it wherever he sets a provisional limit».² Come il fenomeno si espliciti nel campo di ricerca selezionato emerge chiaramente all'accostarsi al 'nodo' di *Paradiso*, XXXIII, 85-93. Nutriti si presentano, naturalmente, gli studi interpretativi su tale immagine e radunano voci concordi nell'intenderlo come segno del legame d'amore che tiene unito l'universo in concordia e armonia – macro e micro cosmica – dell'*ordo universalis*.³ Tale legame viene interpretato anche come: «unità del tutto armonizzata dall'amore divino»;⁴ «potenza unitiva congiungitrice» dell'universo uno e molteplice;⁵ Atto puro in quanto fusione de «la forma universal» che diventa le «contingenze» del mondo materiale.⁶ Estremamente riduttivo sarebbe, tuttavia, negare un confronto tra tali risultati e i dati prodotti da un altro cospicuo filone di critica che si concentra sul 'nodo' di *Purgatorio*, XXIV, 55-62. Al riguardo gli studi mostrano due principali interpretazioni secondo le quali esso è da intendere: come 'nodo della lingua' o vincolo impeditivo causato dalla lontananza della materia poetica dall'aspetto mistico;⁷ come simbologia rimandante al nodo che tiene il falcone durante l'addestramento per evitare che l'animale fugga.⁸ Il 'nodo' di *Paradiso*, XXXIII, tuttavia, è presentato anche quale «forma universal», ovvero come modello universale che plasma l'universo: per tale ragione, inevitabile emerge il raffronto con la figura di 'sigillo' in uso a Dante e nelle sue fonti secondo molteplici accezioni. Possiamo riscontrare, infatti, almeno tre valenze dell'immagine ricorrenti presso le fonti: il *signaculum* apocalittico come simbolo

¹ Cfr. E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, University of Toronto press, Toronto Buffalo London 2007, pp. 22.

² *Ibid.*

³ M. ARIANI, «*La forma universal di questo nodo*»: *Paradiso*, XXXIII 58-105, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di E. Sandal, Editrice Antenore, Roma-Padova 2008, p. 146; pp. 163-165; P. BOITANI, *Le foglie di Sibilla: leggendo il canto XXXIII del «Paradiso»*, in *Id.*, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 340; p. 349; C. BOLOGNA, *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, in «*Critica del testo*», VI, 2, 2003, p. 474; p. 750; p. 748; G. CASAGRANDE, *Le teofanie di Paradiso XXXIII*, in «*Studi Danteschi*», XXIV, 2009, p. 207 e p. 220; M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. Letta, ETS, Pisa 2009, p. 65; G. PARADISI, *Icone nella parola: il "volume" "legato con amore" (Pd 33, 86)*, in «*Critica del testo*», XIV, 2, Roma 2011; C. MOEVS, *The Metaphysical Basis of Dante's Politics*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame, a cura di M. Picone, C. J. Theodore, M. Mesirca, Cesati, Firenze 2004, pp. 215-241, p. 224.

⁴ M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, cit., p. 75.

⁵ M. ARIANI, «*La forma universal di questo nodo*»: *Paradiso*, XXXIII 58-105, cit., p. 148.

⁶ P. BOITANI, *Le foglie di Sibilla: leggendo il canto XXXIII del «Paradiso»*, cit., p. 337 e p. 338.

⁷ G. GORNI, *Il nodo della lingua ed il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981.

⁸ M. MUSA, *Le ali di Dante (e il Dolce stil novo)*. «*Purg.*» XXIV, «*Convivium*», XXXIV, 1966, pp. 361-367; E LEVI, *Piccarda e Gentucca*, Zanichelli, Bologna 1921, p. 42; L. PERTILE, *Il nodo di Bonagiunta*, in *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Firenze 2005.

distintivo delle anime salve;¹ il segno sulla cera come metafora della memoria;² il *signum* caratteriale e di destino che le stelle imprimerebbero su ogni vita al momento della nascita e che, con Aristotele, diviene propriamente sigillo di unione tra forma e potenza.³ Riconducibile alla metafora del ‘nodo’ e del *textus* universale è anche la valenza simbolica delle figure *vincula* e *laquei*, che il poeta ha colto dalle fonti biblico-esegetiche. Come emerso dallo studio di Rossini, il termine *vinculum* è sfruttato nei testi evangelici ed esegetici con valenza metaforica atta ad esprimere l’unione sociale, ma tale concetto presso le medesime fonti è posto spesso in dialogo con il dogma della Trinità.⁴ Il termine *laqueus*, secondo l’approfondimento di Roberto Mercuri, risulta parimenti fortemente presente nelle fonti biblico-esegetiche con valenza negativa connessa al potere diabolico, ma nell’uso operato da Dante la medesima valenza è sfruttata al fine di sottolineare il valore del viaggio di salvezza narrato nella *Commedia*.⁵ Ad un’analisi attenta emerge, infine, un approfondimento inerente all’immagine del ‘punto’ che lambisce per alcuni aspetti il tema del ‘nodo’ come si evince dal verso 94 di *Paradiso*, XXXIII. Il ‘punto’ della somma Visione viene variamente interpretato: come «coesistenza di tutto nell’eternità»;⁶ come un enigma insolubile, in quanto elemento non misurabile alla stregua del cerchio e, dunque, metafora del mistero dell’Incarnazione;⁷ quale luogo di unione mistica.⁸ Utili, al riguardo, anche le considerazioni di Contini che lo sancisce quale *punctum temporis* o «schiacciamento e riduzione puntuale verso l’eterno»;⁹ e Tavoni che ne rintraccia la valenza di «punto di smarrimento», rinvenendo un parallelo con l’ingresso nella selva oscura.¹⁰ Ognuno di questi quadri interpretativi, a cui sono da aggiungere altri non enunciati, necessita di un’accurata analisi a partire dal confronto con le occorrenze riscontrate e con l’apparato critico. Una tassonomia suddivisa per categorie semantiche è parsa l’unica strada percorribile al fine di raggiungere l’obiettivo prefissato. Il risultato conclusivo dovrà manifestarsi per necessità come un’analisi scomposta in temi distinti, ciascuno dei quali conserverà casi di studio definiti e condurrà a circoscritte conclusioni

¹ M. TAVONI, *La visione di Dio nell’ultimo canto del «Paradiso»*, cit., p. 71.

² E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, a cura di Dante della Terza, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 176-226; P. BOYDE, *L’uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 362-364; M. ARIANI, «La forma universal di questo nodo»: *Paradiso*, XXXIII 58-105, cit., p. 229.

³ P. BOYDE, *L’uomo nel cosmo.*, cit., pp. 362-369; B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967, pp. 42; pp. 44.

⁴ A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2013.

⁵ R. MERCURI, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Bulzoni, Roma 1984.

⁶ A. BATTISTINI, *L’universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro*, Letture classensi, a cura di E. Raimondi, vol. VI, Longo Editore, Ravenna 1977, p. 75.

⁷ P. BOITANI, *Le foglie di Sibilla: leggendo il canto XXXIII del «Paradiso»*, cit., pp. 335-336; p. 347.

⁸ M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Aracne, Roma 2010, pp. 146-147.

⁹ G. CONTINI, *Il canto XXVIII del Paradiso*, in ID., *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1976, p. 196; pp. 205-6.

¹⁰ M. TAVONI, *La visione di Dio nell’ultimo canto del «Paradiso»*, cit., p. 71.

interpretative, ma esso è da intendersi per quanto possibile come un discorso unitario e organicamente composto da più parti tutte connesse fra loro. Obiettivo della ricerca è, infatti, anche gettare luce sulle connessioni che pongono in relazione semantiche apparentemente distanti tra loro entro una medesima immagine.

La trattazione fondata sui principi sopra delineati si dispiegherà lungo tre capitoli e un epilogo. Il primo capitolo affronterà il tema da un punto di vista metatestuale e sarà dedicato al *textus* come immagine insieme tessile e scrittoria: in apertura si analizzeranno le immagini chiave per l'oggetto di studio e si evidenzieranno gli elementi fondamentali del complesso figurale; nella seconda sezione si approfondirà il rapporto vigente nella *Commedia* tra *ordus* testuale, narrativo e concettuale; nelle sezioni terza e quarta si esamineranno le concezioni dantesche di testo come orditura perfetta e come trama-trappola dal potere seduttivo e menzognero; la parte conclusiva del capitolo si concentrerà sull'immagine del velo nella duplice valenza di limite alla conoscenza e di verità rivelata. Il secondo capitolo affronterà il tema da un punto di vista metafisico e sarà dedicato al concetto di unità del Creato come connessione di tutte le sue componenti: nella prima sezione si esaminerà la concezione medievale di *ordo universalis* attraverso le immagini di legame sociale, vincolo della legge e catena dell'essere; nella seconda sezione si avanzerà uno studio sulla simbologia del sigillo e sulle metafore da essa trasmesse; nell'ultima sezione si approfondirà la figura del nodo tra l'anima e il corpo e la simbologia di veste dell'anima. Il terzo capitolo affronterà il tema dal punto di vista delle passioni umane e sarà incentrato su tutte le figure di legami che concernono l'animo: nella prima sezione si approfondirà la presenza delle immagini bibliche inerenti al mito di Satana e al mondo infero, osservandone la risemantizzazione prodotta da Dante; nella seconda sezione si studierà la figura del nodo d'amore, come passione conducente a perdizione o a salvezza. L'epilogo avanzerà uno studio specifico sull'immagine del nodo in *Paradiso*, XXXIII, alla luce dei dati emersi dall'intera ricerca e in relazione ad un'analisi sulla simbologia del volume.

I.

Il *textus*

1.1 *Immagini, e relative semantiche, di base*

Con il presente paragrafo si intendono esaminare le immagini e le relative semantiche di base del complesso figurale oggetto di studio, attraverso l'analisi di alcune occorrenze caratterizzate dall'uso di termini chiave, ma in cui non ricorre una valenza allegorica specifica. I casi riscontrati non appaiono numerosi e, tuttavia, nella stesura dell'elenco di citazioni necessarie, emerge da subito un rischio di possibile errore. Ad avvertircene è lo stesso Dante:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
chè 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.
(*Purgatorio*, VIII, 19-21)

Il poeta, sul modello di quanto riferisce in *Inferno*, IX, 61-63,¹ rivolge questo appello al lettore nell'atto di descrivere l'ingresso presso la valletta dei principi negligenti ed esorta a spingerci verso una maggiore tensione intellettuale, al fine di non cadere in errore, dal momento che in quel punto narrativo l'*integumentum* allegorico diviene sottile e può determinare un'erronea interpretazione. Se in merito alla simbologia di 'velo allegorico' vi sarà spazio di approfondimento nell'ultimo paragrafo del presente capitolo, apparirà significativo ad avvio della ricerca porre rapidamente l'attenzione sui significati dell'atto del velare nel periodo alto medievale e in correlazione all'uso del simbolo del velo.

Nella didascalia miniata di un *Exultet*, rotolo liturgico risalente al secolo XI, appare l'espressione: «hoc visibile imaginarium figurat illud invisibile».² La concezione secondo cui un'immagine visibile rappresenti un'altra immagine invisibile racchiude un nucleo di pensiero decisivo e fondamentale per il nostro intento interpretativo. Per l'occhio del lettore medievale una stratificazione di veli ricopre ogni manifestazione del reale, come ogni luogo letterario, e l'atto di comprendere corrisponde all'atto di attraversare tali veli. A fondamento di tale concezione si erge l'idea che il reale sia manifestazione governata da un principio sacro indecifrabile all'uomo. Ad un'analisi sull'uso linguistico-letterario del periodo, infatti, appare una tensione eccezionalmente presente verso la rappresentazione del mistero con valore sacro. Il simbolo, non casualmente, è tra

¹ *Inferno*, IX, 61-63: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani».

² I. ILLICH, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, trad. it. A. Serra, D. Barbone, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 111.

le figure retoriche più sfruttate e, sia in ambito letterario che iconografico, diviene lo strumento atto ad esprimere ciò che non si può in modo diretto.¹ L'impossibilità di espressione deriva dalla materia sacra, dal momento che Dio è per eccellenza considerato l'Indefinibile, Irrappresentabile e Inimmaginabile, ma l'azione del porre un velo sulle verità ha anche una duplice funzione: proteggere la sacralità dei contenuti da chi è ostile e preservarla dal fraintendimento di chi è incolto.² Accade significativamente, in questo orizzonte culturale, che il piano tangibile, nello specifico i riti e i culti, si coniughi al piano teorico, e che la concretezza di immagini terrene renda manifestazione diretta di concezioni astratte. È ciò che accade esemplarmente nel cerimoniale imperiale romano della *velatio* delle mani, simbolo di rispetto e umiltà al cospetto della figura imperiale, il quale viene ricodificato in epoca cristiana nel culto degli oggetti sacri che non possono essere contaminati dal tocco della mano.³ Il velo che ricopre gli oggetti sacri simboleggia rispetto, timore reverenziale, purezza – come accadeva per l'altare cristiano, anch'esso sempre custodito da un velo –,⁴ ma allo stesso tempo crea una separazione tra sacro o divino e profano o terreno.⁵ Una simile separazione appare esprimere il concetto di velo allegorico in ambito letterario, teologico e dottrinale: preservare la purezza dei dogmi di fede e tutelare la veridicità dagli attacchi esterni o dal fraintendimento. Le azioni del coprire e scoprire, occultare e rivelare, togliere il velo o svelare creano una concatenazione di valenze simboliche in relazione al sacro in cui il culto e il piano teologico-dottrinale sono costantemente coniugate, come appare già presente nelle pratiche religiose descritte nell'Antico Testamento.⁶

La sottigliezza immaginata da Dante in *Purgatorio*, VIII, 20, dunque, appare come un riferimento allo 'spessore limitato' o alla 'trasparenza' del velo allegorico⁷ il quale, alla luce del riemerso valore dell'atto del velare o svelare, sembra assumere una connotazione negativa: il velo non svolgerebbe pienamente la sua funzione, ovvero la custodia della nozione sacra. Il velo allegorico sottile può causare superficialità, non attenzione nei confronti dei significati dottrinali insiti nella trama del testo e determinare un fraintendimento. Nel contesto da cui è tratta la terzina, la trasparenza del velo può far incorrere nel rischio che le tentazioni rappresentate nella valletta

¹ M. BEZZI, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Centro Italiano di studi su l'Alto Medioevo, Spoleto 2007, p. 101.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, pp. 116-117; cfr. P. BORELLA, *Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana*, in «Arte Cristiana», VII, 1941, pp. 97-107.

⁴ M. BEZZI, *Iconologia della sacralità del potere*, cit., p. 117.

⁵ *Ivi*, pp. 117-118.

⁶ Nel Vecchio testamento è citato il velo purpureo che nel tempio ebraico separa il Sancta Sanctorum, il luogo interdetto dove è custodita l'arca-trono di Jahvè: cfr. M. BEZZI, *Iconologia della sacralità del potere*, cit., p. 117.

⁷ Si vedano le attestazioni raccolte nel *corpus* dell'*Ovi*. L'interpretazione di questi versi è dibattuta, rilevanti in particolare le considerazioni di E. MALATO, *La nostalgia che «volge il disio»*. *Lettura del canto VIII del Purgatorio*, in «Rivista di Studi Danteschi», I, 1, 2001, pp. 98-99, di cui qui si accoglie la proposta interpretativa. Per una rassegna delle moderne proposte interpretative si veda F. FORTI, *Il dramma sacro della «mala striscia»*, in «GSLI», CXLVI, 1969, pp. 481-485.

siano intese semplicemente in senso letterale, pur essendo figura delle tentazioni a cui la negligenza espone l'uomo.

Dalle considerazioni emerse traiamo un monito importante ad avvio della ricerca: esse delineano, infatti, anche per noi la necessità di non abbassare mai l'attenzione dall'interpretazione di un testo, pur al cospetto di una semantica apparentemente intuitiva, perché nel luogo letterario in cui la simbologia appare assente o facilmente distinguibile può celarsi un ulteriore e stratificato panorama di senso. Si propone, dunque, un primo spoglio di immagini relative al nodo, al filo e alla tessitura per riferimento diretto, cercando di non abbassare lo sguardo dall'eventuale disvelamento allegorico o dalla complessità semantica in esse racchiusa.

1. 1. 1 *Lacci, fili e capestri di ritualità*

Descrizioni di luoghi sacri e dei relativi decori sono la conseguenza delle prime attestazioni presso la Bibbia, soprattutto nell'Antico Testamento, di accenni a cordicelle, fili o catenelle in materiale d'oro.¹ Al tempo in cui vennero redatti i *Libri delle Cronache* è certo esistesse un termine per esprimere l'idea di oro puro.² L'oro venne considerato il metallo dal più alto valore e per questo adatto a recare tributo a Dio: i luoghi di culto erano, infatti, ornati d'oro.³ Le potenzialità, insite nel riferimento a tali elementi ornamentali, in materiale aureo e riproducenti connessioni o intrecci, di evocare una costante connessione tra l'umano e il sacro hanno una connotazione culturale talmente forte nella sua stratificazione da giungere a noi facilmente intuitiva. Non è quindi difficile comprendere come la simbologia dell'immagine tessile, correlata al valore liturgico o rituale, possa giungere anche all'epoca di Dante. Un filo come un laccio di preghiera appare ricorrere, esemplarmente, alla composizione CXXIX del *Fiore*. L'espressione fa riferimento ad un libro di salmi da cui pende un laccio quale oggetto di un rito di invocazione:

Al saltero una filza avea penduta
Di paternostri, e 'l laccio di fil iera
(*Fiore*, CXXIX, 7-8)

¹ Cfr. Es 27, 4-5: «craticulamque in modum retis aeneam per cuius quattuor angulos erunt quattuor anuli aenei quos pones subter arulam altaris eritque craticula usque ad altaris medium»; Es 38, 4: «craticulamque eius in modum retis fecit aeneam et subter eam in altaris medio arulam»; Re I 7, 17: «et quasi in modum retis et catenarum sibi invicem miro opere contextarum utrumque capitellum columnarum fusile erat septena versuum retiacula in capitello uno et septena retiacula in capitello altero»; Cr II 3, 5-16. Si veda al riguardo s. v. «catena» e s. v. «oro» in *Il dizionario della Bibbia*.

² B. KEDAR-KOPFSTEIN, *Zahab* (etc.), *TDOT*, Eerdmans, Grand Rapids (Michigan) 1980, vol. IV, pp. 32-40.

³ *Ibid.*

Il rimando al laccio risulta presente fin nel termine «filza»¹ (v. 7). In esso, tuttavia, è insito anche il significato di «infilzare», ovvero di una cordicella con elementi infilzati.² Il «laccio di fil iera» assume il significato di «di poco prezzo»,³ mentre l'immagine complessiva rimanda propriamente ad uno strumento di preghiera utile a mantenere il ritmo, ricordare il numero di preghiere rivolte o restanti, grazie a degli elementi infilzati. Occorre ricordare che l'Alto Medioevo è il periodo in cui l'atto della lettura era abbinato all'atto della memorizzazione. Già dall'epoca imperiale il lettore era spinto ad una lettura intensiva di pochi testi comunemente ritenuti di grande autorevolezza, tra cui la Bibbia e il Diritto, ripresi in forma di citazioni e formule, mandati a memoria e recitati.⁴ Il *Salterio* era usato specificatamente come sillabario o modello per esercizio di copia dei bambini. Testi la cui autorità era considerata inoppugnabile erano sfruttati come base di studio fin dall'infanzia: ogni lettura, anche quella finalizzata all'apprendimento delle tecniche primarie per la fruizione di un testo, contribuiva alla salvezza dell'anima.⁵ La memorizzazione di passi del *Salterio* e la continua loro ripetizione abbinata ad un ritmo scandito da elementi infilzati in un laccio, permetteva un'astrazione dal reale e una ricongiunzione col trascendente.⁶ All'interno del sonetto CXXIX del *Fiore*, tuttavia, per lo stile ironico e paradossale con cui è ideata la composizione, l'immagine del filo di preghiera assume un'ulteriore valenza straniante: esso rimanderebbe ad un simbolo chiaramente distinguibile di riferimento alla liturgia, nonché alla purezza dell'atto della preghiera, come elemento di travestimento di un personaggio incarnante un carattere esattamente opposto da ciò che l'apparenza descritta ai primi versi lascia trasparire. Considerando l'occorrenza di laccio di preghiera, fuori dal contesto paradossale da cui è tratta, siamo in presenza di un'immagine particolarmente articolata: nell'elemento del laccio, infatti, si innesta quello dell'intreccio rappresentato da «filza». La concretezza del filo coniuga l'utilità dell'ordine e della memoria ad una ritualità liturgica e intimista. Entrambe le caratteristiche delineate mostrano l'immagine in oggetto in linea con la simbologia della tessitura con valore mnemotecnico e, allo stesso tempo, di relazione al sacro.

¹ L'occorrenza del *Fiore* è schedata in *GDLI V 1016*¹ *filza*: «corona formata da una determinata quantità di grani o pallottoline, la quale serve per contare, sgranando le pallottoline con le dita, un numero corrispondente di orazioni, di giaculatorie».

² *GDLI V 1017*⁸ «mettere, porre in filza 'infilzare, allineare'».

³ F. SALSANO, s. v. «filo», in *ED*: «Fiore CXXIX 8 al saltero una filza avea penduta / di paternostri, e 'l laccio di fil iera (dove può significare "di poco prezzo")».

⁴ *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo, R. Chartier, trad. it. M. Maniaci, Laterza, Bari 2009, p. 68.

⁵ *Ivi*, p. 73.

⁶ Si tenga in considerazione quanto ricostruito in merito al ritmo e alla ripetizione mnemonica-vocale nel rito della preghiera come strumento di connessione con la trascendenza in C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 31-32; pp. 88-89. Sul valore del *Salterio* evocato da Dante nel *Convivio* come esempio di perfetto 'legame musaico' esprimente attraverso il ritmo melodioso una 'dolcezza' specifica, si veda S. CRISTALDI, *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, a cura di G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2011, pp. 77-120.

Un'immagine tessile con valore connesso alla memoria e ad un percorso mentale si scorge ancora una volta nel *Fiore*, al verso 2 della composizione XLIX:

Com' era gito il fatto ebbi contato
a motto a motto, di filo in aguglia
(*Fiore*, XLIX, 1-2)

I versi incipitari di questo sonetto ritraggono il personaggio dell'Amante in dialogo con l'Amico e nell'atto di narrare tutte le disavventure accadute nei minimi dettagli. L'espressione «di filo in aguglia» risulta pleonasma del precedente «a motto a motto», con cui si intende trasmettere l'eshaustività di un racconto, narrato parola per parola e in forma estesa.¹ 'Dal filo all'ago' può essere posto in relazione con l'odierna formula colloquiale di medesimo significato 'per filo e per segno',² sebbene l'origine sia diversa,³ e trasmettere parimenti il valore di ordine attraverso un minuzioso lavoro di tratti singoli, di opera complessiva costruita dettaglio dopo dettaglio, nonché di un percorso segnato per orientarsi alla stregua del filo di Arianna per uscire dal labirinto. Dal punto di vista letterale, tuttavia, il riferimento è proprio all'atto del cucire: *aguglia*, infatti, deriva da *aiguille*, parola che indica l'ago con cui si cuce.⁴ Questa specifica occorrenza aiuta a comprendere come la simbologia del filo, conservando il ricordo del mito e della stratificazione culturale da esso prodotta, mantenga una connessione diretta con la valenza di strumento di orientamento e, conseguentemente, con i significati di ordine e chiarezza.

La relazione col sacro in chiave rituale, mediata da un simbolo tessile, infine, si rintraccia nella *Commedia* nell'elemento del 'capestro', ricorrente una volta nella cantica infernale e due in quella paradisiaca. Il confronto tra le tre terzine, contenenti le occorrenze a cui si intende far riferimento, risulta interessante:

né sommo officio né ordini sacri
guardò in sé, né in me quel capestro
che solea fare i suoi cinti più macri.

¹ *Il Fiore*, p. 83.

² *Ibid.*

³ «Con grande precisione o con abbondanza di particolari. Si dice del resoconto di un avvenimento o dell'esecuzione di un ordine. Pare che il detto derivi dall'antico linguaggio della falegnameria, quando si raccomandava ai segatori di "non uscire dal filo della sinopia". La sinopia è una terra rossa, con la quale ancora oggi si colorano dei fili utilizzati poi per segnare i tronchi e le assi secondo il taglio che si desidera. Seguire la traccia del filo con la sega era un'operazione che richiedeva una grande abilità» *Corriere della sera – Dizionario dei modi di dire* consultabile in rete all'indirizzo www.dizionari.corrieri.it.

⁴ F. SALSANO, s. v. «aguglia», in *ED*: «Dal provenzale *agulha*, derivato dal latino volgare *acucula*, diminutivo di *acus*».

(*Inferno*, XXVII, 91-93)

Indi sen va quel padre e quel maestro
con la sua donna e con quella famiglia
che già legava l'umile capestro.
(*Paradiso*, XI, 85-87)

Illuminato e Augustin son quici,
che fuor de' primi scalzi poverelli
che nel capestro a Dio si fero amici.
(*Paradiso*, XII, 130-132)

Nella prima terzina a parlare è Guido da Montefeltro il quale, presso l'ottava Bolgia dell'ottavo Cerchio, denuncia la mancanza di rispetto di Papa Bonifacio VIII per la cristianità in generale e per il ruolo di frate, rivestito da Guido, in particolare. Il 'capestro', all'interno di questo episodio, è ricordato come elemento distintivo dell'ordine francescano, ma viene annoverato allo stesso tempo come indice di magrezza, qualità dei frati francescani in quanto devoti alla castità e all'obbedienza della regola. Nella seconda occorrenza l'espressione è affidata a Tommaso D'Aquino il quale, nel quarto Cielo del Sole, narra la storia di San Francesco come fondatore dell'ordine dei francescani e riferisce, quale elemento comunemente riconosciuto distinguente i componenti della congregazione, la cinta alla vita. L'ultima occorrenza vede protagonista San Bonaventura, il quale presenta le anime della corona degli spiriti sapienti e tra loro cita due francescani. In quest'ultima terzina, l'elemento del 'capestro' è ulteriormente riferito come segno distintivo della congregazione, ma è esplicitamente connesso ad un'immagine di legame rafforzativo con Dio: il verso 132 esplica, infatti, come grazie al capestro i primi seguaci di San Francesco si resero amici di Dio. Nella sua origine linguistica, il 'capestro' è da connettere alla corda con cui si legavano le bestie da soma, ma San Francesco mutuò la corda come cintura, al posto di quella ordinaria in cuoio, in quanto segno di povertà.¹ Tale cordone divenne il simbolo della congregazione che, infatti, viene definita da Dante stesso in *Inferno*, XXVII, 67 dei «cordiglieri». Meersserman avanza, inoltre, un approfondimento degno di nota: il cordiglio francescano è chiamato da Dante «capestro», benché alla fine del XII secolo i frati Minori portassero già la cintura di cuoio in vita. In *Inferno*, XXVII, 91-93 in particolare, secondo Meersserman, Dante intende esprimere con «capestro» il valore specifico della penitenza a cui i primi frati si sarebbero voluti assoggettare. I primi seguaci di Francesco, secondo quest'interpretazione, avrebbero proposto un'immagine con la quale essere distinti e dalla quale

¹ M. A. CAVALLO, s. v. *capestro*, in *ED*: «In senso proprio è la "corda" con cui si legano per la testa cavalli, buoi, ecc. Di tale cordone, usato allora dai contadini e dai poveri per le loro vesti, si cinsero i francescani, seguendo l'esempio di S. Francesco, che volle sostituire col c. la comune cintura di cuoio».

essere caratterizzati, appunto come penitenti, agli occhi del mondo.¹ La simbologia della corda che cinge i fianchi, a partire dall'interpretazione del getto della cintura-corda dantesca di *Inferno*, XVI, è stata interpretata in connessione con la continenza.² Nei passi sopracitati, recanti le uniche occorrenze del termine «capestro» in tutta la *Commedia*, il termine si manifesta, infatti, quale elemento distintivo universalmente riconosciuto come segno di povertà e castità, ma, simultaneamente, diviene simbolo di un rinnovato legame con Dio.³ Tale legame si distingue per la sua particolarità racchiusa entro un paradosso: la magrezza e la fragilità fisica, di cui il capestro è causa, si tramutano in forza spirituale per l'anima di chi la indossa.⁴ Sia notato, al riguardo, come «capestro» mantenga semanticamente una connessione con la corda con cui erano cinti al collo gli animali per essere condotti dal padrone e, dunque, il capestro conserverebbe il valore di docilità e attitudine a rimanere asserviti a Dio.⁵ In tutt'e tre le occorrenze del termine l'espressione è correlata da immagini di legatura materiale e metaforica: in *Inferno*, XXVII ricorre il verbo «cinti» posto in relazione alla magrezza fisica; in *Paradiso*, XI è presente il verbo «legava» con doppia valenza di «cingere la vita dei frati» e «tenere unito l'ordine»; in *Paradiso*, XII si riscontra l'immagine di «a Dio si fero amici» a narrare un legame mistico distintivo. Le tre occorrenze esaminate mostrano una *climax* ascendente rappresentativa della polisemia insita nel simbolo di legatura. In esse si rintracciano, infatti, i seguenti rimandi semantici: al valore di unità tra uomini; ad una concezione ideologica mediata dalla corporeità; ad un legame ultraterreno e mistico. La simbologia del capestro, nello specifico, sembra rappresentare una relazione tra Dio e l'uomo in cui è l'uomo stesso col suo corpo a farsi mediatore. Il simbolo della corda rappresentante il legame col sacro e, in questo specifico caso, si tramuta nell'alto valore cristiano di un legame con Dio, che muta le sembianze fisiche e per tale ragione è inscritto nella carne.

1. 1. 2 Connettere, filare, tessere

All'interno del dibattito sulla Trinità, che ha visto partecipi i più noti teologi e Padri della Chiesa d'epoca medievale, grande spazio di approfondimento è stato attribuito al concetto di nesso o

¹ G. G. MEERSSEMAN, *Penitenza e penitenti nella vita e nelle opere di Dante*, in *Dante e la cultura veneta*, a cura di V. Branca, G. Padoan, Olschki, Firenze 1966, pp. 130-131.

² L. CARETTI, *Storia e poesia (Inferno XVI)* in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976, pp. 91-93; R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 18-21.

³ FRANCESCO DA BUTI, *Paradiso*, XII, 127-141: «*Che nel capestro*; cioè che ne la corda che santo Francesco fece di funi, non di refe, come si fa oggi dai frati de la seconda vita, la quale significa la religione a la quale sono legati et obligati e però si legano con essa, acciò che d'essa continuamente s'arricordino, *a Dio si fero amici*; cioè vivendo la religione et osservando la regula, a la quale s'erano obligati, si feceno amici d'Iddio: imperò che colui ama Iddio et è amato da lui, che serve li suo' comandamenti».

⁴ NICCOLÒ TOMMASEO, *Inferno*, XXVII, 91-93: «*Quel capestro Che solea far li suoi cinti più macri*. La magrezza de' fianchi era forza dell'anima».

⁵ S. PINNA, *San Francesco d'Assisi nella Commedia di Dante. Il canto XI del Paradiso*, in «Città di vita: bimestrale di religione, arte e scienza», LXXIV, 1, 2019, p. 144.

vincolo. Fonti paradigmatiche sul tema possono essere considerate alcuni testi attribuiti a Tommaso D'Aquino. Egli, nelle opere *In I Sententiarium* e *Summa theologiae*, definisce il vincolo un tramite di congiunzione tra due elementi.¹ La connessione mediata dal vincolo, secondo quanto l'Aquinate afferma, si impone come principio o punto di avvio di una realtà del tutto nuova.² Il vincolo o nesso, infatti, è uno strumento di connessione tra elementi precedentemente distinti che, mediante la congiunzione, permette la prosecuzione di entrambe le componenti in uno stato unitario.³ L'approfondimento filosofico o teologico non si disgiunge dall'osservazione del reale, secondo quanto affermato in un passo tratto dall'opera *Super Ad Ephesios reportatio*: «Nulla autem rerum materialium coniunctio stare potest, nisi ligetur aliquo vinculo».⁴ Ad emergere è la constatazione che nessuna unione tra cose materiali sia possibile, se non per la mediazione di un elemento connettore o di un vincolo: essa manifesta da parte dell'Aquinate una spiccata coscienza pratica, ma capace di illuminare parimenti il reale di un forte riverbero morale, metafisico e politico. La congiunzione, la tutela dell'unità è, infatti, un concetto nevralgico tanto in campo teologico, dal momento che la relazione tra l'uomo e Dio è favorita dall'istituzione religiosa come mediazione sociale e educativa, quanto in campo politico, giacché la civiltà è basata sull'assoggettamento comune a leggi condivise. Dante mostra di condividere appieno tale concetto filosofico di vincolo, dalla spiccata polisemia, come avremo modo di vedere più volte nel corso della presente trattazione. Un primo spunto interessante si può riscontrare in *Purgatorio*, VI, 139-144, in cui ricorre un'immagine particolarmente evocativa del valore di congiunzione sopra enunciato:

Atene e Lacedemona, che fenno
 l'antiche leggi e furon sì civili,
 fecero al viver bene un picciol cenno
 verso di te, che fai tanto sottili
 provvedimenti, ch'a mezzo novembre
 non giugne quel che tu d'ottobre fili.
 (*Purgatorio*, VI, 139-144)

La violenta invettiva contro Firenze, messa in scena durante l'incontro tra Dante e Sordello da Goito, offre l'opportunità al poeta di porre in raffronto la propria città con le città greche da cui

¹ THOMAS DE AQUINO, *In I Sententiarium*, D. 10, Q. 1, A. 3, Art. 1: «Sed sive hoc intelligatur effective, sive formaliter, illud quo aliqua nectuntur habet aliquam rationem principii annexam. Ergo cum spiritus nullo modo sit principium patris et filii, immo e contrario, non poterit dici nexus vel unio utriusque»; cfr. anche ID, *Summa theologiae*, I, Q. 37, A. 1-2.

² THOMAS DE AQUINO, *In I Sententiarium*, Q. 10, A. 1-3.

³ THOMAS DE AQUINO, *Summa theologiae*, I, Q. 37, A. 1-2; ID, *In Aristotelis libros Metaphysicorum*, 1, 16, 251: «Multa non conveniunt ad unum constituendum, nisi propter aliquam causam, quae potest accipi vel extrinseca, sicut aliquod agens quod coniungit, vel intrinseca, sicut aliquod vinculum uniens».

⁴ THOMAS DE AQUINO, *Super Ad Ephesios reportatio*, 4, 1, 194.

trae origine l'arte politica. Le antiche città promulgarono leggi piccole, ma fondanti il diritto civile; Firenze emana leggi tanto sottili da non essere più attuali in un mese. Nel richiamo ai fili, mediato dal verbo «filare», alla terza persona singolare di verso 144, emerge pienamente il valore di potenza congiungitrice del corpo sociale sottesa all'idea di legge. A tale potenza, tuttavia, risulta correlato l'attributo specifico della sottigliezza. I fili sottili fondamentali nella tessitura, secondo la tradizione classica, mantengono sempre un'accezione molto specifica in relazione all'accuratezza del dettaglio, meticolosità, ma anche astuzia e fragilità insieme.¹ Nonostante la sottigliezza in campo politico sia indice di sagacia, prontezza e tempestività, oltre che d'intuito,² il filo sottile nel presente caso diventa espressione di fragilità e brevità, in un'accezione negativa esprimente inadeguatezza e inefficacia d'azione.³ Il filo sottile non permette una congiunzione del corpo sociale in chiave civile, bensì si tramuta in un'essenza effimera e, dunque, disgregante.

La relazione tra la simbologia della tessitura e la legge o regolamentazione politica ha un'origine riconducibile al mito classico.⁴ Nella *Lisistrata* Aristofane attribuisce alle donne doti politiche, in quanto apprese dall'esperienza della tessitura.⁵ La cardatura, l'atto del pettinare e raccogliere i fili nella canocchia, lo scioglimento delle matasse, il districare i fusi: tutte le tecniche necessarie alla preparazione all'atto della tessitura, secondo Aristofane, rendono parallelamente un apprendimento dell'arte necessaria alla politica. Questa relazione simbolica si fonda su di una concezione molto radicata nel mondo classico e ben espressa da Platone nella *Politica*.⁶ Egli rintraccia nel lavoro della lana due tipi di operazione, ovvero l'assemblaggio e la separazione: secondo il filosofo greco, tali operazioni manuali affinano simultaneamente la mente umana alle doti necessarie alla politica. Assemblare, tenere insieme, congiungere sono tecniche assimilabili a quelle del buon politico, il quale deve tenere unita la società. Separare, distinguere e discernere sono parimenti azioni fondamentali del governatore, che ha il compito di proteggere la comunità, distinguendo ciò che può recarle giovamento da ciò che può procurare svantaggio.⁷ La simbologia della tessitura, inoltre, non è mai disgiunta dal femminile e da questo inscindibile binomio Platone trae un'ulteriore concezione: la filatura, come operazione di torcitura e assemblaggio, produce un

¹ F. BRUNI, *Semantica della sottigliezza*, in *Testi e chierici nel Medioevo*, Marietti, Genova 1991, pp. 91-134.

² *Ivi*, p. 118.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Si noti la metafora del *filare* per designare il “decidere”, “legiferare”, metafora che sottolinea il senso qui predominante di sottili: infatti l'aggettivo, riferito a provvedimenti, vale “accorti”, “ingegnosi”, ma, siccome questi sono detti di breve durata (quali tele di ragno), esso vale in effetti “fragili”, “deboli”».

⁴ Si vedano al riguardo: J. SCHEID - J. SVENBRO, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage dans le monde gréco-romain*, La Découverte, Paris 1994; J. PAPADOPOULOU-BELMEHDI, *L'Art de Pandora, la mythologie du tissage en Grèce ancienne*, Belin, Paris 1992.

⁵ ARISTOFANE, *Lisistrata*, vv. 565-570.

⁶ PLATONE, *Politica*, 279a e ssg.

⁷ F. FRONTISI-DUCROUX E J. P. VERNANT, *Ulisse e lo specchio: il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, trad. it. C. Donzelli, Donzelli, Roma 1998, pp. 88-91.

filo più solido che corrisponde al filo dell'ordito e che diviene simbolo del ruolo maschile, e un filo più morbido che corrisponde al filo della trama e che diviene simbolo del ruolo femminile.¹ La filatura, prima che la tessitura, è, dunque, la lavorazione di due unità destinate a intrecciarsi, l'una maschile e l'altra femminile, a partire dal bioccolo di lana pura, liberato con la cardatura dalle scorie vegetali e animali. La relazione tra la simbologia tessile e la politica, secondo Platone, oltre a derivare dalla tecnica manuale che affina l'ingegno politico, è da tributare ad una metafora palese nell'immagine di tessuto: la materia tessile, infatti, deriva dall'assemblaggio di elementi diversi e parimenti necessari, come il maschile e il femminile.

Nelle concezioni sulla struttura sociale, che Dante dissemina nelle sue opere, si scorge un dialogo importante con tali fondamenti filosofici di origine classica. In *Convivio*, IV. V. 9 il poeta, esemplarmente, fa riferimento alla società civile attraverso una metonimia, ovvero citando il simbolo per cui è ricordato il genere femminile e quello maschile, al posto dell'oggetto che intende davvero designare, ovvero la società umana: «E oh stoltissime e vilissime bestiuole che a guisa d'uomo voi pascete, che presummete contra nostra fede parlare e volete sapere, filando e zappando, ciò che Iddio con tanta prudenza hae ordinato!». Filare e zappare sono tecniche primarie di una civiltà e rimandano a due azioni necessarie per il vivere civile: creare vestiti con cui coprirsi e coltivare per nutrirsi. La spartizione dei compiti tra femminile e maschile, a sua volta, si connette direttamente alla simbologia della tessitura in relazione al tema politico di origine classica, dal momento che il tessere reca in sé un'immagine chiara dell'importanza sociale dei ruoli e della necessità di congiungere le diversità per formare un'unità.

A Platone si deve, inoltre, la concezione secondo cui una tecnica o un'arte possono definire un ruolo sociale, come nel caso della donna, le cui arti di filatura e tessitura rimandano metaforicamente anche alla sua funzione di generatrice.² Per tessere occorre assemblare il filo dell'ordito con quello della trama, come per procreare occorre rimodulare in nuova unità il maschile col femminile. Tale concezione appare conservarsi, sul piano mitico e filosofico, specificatamente nella simbologia delle Parche: divinità classiche a cui è attribuito il ruolo di governare la vita umana per mediazione di fili da svolgere sulla canocchia o recidere. Il filo, all'interno di questa mitologia profondamente radicata nella cultura occidentale, si pone quale metafora del tempo di vita.

Dante fa ricorso diretto al mito della Parche in due occorrenze presenti nel *Purgatorio*. Nella prima di esse, emerge distintamente l'immagine del filo della vita:

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, pp. 90-91.

Ma perché lei che dì e notte fila
non li avea tratta ancora la conocchia
che Cloto impone a ciascuno e compila,
l'anima sua, ch'è tua e mia serocchia,
venendo sù, non potea venir sola,
però ch'al nostro modo non adocchia.
(*Purgatorio*, XXI, 25-30)

Presso la V Cornice i due viandanti incontrano l'anima penitente di Stazio, il quale si incuriosisce della loro presenza in Purgatorio. Virgilio tiene a precisare che Dante è adeguato al passaggio purgatoriale, come attestato dalle P segnate sulla sua fronte che lo rendono un'anima «risolta», ma allo stesso tempo ha necessità di una guida a causa del filo della sua vita non ancora reciso. La condizione particolarmente singolare vissuta da Dante, di viandante in mondi ultraterreni nelle sembianze di vivente, è espressa mediante il riferimento al mito delle Parche: Virgilio cita Cloto, la prima delle tre sorelle, a cui il mito attribuisce il compito di porre alla nascita l'inizio del filo sulla rocca,¹ e implicitamente Lachesi, la seconda delle tre sorelle, responsabile della filatura del filo della vita.² A Lachesi si deve l'esistenza terrena di ogni singolo uomo, tramite la lavorazione dello stesso filo il cui capo Cloto ha posto sulla «conocchia», ovvero sulla rocca, alla nascita.³ Il tempo della vita presente è reso dall'immagine di lavorazione del filo condotta da Lachesi; il tempo della vita trascorso è reso dall'immagine del filo riavvolto nella rocca da Cloto. Anche in questa immagine sono i ruoli a determinare un valore di senso, è l'ordine e la corretta sincronia dei gesti che rende possibile lo scenario semantico. Dante sembra aver appreso perfettamente l'idea insita nella simbologia classica: i gesti manuali e rituali, tramandati da generazioni e divenuti tecnica, formano la rappresentazione di un racconto; l'oggetto della loro tecnica manuale, il filo, diviene simbolo capace di restituire il valore metafisico della linfa della vita, del suo fluire in forma di corpi, gesti rigenerati, scenari nuovi del mondo e orizzonti di senso. Allo stesso tempo, tuttavia, sembra che il poeta abbia rielaborato in chiave innovativa la simbologia insita nel mito delle Parche, coniugandola con il panorama filosofico e teologico a lui coevo.⁴ La connessione con i temi del legame anima-corpo e della morte come scioglimento di tale legame, infatti, appaiono

¹ G. PADOAN, s. v. «Lachesi», in *ED*.

² C. KRAUS, s. v. «Cloto», in *ED*.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «La conocchia è propriamente la rocca su cui si avvolge il penneccchio, cioè la quantità di lana, canapa, ecc. da filare (cfr. *Paradiso* XV, 117, 124)».

⁴ Secondo quanto ricostruito da August Buck, Dante non considera l'antichità dal punto di vista storico, ma la mette in contatto con la sua epoca. Nel *Purgatorio*, in particolare, la funzione esemplificativa delle figure mitiche si attua nella contemplazione delle loro immagini o nella citazione dei loro nomi, ma spesso il mito è posto a servizio dell'espressione poetica, ovvero diviene mediatore per similitudini di concetti di alto valore filosofico. Cfr. A. BUCK, *Dante e l'eredità classica*, in *Da Malebolge alla Senna*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 79-90, in particolare pp. 81 e 88.

sullo sfondo della rievocazione dantesca del mito. Così come significativo appare il gioco semantico offerto da Dante al verso 28, attraverso il termine «serocchia», uso linguistico di origine fiorentina, recante il significato di «sorella»:¹ Virgilio intende esprimere l'idea che l'anima di Dante sia sorella delle anime purgatoriali, nonostante conservi ancora il corpo, ma il poeta in forma di ipallage richiama l'immagine delle Parche in quanto sorelle. In questa rapida espressione, come mix di connessioni, il poeta riesce a coniugare alla simbologia delle Parche la concezione cristiana di fratellanza tra tutti gli uomini in quanto figli dello stesso Dio. L'uso del termine «serocchia» dalla specifica connotazione al femminile, tuttavia, in quanto posto in relazione all'anima, rende in forma iconica il valore di genitrice: soltanto un sostantivo connesso al ruolo della donna poteva rendere il concetto di linfa vitale immortale, insito nell'idea cristiana di anima.

Il secondo riferimento al mito delle Parche presente nella *Commedia* rende un'immagine della morte come scioglimento:

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

In salita tra la VI e la VII cornice, Stazio spiega a Dante e Virgilio come avviene la naturale generazione dei corpi umani. Egli approfondisce i concetti di anima sensitiva e vegetativa,² nonché di anima intellettuale e del modo in cui essa giunge nel corpo umano mediante la procreazione.³ All'esposizione sulle tre componenti dell'anima segue un chiarimento sulla formazione degli spiriti umani dopo la separazione dal corpo.⁴ L'evocazione della morte è resa attraverso la simbologia della conclusione della filatura, a cui segue in parallelo l'immagine del «solvesi da la

¹ I. BALDELLI, s. v. «serocchia», in *ED*.

² Dante qui fa riferimento alla nozione aristotelica, molto nota alla filosofia medievale, delle modalità in cui il cibo è convertito in sostanze nutrienti per il corpo; cfr. B. NARDI, *Studi di filosofia medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960, pp. 46-58.

³ L'anima intellettuale corrisponde alla capacità di razionalità umana. Essa deriva direttamente da Dio e, secondo la visione aristotelica, rivisitata anche da Averroè, viene infusa per soffio divino nel corpo umano in forma di feto. Essa è la parte dell'anima che connette direttamente l'umano al divino. La concezione dantesca al riguardo è ben riassunta in *Convivio*, IV. XXI. 4-5; cfr. P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., p. 435.

⁴ Nella descrizione dei mutamenti dell'anima da vegetativa e sensitiva a intellettuale, è stata rintracciata la rappresentazione di una metamorfosi evocante i miti classici di narrazione ovidiana, ma rivisitati in chiave cristiana; cfr. P. P. FORNARO, *Seconda morte (Dante metamorfico)*, in ID., *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Olschki, Firenze 1994, pp. 145-172, in particolare p. 149.

carne» (v. 80).¹ Lachesi appare finalmente citata in quanto responsabile dello scorrere della vita e con l'esplicito riferimento al tempo in cui il filo è in prossimità a finire. Si può scorgere un dettaglio materiale poco evidente e fondamentale: il lino che, nel mondo classico, è specificatamente il materiale del filo sottile. L'elemento della sottigliezza riemerge in associazione all'immagine della filatura ed evoca l'idea della morte come disgiunzione dell'anima dal corpo, ma rende magistralmente anche il significato di fragilità data dalla condizione umana, in associazione al valore di effimero del percorso umano con l'effimero di un'opera umana, quale appunto la filatura. Anche nel presente caso, tuttavia, Dante presenta un paradosso interlinguistico: con «agute» al verso 84, il poeta esprime un'accezione opposta a quella di sottigliezza come effimero, ovvero l'acutezza attribuita alla memoria e all'intelletto che, dopo la separazione dell'anima dal corpo, si potenziano significativamente e assumono un vigore adatto al mondo ultraterreno. Entro questo gioco linguistico il poeta riesce nuovamente a sfruttare la simbologia delle Parche, pervenuta dalla mitologia classica, aprendola al concetto metafisico di anima proposto dall'escatologia cristiana.

La relazione costante tra figura femminile e simbologia della tessitura ricorre in Dante, specialmente nella *Commedia*, non solo evocando la potenza generatrice della donna, ma anche rimandando ai valori morali fondativi di Firenze nell'età dell'oro e, in tale contesto, attribuendo funzione etica determinante al ruolo delle mogli. Ciò risulta evidente in un episodio centrale della cantica paradisiaca e l'immagine è ribadita in due occorrenze attigue. Durante l'incontro con Cacciaguida, infatti, l'avo esalta l'arte dell'essenzialità e sobrietà come sinonimo di robustezza e integrità morale possedute dagli antichi fondatori di Firenze, le cui donne non si concedevano lussi estetici, non conoscevano ornamenti, ma trascorrevano il tempo al telaio:

Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.
Non avea catenella, non corona,
non gonne contigiate, non cintura
che fosse a veder più che la persona.
(*Paradiso*, XV, 97-102)

Bellincion Berti vid'io andar cinto
di cuoio e d'osso, e venir da lo specchio

¹ L'immagine dello sciogliere delle membra ricorre nella latinità. Si notino al riguardo: *Aen.*, I, 92: «Extemplo Aeneae soluuntur frigore membra»; *Aen.*, 12, 867: «Illi membra nouus soluit formidine torpor»; *Aen.*, 12, 951: «Feruidus. ast illi soluuntur frigore membra». I critici danteschi contemporanei attestano questo riferimento. Al riguardo si esprime N. FOSCA, *ad loc.*: «Circa solvesi (cfr. *Purgatorio* II.89), Tommaseo evidenzia *Aen.*, 4, 695: «“... luctantem animam nexosque resolveret artus”». L'immagine si nutre, tuttavia, di valenze semantiche d'ambito platonico rivisitate in chiave cristiana, come riferisce: A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*solvesi* dice il liberarsi dai lacci, con i quali il corpo tiene avvinta l'anima, secondo l'idea prima platonica e poi cristiana».

la donna sua sanza 'l viso dipinto;
 e vidi quel d'i Nerli e quel del Vecchio
 esser contenti a la pelle scoperta,
 e le sue donne al fuso e al pennechio.
 Oh fortunate! ciascuna era certa
 de la sua sepultura, e ancor nulla
 era per Francia nel letto diserta.
 L'una vegghiava a studio de la culla,
 e, consolando, usava l'idioma
 che prima i padri e le madri trastulla;
 l'altra, traendo a la rocca la chioma,
 favoleggiava con la sua famiglia
 d'i Troiani, di Fiesole e di Roma.
 (*Paradiso*, XV, 112-126)

Cacciaguیدا, conoscitore del volere divino,¹ guida per Dante e ispiratore dei valori etici, ritrae un'epoca in cui Firenze era immune dalla lussuria e dall'eccesso, ma custodiva nella sobrietà dei costumi il segreto dell'ordine civile. È stato riconosciuto in questo ritratto storico un possibile richiamo al *tòpos* letterario classico di esaltare la *virtus* dell'antica *res publica* romana, contrapponendola al decadimento dei costumi.² Tra le fonti classiche raffrontabili al passo dantesco sono state rintracciate: Sallustio che, nella *Congiura di Catilina*, rivendica tra i «corrupti mores» della Roma dei suoi tempi la *luxuria* e l'*avaritia*;³ Livio che nella *Praefatio* ricordava quanto i fondamenti di una giusta *res publica* fossero la parsimonia e l'onore reso alla povertà, mentre i vizi da scongiurare fossero avarizia e lussuria;⁴ Lucano che annovera tra le cause del conflitto tra Cesare e Pompeo il *luxum*;⁵ Giovenale che nella VI *Satira* ricorda il tempo in cui la povertà e la semplicità della vita rendevano caste le donne, le tenevano lontane dai vizi e accostate alla fatica del lavoro manuale della lana.⁶ Dante, tuttavia, nel quadro della riflessione etica sulla società, appare attribuire un ruolo determinante al genere femminile e al vizio del lusso o

¹ Cacciaguیدا spiega a Dante come le anime attingano alla conoscenza del presente, del passato e del futuro direttamente dalla fonte divina in *Paradiso*, XV, 61-63: «Tu credi 'l vero; ché i minori e 'grandi / di questa vita miran ne lo specchio / in che, prima che pensi, il pensier pandi».

² Valgano come riferimenti essenziali al riguardo : C. T. DAVIS, «*Il buon tempo antico*», in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, Faber and Faber, London 1968, pp. 45-69; R. HOLLANDER, A. ROSSI, *Il repubblicanesimo di Dante*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 297-323 e pp. 315-22; E. BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Carocci, Roma 2012, pp. 204-15.

³ SALLUSTIO, *Catil.*, 5, 8-9. M. G. BRUGNOLI, s. v. *Sallustio*, in *ED* suppone che Dante non avesse letto direttamente le opere di Sallustio. Tuttavia è innegabile che «Sallustio era parte integrante della cultura fiorentina del secondo Duecento. I discorsi tratti dalle monografie sallustiane erano studiati a scuola come modelli di retorica e vi si ispirano tanto i cronisti fiorentini per la guerra tra Romani e catiliniari quanto *Li fet des Romains*, volgarizzati in Italia alla metà del XIII secolo, per il cui tramite interi brani del *De Coniuratione* si ritrovano nel *Tresor* di Brunetto Latini. Questa circolazione indiretta fu poi soppiantata precocemente dai volgarizzamenti dal testo latino approntati da Bartolomeo di San Concordio all'alba del Trecento, precisamente tra 1302 e 1303, proprio a Firenze» E. BRILLI, *Firenze e il profeta*, cit., p. 206 con bibliografia alla nota 143.

⁴ LIVIO, 1, *Praef.*, 11-12.

⁵ LUCANO, *Phar.*, 1, 158-63.

⁶ IUVENALE, *Sat.*, 4, 286-90 e 294-300.

dell'eccessivo ornamento. Già in *Convivio*, I. X. 12 il poeta aveva affermato che una donna non può ben manifestare la sua bellezza quando gli ornamenti ricoprono la sua immagine,¹ ma nel presente caso concentra lo sguardo su un'analisi dettagliata delle cause del degrado dei costumi enumerando oggetti materiali che assurgono a simboli. Ai versi 100-101 evoca gioielli, con esplicito riferimento a bracciali in forma di catenelle, diademi e gonne ricamate – dove l'aggettivo «contigliate», come prestito dall'antico francese, rende il valore di «ornamento» tessile –,² di cui erano prive le donne nell'antica Firenze. Ai versi 115-116, invece, sono descritte le mogli dei fondatori della città che, come i loro uomini ancora integri nei costumi, rimanevano in casa a filare la lana.³ Tali rievocazioni appaiono singolarmente significative per la contrapposizione tra gli ornamenti, simbolo di lussuria, e il tessere che rimane invece il gesto di semplicità e pudicizia rievocante la necessità di ricoprire i corpi evitando la nudità.⁴ Centrale resta, dunque, la relazione tra il rito del tessere e l'atto del tramandare i costumi: la donna che rispetta il suo ruolo ha la funzione di preservare una società moralmente integra e tramandarne l'integrità.

Il contraltare del costume morigerato delle mogli durante l'età d'oro di Firenze, lo ritroviamo in *Inferno*, XX, 121-123:

Vedi le triste che lasciaron l'ago,
 la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;
 fecer malie con erbe e con imago.
 (*Inferno*, XX, 121-123)

¹ *Convivio*, I. X. 12: «non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Cacciaguida deriva il primo esempio dal costume femminile. Non c'erano (Non avea: francese *il n'y avait pas*) collane e braccialetti (catenella), non diademi (corona), non gonne ricamate (contigliate: ant. franc. *contigia* = "ornamento"), non cinture che fossero più appariscenti (a veder più) delle persone che le indossavano».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Ancora il sintagma *vidi* a marcare l'autenticità di questo panorama di virtù, che rendono affine Firenze alla Roma repubblicana e dei Vecchietti (del Vecchio) si accontentavano di indossare giacche di pelle senza altro sopra (pelle scoperta), mentre le loro mogli erano a casa a filare la lana (al fuso e al penneccchio). È sempre la polemica dantesca contro la ricerca di vanità, che è sicuro indizio di degrado morale. Il fuso è l'arnese di legno, panciuto al centro e assottigliato alle estremità, intorno al quale si torce e si avvolge il filo; il penneccchio è la quantità di lana (o altra materia tessile) che si vuole filare e che si avvolge all'estremità della rocca (cfr. v. 124), per essere poi tratta al fuso. Nel quadro di vita beata, è ovvia l'esaltazione dei lavori femminili: cfr. *Inferno*, XX, 122. *Prov.* 31.19: "Manum suam misit ad fortia, et digiti eius apprehenderunt fusum" ».

⁴ «Dio maledice il serpente e condanna Adamo ed Eva all'esilio, ma prima di cacciarli da sé e dal Paradiso compie un'azione su cui si tende a sorvolare: "Fecit quoque Dominus Deus Adae et uxori eius tunicas pelliceas, et induit eos" (Gen III 21). Dio fa loro delle tuniche di pelle e gliele fa indossare. In quel momento, vestita quella nuova divisa, Adamo ed Eva diventano esuli in terra, stranieri, peregrini. È una condizione irreversibile. Una volta acquisita, la conoscenza non si perde né si cancella; è una conquista, di cui non ci si può disfare. Per far fronte alla loro nudità, Adamo ed Eva s'erano cuciti deiperizoma con foglie di fico. Ora Dio li ricopre con delle tuniche fatte di pelli d'animali morti. Queste pelli sono un'estensione delle foglie di fico e ne conservano il significato simbolico in quanto indicano l'irreversibile perdita dell'innocenza, l'acquisita familiarità con il serpente, il dolore, il male, l'esilio dalla patria e dalla felicità» L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 64. Fonti iconografiche: *Eva con fuso*, mosaico del *Duomo di Monreale*, XII. Sec.

Nel luogo infernale in cui vengono puniti gli indovini, uomini che non si sono affidati alla fede, ma si sono legati ad altre credenze illusorie, Dante scorge donne che hanno abbandonato «l'ago, la spuola e 'l fuso» per dedicarsi alla magia o stregoneria, il cui senso viene espresso nella formula «fecer malie con erbe».¹ Com'è possibile notare, la magia è eguagliata a «fecer malie», mentre il riferimento precedentemente espresso al tessere non corrisponde solo alla descrizione di un costume, ma ancora una volta si aggancia al ruolo della donna nella collettività.² La donna è giudicata in base al tempo che trascorre al telaio o che non trascorre, perché lontani dal telaio i personaggi femminili rischiano la perdizione. Ciò che emerge, tuttavia, solo dopo un'accurata analisi, è la sovrapposizione di semantiche: le donne esercitano la stessa arte appresa al telaio per tessere trame di inganno. Trame costruite per ispirazione del Diavolo, in contrapposizione alle reti salvifiche di Cristo. Al centro di questa azione dal duplice volto resta l'elemento della parola: per creare malefici è necessaria, infatti, la conoscenza di formule magiche orali e testuali, come ben dimostrato le tavolette di maledizione di origine romana.³ La donna può usare la parola per educare, mentre tesse gli abiti per coprire i corpi, ma può usare la parola per maledire, mentre intreccia trappole d'inganno. La donna ha in sé un potere diabolico o salvifico, secondo la concezione medievale, e Dante recupera tale concezione.

1. 1. 3 *Nodi e vincoli vegetali*

Nell'immaginario comune altomedievale, il legame è realtà tangibile e concreta. A titolo esemplificativo si consideri come la materialità di ogni corpo, nella propria solidità, è rappresentata quale connessione tra parti. Ciò si può evincere nel concetto di legame di ambito vegetale e nelle immagini ad esso connesse. È il caso di alcuni usi linguistici capillarmente diffusi, divenuti in seguito *tòpos* letterario, e connessi all'immagine dei nodi del legno, di cui si può notare

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*le triste*: empie, sciagurate; sono le maghe e le streghe, cioè le donne che hanno lasciato i loro compiti femminili (*l'ago, la spuola e 'l fuso*) – come Asdente il suo mestiere – per darsi all'arte divinatoria».

² Interessante al riguardo il commento di Singleton al passo, che nelle espressioni «l'ago, la spuola e 'l fuso» rintraccia il rimando specifico a tre tradizionali arti femminili, tra loro molto diverse: cucire, tessere e filare; cfr. C. S. SINGLETON, *ad loc.*: «l'ago, la spuola e 'l fuso: Sewing, weaving, and spinning».

³ Frammenti plumbei opistografi di Larzac, scoperti nel 1983 a la Vayssièrre, Hospitalet du Larzac (Aveyron), in una tomba gallo-romana della fine del II sec, fanno emergere questo testo (versione di Lambert e traduzione di Giovanna Rocca): «mando l'incantesimo di queste donne contro le persone nominate di seguito, questo è un incantesimo di strega che incanta delle streghe, o Adsagona riguarda due volte severa tertionica la loro strega di filo e la loro strega di scrittura, che lei rilasci coloro che hanno colpito con la maledizione, con una cattiva sorte contro i loro nomi, fai una magia al gruppo qui sotto» (faccia 1a, 1-9). Segue una lista di nomi, poi riprende: «che queste donne nominate qui sopra, incantate, siano ridotte all'impotenza contro di lui» (faccia 1b, 6-7); cfr. G. ROCCA, '*Di filo*' e '*di scrittura*': *praxis e magia al femminile*, in *APEX. Studi storico-religiosi in onore di Enrico Montanari*, a cura di A. Mastrocinque, G. Casadio, C. Santi, Edizioni Quasar, Roma 2016, pp. 133-139.

un utilizzo, dal tenore bucolico, anche nelle *Egloghe* di Dante.¹ I nodi del legno rimandano all'ambiente agricolo e descrivono particolari forme del legno in cui il tessuto vegetale altera la superficie del tronco creando piccoli avvolgimenti o spirali. I nodi del legno sono però anche il segno del passaggio dell'uomo: essi, infatti, si manifestano in punti in cui avviene il taglio di un tronco o di un ramo e si rendono segno dell'assenza di un pezzo del corpo vegetale. L'immagine finora descritta assurge a simbologia dalla connotazione molto specifica proprio nella *Commedia*, in cui per parlare dei suicidi Dante fa uso dell'immagine arborea con la particolare descrizione della nodosità del legno. In tal modo il poeta forma un ponte con la simbologia del filo della vita, a partire dal concetto di incarnazione come atto del vestire il proprio essere col corpo.

Non fronda verde, ma di color fosco;
 non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
 non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.
 Non han sì aspri sterpi né sì folti
 quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
 tra Cecina e Corneto i luoghi còliti.
 Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
 che cacciar de le Strofade i Troiani
 con tristo annunzio di futuro danno.
 Ali hanno late, e colli e visi umani,
 piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
 fanno lamenti in su li alberi strani.
 (*Inferno*, XIII, 4-15)

All'ingresso del secondo Girone dell'ottavo Cerchio, Dante descrive la selva dei suicidi, caratterizzata da oscurità, boscaglia aspra, rami nodosi e contorti, assenza di frutti e presenza di spine velenose. Il poeta propone un'iperbole esplicativa: gli animali selvatici della Maremma, tra Cecia e Corneto, non hanno mai visto sterpi così aspri e intricati. Le terzine sono caratterizzate da una descrizione incentrata sull'antitesi: il colore non verde, ma ombroso; i rami non lisci, ma nodosi e tra loro intrecciati; non frutti, ma spine.² Ogni elemento contribuisce a ritrarre l'opposto del Giardino dell'Eden, ovvero un luogo in cui nessuna vita fiorisce.³ Le Arpie si pongono quale importante spia: esse, infatti, sono rappresentate miticamente dalla classicità come animali infernali che amano distruggere e cibarsi di ogni cosa, caratterizzate da un dispregio per la vita

¹ *Egloga*, IV, 10-15: «Et dum silvestri pecudes mixteque capelle / insidunt herbe, dum naribus aera captant, / Tityrus, hic - annosus enim - defensus acerna / fronde, soporifero gravis incumbibat odori, / nodosoque piri vulso de stirpe bacillo / stabat subnixus, ut diceret, Alpheisibeus».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «La terzina è costruita sulla triplice antitesi [...] ma, sottolineata dall'anafora (anche ai vv. 1 e 7); inoltre anche il ritmo dei versi è identico (cesura dopo la quinta sillaba). L'avvio del canto (che è l'unico a cominciare con non) segue un modulo retorico che si ripeterà nel prosiegue e che, procedendo per antitesi, dà l'idea di una situazione innaturale e minacciosa. Nota poi la presenza di suoni aspri, altra caratteristica del canto: Dante mette a punto onomatopee per evidenziare l'aspetto irto e selvaggio del luogo».

³ M. SABATINI, E. RAGNI, s. v. «selva», in *ED*.

simile a quello dei suicidi.¹ Gli alberi, per eccellenza simbolo della vita e del frutto come nutrimento, sono descritti come «strani». Essi, infatti, si riveleranno presto il frutto della metamorfosi² di anime dannate a causa del suicidio, le quali, avendo scelto da sole la propria morte, sono costrette a una particolare prigionia in sembianza di alberi dai rami intrecciati e nodosi. Virgilio dona un indizio a Dante, utile a far sì che quest'ultimo capisca in quale realtà si trova:

Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier c'hai si faran tutti monchi».
(*Inferno*, XIII, 28-30)

La rivelazione è conseguenza del gesto, in quanto alla rottura del ramo fuoriesce sangue e appare chiaramente l'espressione di dolore dell'anima. Sarebbe giusto parlare di una forma di ipallage: l'aggettivo «monchi» riferito ai pensieri di Dante, in realtà descrive la conseguenza del gesto di rompere un ramo. Gli alberi nodosi incarnano uomini che hanno rifiutato la vita e proprio il nodo del legno diviene segno di un punto di rottura da cui si avvia la comprensione della metamorfosi delle anime. Il sangue che sgorga dal tronco può essere un rimando alla Passione, secondo lo schema paradossale che intesse tutto il passo, ma i primi elementi usati a descrizione degli alberi sono la nudità e la nodosità. La nudità è in assonanza con l'episodio biblico di Adamo ed Eva, dunque con il peccato in relazione al corpo, ma è anche simbolo dell'incarnazione della vita ricevuta in dono e rifiutata. Essere spogli di foglie equivale ad essere alberi morti, ma in cui l'anima immortale è esposta alla sofferenza, nonché alla vergogna inesprimibile. I nodi restano come segno di molteplici lacerazioni interiori, varchi dell'animo umano, punti di troncamento della propria natura nel rifiuto della vita, segni ben distinti ed evidenti di una precisa condizione dell'anima. Il canto resta interamente focalizzato sulla simbologia dei nodi,³ sfruttata per mediare la duplice valenza di ferita dell'anima e di incarnazione, a tal punto che, nel confronto con Pier de le Vigne, Virgilio chiede all'anima dannata:

di dirne come l'anima si lega

¹ G. PADOAN, s. v. «Arpie», in *ED*.

² L'episodio della selva dei suicidi è stato analizzato specificatamente dal punto di vista della metamorfosi e al concetto ad essa sotteso. Interessanti al riguardo i raffronti con il concetto di metamorfosi ovidiano: cfr. W. GINSBERG, *Dante, Ovid, and the transformation of metamorphosis*, in *Traditio*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, Vol. 46, pp. 205-233. In merito si esprime anche Picone con una nota di grande rilevanza: la metamorfosi arborea proposta da Dante differisce da quella ovidiana in quanto la trasformazione colpisce l'anime del dannato, dove in Ovidio colpisce il corpo; cfr. M. PICONE, *Dante e i miti*, in *Dante, mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona 23-27 giugno 1997), Franco Cesati Editore, Firenze 1999, pp. 25-27.

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «L'idea del nodo è dominante nella rappresentazione del canto (*non rami schietti, ma nodosi*), come quella del legame».

in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega.
(*Inferno*, XIII, 88-90)

Il normale legame tra l'anima e il corpo che determina l'incarnazione nella metamorfosi dannata di coloro che hanno scelto di rifiutare la vita si tramuta in un inconsueto legame-catena dell'anima con i «nocchi», ovvero i nodi del ramo.¹ Le nuove membra arboree divengono una catena da cui fiorisce l'unico desiderio di sciogliersi, separarsi, disvestirsi. A tale immagine è da connettere certamente la simbologia del legno che, nel mondo cristiano, diviene per metonimia sinonimo della Croce, dunque della morte e resurrezione di Cristo.²

Un altro elemento vegetale che mantiene una relazione simbolica forte con l'immagine del nodo o del vincolo è la vite. Essa appare citata nel testo biblico per la sua grande robustezza: era considerata, infatti, un luogo di elezione in cui legare le bestie da soma, per la solidità delle radici della pianta; in particolare, nella Bibbia si ricorda la legatura dell'asino alla vite.³ Sulla simbologia e la valenza morale del gesto del legare l'asino alla vite si sono, altresì, a lungo concentrati gli autori di patristica e teologia del periodo altomedievale.⁴ Dante giunge a rielaborare l'immagine della vite descrivendola, ramificata e intrecciata, nell'*Egloga*, III:

Heu heu! pulvereus quod stes in tegmine scabro
et merito indignans singultes pascua Sarni
rapta tuis gregibus, ingrata dedecus urbi,
humectare genas lacrimarum flumine Mopso
parce tuo nec te crucia, crudelis, et illum,
cuius amor tantum, tantum complectitur, inquam,
iam te, blande senex, quanto circumligat ulmum
proceram vitis per centum vincula nexu
(*Egloga* III, 36-43)

L'ambientazione è bucolica, ma l'espressione intende descrivere la sfumatura morale di un amore forte quanto i rami della vite che in centinaia stringono l'olmo. L'espressione «vincula nexu»

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*si lega in questi nocchi*: resta legata, come avvinta, in questi sterpi nodosi (*nocchio* vuol dire appunto nodo di un ramo, da cui anche oggi «nocchiuto»)».

² La rievocazione dell'immagine è molto ricorrente. Interessante per il ragionamento finora condotto è ricordare come nel *Liber Sapientiae* biblico venga annoverato l'episodio di un falegname che modella un legno pieno di nodi in figura umana (Sap 13, 13). Accanto a ciò occorre annoverare come fonte fondamentale il *De locis sanctis* di Beda in cui, descrivendo la fondazione della Basilica di Costantinopoli, si narra la costruzione di una croce in legno dai cui nodi rifluisce, secondo il racconto, un liquido profumato simile ad olio e miracoloso; cfr. BEDA VENERABILIS, *De locis sanctis*, 19 (CPL 2333).

³ Gen 49, 11: «*ligans ad vineam pullum suum et ad vitem o fili mi asinam suam lavabit vino stolam suam et sanguine uvae pallium suum*».

⁴ THOMAS DE AQUINO, *Expositio super Isaiam ad litteram*, 52, col. 2, linea 107; THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Marcum*, 11, 1, 164; THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Matthaem*, 21, 1, 288.

mantiene una forte connessione con il tema amoroso-erotico, come si evince facilmente dai lemmi *vinculum* e *nexus*, gli stessi attraverso cui la latinità classica ha dato forma poetica al *tòpos* del vincolo d'amore.¹ Dante riesce, in una similitudine intensiva e iconicamente molto efficace, a tramutare un elemento tratto dal mondo botanico in un messaggio di forte intensità in relazione alla sfera sentimentale. Allo stesso tempo, l'immagine dell'amore come vincolo assume una nuova connotazione: non sembra avere la valenza di incantamento e trappola, seguendo il *tòpos* del vincolo d'amore latino, bensì comunica un'idea di difesa e protezione. Questo intento comunicativo appare sovrapponibile a quanto proposto in *Convivio*, IV. XXIV. 10 dove sono menzionati i «vignoli», piccoli viticci coi quali la vite si attacca fortemente a tutto ciò che incontra:²

E questa entrata conviene avere di necessitate certe cose, le quali la buona natura, che non viene meno nelle cose necessarie, ne dà; sì come vedemo che dà alla vite le foglie per difensione del frutto, e li vignuoli colli quali difende e lega la sua imbecillitate sì che sostiene lo peso del suo frutto.

(*Convivio*, IV, XXIV, 10)

Dante intende far riferimento alle doti necessarie al lettore e afferma che la natura offre quanto necessario, né in quantità inferiore, né in esubero. Per rendere maggiormente chiaro il concetto, il poeta presenta l'immagine della vite che attraverso i viticci difende i frutti e rende solidità alla parte debole della pianta. I viticci descritti hanno una duplice funzione: sono elementi di congiunzione del corpo della vite e strumenti di difesa. In particolare, nel presente caso, il verbo «lega» esprime l'idea del dare solidità³ rispetto alla parte fragile della pianta, a tutela dell'elemento più importante, ovvero il frutto. Sia nell'occorrenza presente nell'*Egloga*, III, sia in quella tratta da *Convivio*, IV, si propone l'uso dell'immagine della vite per esprimere l'idea di una forza coesiva data da una realtà organica che, simultaneamente, nel tenere unite le sue componenti, tutela l'integrità complessiva. Tale immagine si presta perfettamente a metafora dell'amore come forza congiungitrice, tesa all'unità, e simultaneamente alla tutela. Una metafora che riesce a radunare in sé molte delle concezioni amorose elaborate da Dante nel cammino della sua poetica, dallo stilnovo alla *Commedia*.

¹ VIRGILIO, *Egl.*, VIII, 76-78: «ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite daphnin Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores; necte, Amarylli, modo et: "Veneris" dic "vincula necto"»; cfr. A. LA PENNA, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, in «Maia», IV, 1951, p. 206.

² *GDLI XXI 865 vignòlo*: «ant. e letter. viticcio. dante, *Convivio*, IV. XXIV. 10». Cfr. *Convivio*, p. 757.

³ *Ibid.*

1. 1. 4 *Nodi anatomici*

L'unità e la solidità date dalla congiunzione di parti non riguardano solo l'elemento vegetale, ma anche quello corporeo. Molte fonti patristiche e teologiche fanno riferimento alle ossa, ai legamenti e ai muscoli come elementi di congiunzione,¹ ma è anche presente l'idea di un nesso a connettere il corpo alla vita,² nesso che si scioglie al momento della morte.³ Dante, in *Convivio*, III. VIII. 1, ricorda l'armoniosa unione delle tre nature umane (ovvero la vegetativa, la sensitiva e la razionale), riprendendo i dettami della *Fisica* aristotelica,⁴ e coglie l'occasione per ritrarre la 'concordia', ovvero l'armonioso funzionamento degli organi che compongono il corpo:

Intra li effetti della divina sapienza l'uomo è mirabilissimo, considerando come in una forma la divina virtute tre nature congiunse, e come sottilmente armoniato conviene esser lo corpo suo, a cotal forma essendo organizzato per tutte quasi sue vertudi. Per che, per la molta concordia che 'n tra tanti organi [essere] conviene a bene risponderi, pochi perfetti uomini in tanto numero sono.

(*Convivio*, III, VIII, 1)

Il poeta propone un elogio della figura umana a partire dalla constatazione della sua perfezione fisica che diviene specchio delle potenzialità donate all'uomo da Dio stesso.⁵ La perfezione divina, manifestantesi nel corpo umano e nelle potenzialità che il corpo rende all'uomo, è veicolata specificatamente dalla congiunzione simultanea delle tre nature col corpo e degli organi tra loro. Tale congiunzione organica reca il segno divino, come si evince dall'armonia assoluta che produce nella realtà fisica dell'essere umano.

La relazione tra il corpo, l'incarnazione e la congiunzione in perfetta armonia di ogni componente organica è trasmessa da un'ulteriore immagine, tratta dalla simbologia tessile e in relazione alla storia di Cristo: una variante dell'Annunciazione narra, infatti, che Maria al momento dell'apparizione dell'Angelo Gabriele stesse tessendo.⁶ La simbologia presente nella

¹ PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, 2, 18, col. 277 (CPL 192): «Constructum in unum per conjunctiones, scilicet quia idem credunt, et eadem operantur, et subministratum, in subserviando, per nexus, id est per charitatem sine qua membra non cohaerent, nec invicem serviunt nec vivunt.»; ISIDORUS HISPALENSIS, *De differentiis rerum sive Differentiae theologicae vel spirituales*, II, 17 (CPL 1202): «Reliqua ossa corporis uelut columnae quaedam quibus caro sustentatur inserta sunt et neruorum uinculis conligata, ut aptissimo motu flectantur».

² MACROBIUS AMBROSIIUS THEODOSIUS, *Saturnalia*, 7, 11, 9-1: «hinc et laxamentum ventris comitatur timorem, quia musculi quibus claudebantur retrimentorum meatus, fugientis introrsum animae virtute deserti, laxant vincula quibus retrimenta usque ad egestionis opportunitatem continebantur. Servius his dictis venerabiliter adsensus opticit»; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Sermones ad populum*, Sermo 344, (CPL 0284), col. 1512: «Et rursum non corporeis nodis et uinculis, sed contrariis affectibus terrae inhaeremus».

³ MACROBIUS AMBROSIIUS THEODOSIUS, *Saturnalia*, 7, 12, 3: «Et Disarius: omne corpus suapte natura dissolubile et marcidum est et, nisi quodam vinculo contineatur, facile diffluit».

⁴ Al riguardo un confronto importante si può porre con *Convivio*, III. III. 5.

⁵ *Convivio*, p. 431.

⁶ La tessitura divenne proprio metafora dell'incarnazione e fu poi ampliata con l'immagine dei nodi della Trinità o anelli. Su questo tema si rimanda in particolare a N. JONES, "Of al the knottes that I se / I presepe the knot in Trinite":

narrazione apocrifia si connette anche all'iconografia sacra, diffusa in epoca medievale, della Madonna con in mano il gomitolino di colore rosso.¹ Il colore rosso rinvia naturalmente al sangue non solo della vita, ma anche della passione e della morte, inscritti nel destino di Cristo. Anche a partire da tale annotazione sulla vita di Gesù, la cui notorietà è attestata dalla presenza delle iconografie ad essa connesse, si diffonde l'idea d'incarnazione quale atto del porre una veste all'anima e, parallelamente, del corpo come veste tessuta.

Dante appare nutrirsi radicalmente delle simbologie relative alla congiunzione organica e alla tessitura per esprimere l'idea di incarnazione, ma appare anche farne un ampio uso, soprattutto nella *Commedia*, operando un'accurata rimodulazione delle immagini. Nella presente trattazione, un esteso spazio sarà dedicato al concetto di incarnazione veicolato dalla simbologia tessile, ma anche all'immagine di legame tra l'anima e il corpo. Utile appare riscontrare in questo primo paragrafo, inoltre, come Dante nella cantica infernale richiami per due volte il «nodo anatomico», per esprimere specificatamente la congiunzione tra il collo e le spalle, quale centro vitale in cui i serpenti colpiscono le anime dannate:

Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.
(*Inferno*, XXIV, 97-99)

L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo
del collo l'assannò, sì che, tirando,
grattar li fece il ventre al fondo sodo.
(*Inferno*, XXX, 28-30)

La prima terzina riguarda l'anima di Vanni Fucci, incontrata da Dante presso la settima Bolgia dell'ottavo Cerchio, la cui dannazione viene descritta come esempio per eccellenza dell'allontanamento da Dio;² la seconda terzina riguarda l'anima di Gianni Schicchi, punito come

Trinitarian iconography in the Middle English lyric, "An Aungell fro heuen gan lyth", in «Medieval and Renaissance Studies, XLVIII, 3 / 2017, pp. 193-217. Le fonti tradizionali a cui attingere per una fruizione diretta dei testi sono invece: *Protovangelo di Giacomo* (X-XII, 1); *Vangelo dello Pseudo Matteo* (VIII, 5; IX, 2); «Ὡς ἐκ βαφῆς, ἀλουργίδος, Ἀχραντε, ἡ νοητὴ πορφύρις τοῦ Ἐμμανουὴλ, ἐνδον ἐν τῇ γαστρὶ σου ἡ σὰρξ συνεξυφάνθη· ὄθεν Θεοτόκον, ἐν ἀληθείᾳ σὲ τιμῶμεν» *Grande canone* di Sant'Andrea di Creta, *Ode* 8.

¹ Si tengano in considerazione esemplarmente le seguenti rappresentazioni: *Mosaico arco trionfale* della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo 1143; *Annunciazione*, Santa Maria Foris Portas, Castelseprio, XII sec.; *Vergine Annunciata*, Ocrida, XI sec.

² *Inferno*, XXV, 1-3: «Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"». Cfr. A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «La potente terzina si staglia all'inizio del canto, diffondendo timore e stupore per tale superba audacia, di cui non c'è altro esempio in tutto l'*Inferno*».

falsario nella decima Bolgia dell'ottavo Cerchio.¹ Entrambe le terzine rimandano a scene di avvinghiamento di serpenti al corpo dei penitenti e mostrano un significativo parallelismo con le fonti classiche, in cui ricorrono descrizioni di vincoli creati da mostri serpentiformi, viluppi e spire sinuose.² Dante sembra ispirarsi a queste immagini letterarie classiche, come emerge dalla puntualità descrittiva di tali mostri e dal ruolo fondamentale che riveste il moto di avvinghiamento, ma il poeta sceglie di sfruttare la semantica dei vincoli o nodi con un altro intento espressivo. Egli focalizza, infatti, la descrizione sui nodi del collo in quanto punti di unità e solidità del corpo umano, centri vitali da cui l'atto di aggressione serpentifero e l'intento di dilaniare la vittima possano risultare più efficaci.³ Anche nei casi sopra descritti, la simbologia del nodo in relazione al corpo esprime l'idea di unità e custodia dell'integrità organica a tutela della vita, ma esprime altresì l'idea di perfezione fisica come specchio della perfezione divina. Lo scenario infernale e la condizione dei dannati aprono l'immagine alla semantica della disgregazione, a partire dall'esposizione dei punti di massima fragilità al dilaniamento per procedere con la rovina della perfezione armonica umana.

1. 1. 5 *Ornamenti*

Incarnare il proprio corpo, dunque vivere, corrisponde a far rivestire un abito all'anima, secondo la concezione cristiana già in parte rammentata nelle precedenti analisi, ma a sua volta il corpo può essere ricoperto da ornamenti. Sull'importanza dei componenti ornamentali in associazione alla simbologia della tessitura è già capitato di riflettere per quanto concerne oggetti di culto e ritualità, ma anche con riferimento al mondo femminile e al peccato di lussuria. Interessante risulta, tuttavia, porre un ulteriore sguardo su come gli elementi ornamentali del corpo vengano ripresi in immagini simbolico-letterarie, con la rievocazione della loro fattura connessa alla tessitura o all'intreccio. Nella composizione CXC del *Fiore* si palesano alcune occorrenze esemplari. Il personaggio della Vecchia offre consigli agli amanti in merito ai regali da fare ad una donna e fa specifico riferimento a:

¹ R. HOLLANDER, *ad loc.*: «The story of Gianni Schicchi's impersonation of the dead and testmentless Buoso Donati in order to help the surviving Schicchi family members get an inheritance they feared they would otherwise lose delighted the early commentators, who take pleasure in repeating it. Gianni's payment for himself was to will himself the best animal – the lead mule – of Buoso's herd. Puccini's opera, bearing his name as its title, continues to purvey Gianni's tale».

² *Aen.*, 2, 217: «Corripiunt spirisque ligant ingentibus»; *Aen.*, 5, 279: «Nexantem nodis seque in sua membra plicantem»; *Geo.*, III, 423: «Cum medii nexus extremaeque agmina caudae».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, XXIV, 99: «là dove... s'annoda: cioè alla nuca, punto vitale dell'uomo; nello stesso punto metterà i denti Ugolino, con un verso modellato su questo: là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca (dove nuca vale midollo spinale)»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, XXX, 28-29: «sul nodo del collo: è quel punto dove metterà i denti Ugolino: là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca (XXXII 129), cioè dove il cervello si annoda con il midollo spinale, il punto vitale per eccellenza (cfr. XXIV 99)».

o cinturetta che poco costasse,
covriceffo o aguglier di bella taglia,
o gumitol di fil, s'egli 'l degnasse.
(*Fiore*, CXC, 12-14)

L'elenco comprende accessori d'uso femminile, come la piccola cintura¹ di poco prezzo o il cappello,² ma comprende anche utensili di lavoro manuale, come contenitori porta aghi di bella fattura³ e gomitol di filo. Se i primi due riferimenti rimandano all'ornamento delle vesti, con un ritorno dell'immagine della cintura dal richiamo alla sfumatura erotica,⁴ gli ultimi riferimenti rimandano al cucito e al tessere, come lavori manuali tipicamente femminili. Le immagini si inquadrano perfettamente all'interno della concezione medievale riguardante il ruolo che la donna doveva mantenere all'interno della società, secondo quanto già ricostruito a partire dalla teoria platonica. Tali raffigurazioni, inoltre, sono fortemente influenzate da un *tòpos* molto antico di origine classica,⁵ ma gli ultimi rimandi all'arte del cucito e della tessitura celano particolarmente una sotterranea concezione di gerarchia sociale e di rispetto dei ruoli. L'espressione «s'egli 'l degnasse» del verso 14, infatti, sottolinea la libera scelta affidata alla donna sulla possibilità di dedicarsi al cucito, ma sottende un discrimine, già noto grazie alle precedenti analisi, tra coloro che scelgono di apprendere e tramandare le arti tessili e coloro che non perseguono questa strada. Il richiamo alla tecnica del cucito o della tessitura non è solo un *tòpos* letterario, ma diviene anche un indicatore sociale sulle abilità di una donna in quanto brava moglie. All'interno di tale simbologia, vi è inoltre uno stigma di tipo morale: le occorrenze esaminate creano, infatti, una connessione importante non solo tra l'atto del cucire e quello del creare vesti per coprirsi, ma anche tra il generare tessuti e l'intento di ornarsi, come esempio di lussuria o atto seduttivo. Ciò risulta evidente nella composizione LII del *Fiore*, in cui è presente un'ulteriore gamma di possibili doni

¹ L. ONDER, s. v. «cintura», in *ED*.

² L. VANNOSI, s. v. «covriceffo», in *ED*: «Dal francese antico cueuvrechief; si trova adoperato due volte nel Fiore (simmetricamente, nelle due artes di Amico e della Vecchia), come esempio di dono allettante e non rovinoso sul piano economico [...] L'uso della forma francese potrà essere qui allusivo del prestigio di cui godeva già allora la moda francese in Italia (cfr. 'coverciefo' in Castellani, Nuovi testi, glossario)».

³ *GDLI* I 272 s. v. «Agugliero»: «Ant. Agoraio»; G. FAVATI, s. v. «taglia», in *ED*: «Nel senso di "foggia", "forma", è probabile gallicismo attestato sia in *Fiore* CXC 13 [...]».

⁴ Tra la cintura femminile, presente in *Paradiso*, XV, 97-102, e quella maschile, ricorrente in *Paradiso*, XV, 112-113, si palesa uno spartiacque di semantiche in relazione alla simbologia di tale accessorio: la prima indica un atto di lussuria, la seconda il costume morigerato degli antichi. Per l'uomo esser 'cinto di cuoio e d'osso' corrisponde al costume morigerato. Per la donna 'aver cintura' corrisponde ad un ornamento in più che copre la bellezza della persona e indica lussuria. Con la simbologia insita nel 'capestro' francescano intuivamo quanto l'immagine di cintura mantenga una valenza connessa alla concupiscenza. Con l'immagine del getto dantesco della corda-cintura in *Inferno*, XVI, e dagli studi sorti ad interpretazione del passo, si ha definitiva contezza di tale valenza insita nella simbologia. Illuminanti al riguardo le delucidazioni di R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 18-19. La cintura conserva in sé, dunque, un richiamo all'ambito erotico, ma per il genere maschile è considerato parte integrante dell'abigliamento, per la donna rappresenta un elemento aggiuntivo e peccaminoso.

⁵ F. FRONTISI-DUCROUX - J. P. VERNANT, *Ulisse e lo specchio*, cit., pp. 81-82.

per una donna e, tra gli ornamenti annoverati, si scorge un forte richiamo all'elemento dell'intreccio:

E se llor doni, dona gioielli,
be' covricieri e reti e 'nt[r]ecciatoi
e belle ghirlanduzze e ispilletti
e pettini d'avorio e rizzatoi,
coltelli e paternostri e tessutetti:
ché questi non son doni struggittoi.
(*Fiore*, LII, 9-15)

Si annoverano tra i doni migliori «reti e intrecciatoi» (v. 10) con il valore di fermagli per capelli,¹ ma anche «rizzatoi» (v. 12), ovvero pettini di crino,² e ancora una volta «tessutetti» (v. 12).³ L'elemento fisico ornamentale risulta anche nel presente caso connesso esclusivamente alla sfera del femminile e mantiene una stretta relazione con l'elemento del tessere, mostrando un collegamento non solo tra la tessitura e il tentativo di agghindarsi, ma anche tra la tessitura, il velo, l'intreccio e il tentativo di travestirsi o dare diverso aspetto alle proprie sembianze naturali. Il rimando all'ornamento come elemento che cela la vera natura lo si ritrova sia nella composizione CXXIX del *Fiore*, allorché l'allegorica Astinenza-Costretta si vela il volto per sembrare un'altra «persona»,⁴ sia in *Paradiso*, XV, 113-114, allorché Cacciaguida enumera le donne fondatrici di Firenze che non trascorrevano il tempo a truccarsi.⁵ Nella composizione LII, tuttavia, scorgiamo una chiara relazione tra l'elemento dell'intreccio, con riferimento ai capelli o a cinture, e il rimando alla seduzione a cui sottende il discorrere di amanti. Anche in questo caso si può rintracciare un richiamo alla classicità, in cui la simbologia vestiaria o ornamentale conserva una sfumatura semantica duplice: di coprire le nudità o di rimandare all'atto del disvestire con valenza erotica, dove i pepli femminili indicavano castità o malizia.⁶

Nella *Commedia* un unico ornamento appare reale specchio di verità. È possibile scorgerlo in *Paradiso* ed è rappresentato dalla luce e dal riso dei beati, quale diretta espressione della loro beatitudine:

¹ L. VANOSSE, s. v. «intrecciatoio», in *ED*: «È il nome che si dava anticamente a un “ornamento femminile da porre sulle trecce, fatto di seta o di metallo, e talvolta guernito di perle” (Crusca)».

² *ED*: «*rizzatoio*. - In una serie di oggetti da offrire in dono: gioielli, / be' covriceffi e reti e 'ntrecciatoi / e belle ghirlanduzze e ispilletti / e pettini d'avorio e rizzatoi (*Fiore* LII 12), “drizzacrine” (Parodi), cioè pettine d'avorio o d'osso, “appuntato da una parte, usato per ispartire i capelli sul mezzo della testa” (Crusca, sub v. 'dirizzatoio')».

³ *ED*: «*tessutetto*. - Diminutivo di 'tessuto', che figura nel *Fiore* tra i doni poco costosi che Amico suggerisce all'amante: e pettini d'avorio e rizzatoi, / coltelli e paternostri e tessutetti; / ché questi non son doni struggittoi (LII 13)».

⁴ *Fiore*, CXXIX, 1-3: «Astinenza-Costretta la primera / sì si vesti di roba di renduta, / velata, ché non fosse conosciuta».

⁵ *Paradiso*, XV, 113-114: «venir da lo specchio / la donna sua senza 'l viso dipinto».

⁶ F. FRONTISI-DUCROUX E J. P. VERNANT, *Ulisse e lo specchio*, cit., pp. 83-85.

O dolce amor che di riso t'ammanti,
quanto parevi ardente in que' flaili,
ch'avieno spirto sol di pensier santi!
(*Paradiso*, XX, 13-15)

Nel IV Cielo, Dante ha la possibilità di assistere all'apparizione dell'Aquila degli Spiriti Giusti e in essa riscontra l'unità nella beatitudine: un corpo solo movente all'unisono che raduna tutte le anime più giuste. Ampio spazio di trattazione sarà riservato a questo alto esempio di unità tra anime, in perfetta congiunzione tra loro. Tuttavia, quel che preme qui far notare è la presenza del verbo «ammanti».¹ Esso descrive propriamente una veste ricoprente il corpo dell'Aquila, un manto disceso su tutto il volatile, di riso e ardente sfavillare, a palesare la concretezza di pensieri santi in perpetuo moto e visibile splendore. Il manto a ricoprire il corpo dell'Aquila nell'unità degli Spiriti Giusti appare come un ornamento, una veste di luce, ma non si impone come un velo che ricopre la bellezza o muta le sembianze naturali, alla stregua degli ornamenti terreni di cui sono stati esaminati alcuni esempi, bensì come una messa in evidenza e manifestazione concreta di reale beatitudine.

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «La gioia dei beati è espressa dalla luce che li avvolge: gli spiriti giusti del cielo del Sole brillano di luce ardente, come l' "ardore" della carità».

1.2 Ordire il pensiero, il discorso, il cammino

Le occorrenze ripercorse ed esaminate hanno permesso di delineare alcuni fondamenti della trattazione. Nel presente paragrafo si intende allargare lo sguardo su una visione più organica dell'opera dantesca, approfondendo alcune strutture che sostanziano la *Commedia* e che appaiono connesse alla simbologia dell'intreccio o della trama. L'analisi prende avvio dalla consapevolezza che il poema dantesco è parimenti un testo narrativo e un percorso, un viaggio di ascesa spirituale e conoscitiva, in cui le immagini giocano un ruolo determinante.¹ Esse mantengono una connotazione specifica: sono immagini mnemoniche,² ovvero segnate profondamente nella memoria dal Dante *agens* e condotte a riemersione dal Dante *auctor*.³ La *Commedia*, a tal riguardo, è stata definita un sistema di «memorabilità morale» distinto per tappe, dove ogni tappa corrisponde ad una progressione conoscitiva e spirituale.⁴ Un esempio chiarificante lo si rintraccia nell'evidenza del rapporto puramente illusorio tra luoghi e immagini del *Paradiso*:⁵ tale relazione palesa la strategia retorica e il sistema di memoria che, nella costruzione del poema, le anime e Dio userebbero nei confronti di Dante.⁶ Un altro dato fondamentale in relazione alla *Commedia*, riemerso grazie a recenti studi,⁷ è la constatazione di quanto l'edificio allegorico del poema sia sostanziato da una raffinatissima *memoria rerum* coniugata a un'esattissima *memoria verborum*, tale da «realizzare una compatta correlazione tra il piano lessicale e microstrutturale da una parte, quello microstrutturale e concettuale dall'altra».⁸ L'esperienza conoscitiva offerta dal poema dantesco è, dunque, un'esperienza di vera conoscenza in quanto fondata sul pensiero che ritorna

¹ M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Olshki, Firenze 2012, p. 178; cfr. H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Accademia della Crusca, Firenze 1994, p. 15.

² *Ibid.* Alcuni studiosi propongono un approccio sostanzialmente mnemologico all'opera di Dante. Si vedano al riguardo: F. A. YATES, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1966, p. 95; F. OHLY, *Annotazioni di un filologo sulla memoria*, in ID. *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 109-118; A. VALLONE, *Cultura e memoria in Dante*, Guida editori, Napoli 1988; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Il Mulino, Bologna 1992; M. CORTI, "Il libro della memoria" e i libri dello scrittore, in ID. *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, pp. 27-50.

³ Questa concezione fondativa della *Commedia* emerge emblematicamente in *Paradiso*, I, 22-24: «O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti».

⁴ L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, in «Lettere italiane», LX, 2, 2008, p. 185.

⁵ Le apparizioni delle anime in *Paradiso* non corrispondono alla reale collocazione delle anime in ogni cielo, ma le loro apparizioni sono funzionali alla comprensione del mondo paradisiaco per Dante. Ciò è dichiarato da Beatrice in *Paradiso*, IV, 31-42: «non hanno in altro cielo i loro scanni / che questi spirti che mo t'appararo, / né hanno a l'esser lor più o meno anni; / ma tutti fanno bello il primo giro, / e differentemente han dolce vita / per sentir più e men l'eterno spiro. / Qui si mostraro, non perché sortita / sia questa spera lor, ma per far segno / de la celestial c'ha men salita. / Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno». Al riguardo si legga anche M. PICONE, *Dante e i miti*, in *Dante, mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona 23-27 giugno 1997) Franco Cesati Editore, Firenze 1999, p. 21.

⁶ L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, cit., p. 183.

⁷ H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit.; C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nova», «petrose» e «Commedia»*, Salerno Editrice, Roma 1998; A. PUNZI, *Introduzione a Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto Libri 2001, pp. 13-52.

⁸ M. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., p. 179.

sul ricordo e ne restituisce al cuore le immagini, alla mente le parole.¹ Strumento di questa straordinaria resa comunicativa, capace di congiungere parola e immagine in un percorso coinvolgente mente e anima, è certo un «*ouillage* retorico, logico, mentale» finalizzato, in ultimo, all'iscrizione di contenuti etici nella memoria del lettore.² Come nel mondo classico la memoria è descritta attraverso l'immagine di un percorso attraverso stanze,³ così il viaggio dantesco può essere visto come un cammino vissuto e, al fine di restituire l'elevatezza dell'esperienza, narrativamente ben ordito. Nella convinzione che il sistema mimnemotico e immaginifico straordinariamente fondativo della *Commedia* sia veicolato da una concezione di perfetta orditura testuale, in esatta congiunzione armonica di ogni componente, nel paragrafo si esamineranno alcune occorrenze di immagini connesse al nodo e alla tessitura da cui appaiano più chiare le modalità dantesche di orditura simultanea tra pensiero, testo e cammino.

1. 2. 1 *Legami e connessioni dello spazio fisico*

Nell'ottica medievale la realtà fisica dello spazio, la progressione storico-temporale e le concezioni ideologico-morali non mantengono una separazione netta e, nell'umana rappresentazione del mondo, si tende ad una visione unica delle tre dimensioni. Ciò è emblematicamente rappresentato nelle carte geografiche in cui narrazione storico-allegorica e descrizione fisica si fondono,⁴ ma anche in alcune rappresentazioni grafiche di concetti teologici, come le varie immagini di *arca Noe* vittorine, nelle quali l'irrapresentabile terza dimensione è lasciata all'immaginazione, testimoniando la concretezza dell'invisibile.⁵ All'interno di tale orizzonte culturale, naturale risulta la propensione a mantenere un pensiero fluido capace di coniugare spazialità fisica e spiritualità. Dante sceglie talvolta di descrivere lo spazio fisico del mondo ultraterreno con metafore colte dal campo della tessitura e, dunque, di trasmettere una concezione di realtà ultraterrena come perfetta unità di componenti, sul modello del reale terreno. Un esempio si può scorgere al verso 4 di *Purgatorio*, XIII, all'apparizione della seconda cornice:

¹ Interessante al riguardo risulta il confronto con quanto approfondito in V. TAMBURRI, *L'origine del canto: Guglielmo di Saint-Thierry e Bernart de Ventadorn*, in «Critica del testo», XVI/1, 2013, pp. 184-185..

² L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare delle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002, p. XXVII.

³ QUINTILIANO, *Institutio oratoria* XI. II. 11: «*artem autem memoriae primus ostendisse dicitur Simonides. cuius vulgata fabula est: cum pugili coronato carmen, quale componi victoribus solet, mercede pacta scripsisset, abnegatam ei pecuniae partem, quod more poetis frequentissimo digressus in laudes Castoris ac Pollucis exierat. quapropter partem ab iis petere, quorum facta celebrasset, iubebatur*». Si veda al riguardo 'la regola dell'itinerario mnemonico' in H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit., pp. 13-14.

⁴ A. SCAFI, *Dall'alba dello spazio al tramonto del tempo: Ugo da S. Vittore e la geo-storia della salvezza cristiana nella cartografia medievale*, in *La cultura dei vittorini e la letteratura medievale*, Atti del convegno internazionale (Pisa 23-25 Gennaio 2019), Edizioni della Scuola Normale Superiore (in corso di stampa).

⁵ ID., *Il paradiso segnato sulle carte e Cartografia del paradiso: lo splendore del giorno*, in *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Ivi così una cornice lega
dintorno il poggio, come la primaia;
se non che l'arco suo più tosto piega.
(*Purgatorio*, XIII, 4-6)

Per sineddoche la circonferenza-cornice al cui cospetto Dante si trova è descritta come un arco più piccolo del precedente e questo è immediatamente comprensibile dal fatto che proprio l'arco, cioè la parte visibile della circonferenza, scompare all'orizzonte prima della cornice antecedente.¹ Il verbo «lega» è posto alla fine del verso con la funzione di descrivere il ruolo della «cornice», ovvero quello di cingere il monte.² Più si sale in alto attraverso il monte e più si riduce lo spazio cinto, in quanto inferiore è la pena. Interessante risulta ricordare come la struttura fisica del regno infernale sia connessa anch'essa ad un elemento di legatura: i gironi infernali, infatti, corrispondono simbolicamente ai giri della coda di Minosse, con i quali la bestia avvinghia i dannati per giudicarli e attribuirgli la pena.³ Il Girone infernale è una catena di eterna condanna, in cui il male ritorna costantemente e sempre uguale, senza possibilità di miglioramento, mentre la cornice è un orizzonte legato al monte, dunque alla penitenza, ma cinto della possibilità di salita, di espiazione simboleggiata dalla differenza di dimensione dell'arco. In *Purgatorio* lo spazio fisico nella sua organizzazione strutturale risente della simbologia del peccato come vincolo o catena, ma attraverso le immagini di cornici degradanti viene espressa l'idea di una penitenza o espiazione provvisoria, in cui è l'elemento di legatura stesso che, grazie al superamento del peccato, si tramuta in gradino di ascensione.

Progredendo nel percorso purgatoriale, l'immagine di legame è sfruttata come viluppo per descrivere una congregazione di genti poste in fila. Ciò accade all'apparizione del carro trainato dal Grifone:

Appresso tutto il pertrattato nodo
vidi due vecchi in abito dispari,
ma pari in atto e onesto e sodo.
(*Purgatorio*, XXIX, 133-135)

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Anche qui (Ivi così) una cornice *cinge* (lega) tutt'intorno la *montagna* (poggio), con la differenza, però, che il suo arco *s'incurva più presto* (più tosto piega): essendo il monte del *Purgatorio* di forma conica, i vari balzi hanno un diametro vieppiù ridotto man mano che si sale. Sviluppando uno spunto di Buti, Trucchi così commenta: "Le cornici del *Purgatorio* offrono peccati sempre men gravi, e si comprende perchè esse debbano esser sempre più ristrette, se si pensa che, essendo qui temporanea la pena, l'espiazione dura tanto meno quanto meno spiacente a Dio è il fallo commesso».

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «lega / *dintorno*: cinge, circonda».

³ *Inferno*, V, 4-6: «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / *essamina* le colpe ne l'intrata; / *giudica* e manda secondo ch'avvinghia».

A seguito dell'apparizione del carro, presso il Paradiso Terrestre, Dante descrive la visione di tre donne vestite rispettivamente di rosso, verde e bianco, nonché di altre quattro fanciulle vestite di color porpora. A conclusione di tale corteo al femminile, Dante descrive l'apparizione di due uomini: l'uno all'apparenza dalle sembianze di un seguace di Ippocrate; l'altro, di tutt'altro aspetto, con una spada in mano, che incute timore allo stesso Dante. Il corteo descritto prima dell'apparizione delle due figure maschili viene definito «pertrattato nodo», dove il termine aggettivale risulta latinismo da *pertractare*.¹ Tale derivazione ha fatto protendere i primi commentatori per interpretare l'espressione come un tentativo di descrivere uno scenario complesso, ma dispiegato attraverso l'arte poetica.² Gran parte dei commentatori moderni intendono, invece, in questa espressione il riferimento al conglomerato di persone apparse nel corteo descritto, in virtù del fatto che un simile uso appare anche in *Inferno*, XI, 80 e in *Eneide*, X, 428.³ In particolare è emerso come con 'nodo' possa manifestare l'intenzione da parte del poeta di esprimere l'unione delle virtù apparse intorno al carro, in un'ottica anticipata rispetto all'apparizione dell'Aquila di *Paradiso*, XX.⁴

Nella cantica purgatoriale vi è un'altra immagine simile alla precedente e con semantica sovrapponibile. Essa si rintraccia al verso dodici del canto VI ed evoca una realtà inversa e complementare rispetto a quella appena esaminata, ovvero lo scioglimento di un soggetto da un conglomerato di persone:

Quando si parte il gioco de la zara,
 colui che perde si riman dolente,
 repetendo le volte, e tristo impara;
 con l'altro se ne va tutta la gente;
 qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
 e qual dallato li si reca a mente;
 el non s'arresta, e questo e quello intende;
 a cui porge la man, più non fa pressa;
 e così da la calca si difende.
 Tal era io in quella turba spessa,
 volgendo a loro, e qua e là, la faccia,
 e promettendo mi sciogliea da essa.

¹A. LANCI, s. v. «pertrattare», in *ED*: «[dal lat. *pertractare*, comp. di *per-* e *tractare* «trattare»], letter. – Trattare distesamente, compiutamente».

²BENVENUTO DA IMOLA, *ad loc.*: «Appresso tutto il pertrattato nodo, idest, post passum difficilem, quem tanta arte descripsit».

³A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*il pertrattato nodo*: il gruppo ora descritto (*pertrattare*: trattare partitamente; cfr. *Inferno* XI 80): il carro col grifone, i quattro animali e le sette donne»; cfr. *Aen.*, 10, 428: «Primus Abantem Oppositum interimit, pugnae nodumque moramque».

⁴L. PIETROBONO, *ad loc.*: «La parola nodo serve a significare l'intima unione delle virtù raccolte alla destra e alla sinistra del carro».

(*Purgatorio*, VI, 1-12)

Un raffinato uso di similitudine descrive lo stato vissuto dal Dante *agens*. Il paragone proposto è tra l'esperienza vissuta nell'Antipurgatorio, in cui il poeta si muove nella calca delle anime non pentite dei loro peccati a causa di un'uccisione violenta, promettendo loro il ricordo sulla terra, e il partecipante alla zara, gioco d'azzardo diffuso in epoca medievale, in cui il vincitore emergeva dalla folla che lo acclamava stringendo la mano a tutti.¹ Il separarsi dalla calca delle anime penitenti è descritto proprio col termine «sciogliea» (v. 12) che dimostra, ancora una volta, la congiunzione tra immagini prese in prestito dall'ambito della tessitura e la descrizione di assembramenti umani.

Le immagini emerse nelle tre terzine prese in esame sono caratterizzate tutte per la forte iconicità e mostrano simultaneamente il tentativo dantesco di descrivere lo scenario in cui si svolge l'azione attraverso paragoni di facile memorabilità e di grande chiarezza semantica, ma in cui risulta anche presente una fusione tra il piano spaziale e quello morale. Se la cornice che cinge il monte purgatoriale instilla nel lettore l'istintivo ricordo delle pene infernali che 'avvinghiano' eternamente i dannati, chiaro è allo stesso tempo come in ambito purgatoriale lo scenario cambi: il terreno cinto è gradualmente degradante e ciò trasmette in maniera iconica l'idea di possibilità di liberarsi dal peccato. Ciò restituisce, altresì, una concezione dello spazio come perfetta unità di elementi differenti posti in ordine gerarchico, come i gironi infernali e i cerchi purgatoriali. L'armonia esatta dei tre mondi ultraterreni, veicolata dalle loro strutture interne, dunque, appare trasmessa anche mediante occasionali simboli di legatura che, pur riferiti a circoscritte descrizioni, manifestano in senso generale la realtà di una connessione unica tra ogni componente costituente l'ultramondano. Essi trasmettono un'idea di concatenazione tra tutti i piani del reale ultraterreno, in cui ognuno è interdipendente dall'altro. La medesima idea di unità è trasmessa da Dante attraverso metafore fortemente iconiche, dunque mnemoniche, in cui il nodo o lo scioglimento sono sfruttati al fine di descrivere folle o conglomerati umani. Tale uso fornisce anche primi spunti di riflessione su come il poeta conservi un'idea di unità, concatenazione, interdipendenza dei personaggi e, in senso ampio, del genere umano.

¹ Da alcuni studiosi è stata avanzata l'ipotesi che in questo contesto ad essere rappresentato sia Dante 'vincitore' in contrapposizione ad un Virgilio 'perdente' nel confronto con Catone e le altre anime purgatoriali. Si leggano al riguardo: G. LEDDA, *Canti VII-VIII-IX. Esilio, penitenza, resurrezione*, in *Esperimenti Danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. Quadrio, Marietti 1820, Milano 2010, p. 83; M. FRANKEL, *La similitudine della zara («Purgatorio» VI, 1-12) e il rapporto fra Dante e Virgilio nell'Antipurgatorio*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 113-143.

1. 2. 2 *Eventi concatenati, temi connessi, nodi semantici*

L'analisi delle fonti più note a Dante mostra una particolare ricorrenza di immagini di connessione o legatura col fine di esprimere l'ordine degli eventi¹ o la loro concatenazione.² Frequenti si rintracciano i rimandi simbolici ai saldi legami di connessione fra diverse realtà,³ così come ai sottili nodi che legano ogni elemento del reale.⁴ In Dante ricorre il riferimento ad eventi collegati fra loro e a temi concatenati,⁵ ma anche a deduzioni per connessioni logiche.⁶ Ad essere proposte sono la connessione e la logicità di tutti gli elementi della natura in reciproca concordanza. Non esiguo risulta d'altro canto presso le fonti il conto delle occorrenze esprimenti il valore della progressione logica o di una determinata successione di argomenti logicamente connessi.⁷ Ad emergere è l'idea che colui il quale non sia in possesso della coscienza del legame non avrà la possibilità di scioglierlo.⁸ La comprensione e l'interpretazione degli eventi e della realtà sono, dunque, secondo questa visione, determinate da un atto di riconoscimento di legami e loro eventuale scioglimento.

All'interno dello scenario concettuale sopra esaminato risultano maggiormente chiare alcune immagini dantesche. In *Purgatorio*, XXXIII viene rappresentata, esemplarmente, l'immagine dell'enigma da sciogliere come metafora della comprensione di una profezia:

E forse che la mia narrazion buia,
qual Temi e Sfinge, men ti persuade,
perch'a lor modo lo 'ntelletto attuaia;

¹ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De consensu evangelicum*, 2, 40, 87: «nam et marcus post illud quod de blasphemia spiritus sancti quid dominus dixerit rettulit: et ueniunt, inquit, mater eius et fratres praetermissis quibusdam, quae in eodem textu sermonis domini et mattheus prolixius marco et lucas prolixius mattheo posuerunt».

² ISIDORUS HISPALENSIS, *Sententie*, I, 19, 16-17: «Haec omnia recapitulando in serie narrationis rebus futuris nectuntur, cum intra sex dies etiam haec patrata uideantur»; BOETHIUS, *In Categoria Aristotelis*, IV: «Rhetores vero non saepe a narratione, sed ab exordio agere causas incipiunt, ideo quod exordia narrationibus priora sunt ordine, quare tertius modus prioris iste est qui secundum nexum cuiusdam ordinis in qualibet arte est constitutus».

³ HUGO DE SANCTO VICTORE, *De tribuna diebus*: «Ex quo claret quam sint firma rerum uincula, cum singula quaeque condita tanto nisu naturam et esse suum defendant, simul uero omnia a concordia societatis suae dissolui omnino non queant».

⁴ ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in terbium librium Sententiarum*, D. 23, A. 15, col. 1.

⁵ *De vulgari eloquentia*, II. III. 2: «Volentes igitur modum tradere quo ligari hec digna existant, primo dicimus esse ad memoriam reducendum quod vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur»; cfr. *Epistola*, VI, 18.

⁶ *Monarchia*, I. XIII. 5: «Hinc etiam dicebatur de celo peccatori David: “Quare tu enarras iustitias meas?”, quasi diceret: “Frustra loqueris, cum tu sis alius ab eo quod loqueris”. Ex quibus colligitur quod optime dispositum esse oportet optime alios disponere volentem».

⁷ Si citano esemplarmente: BOETHIUS, *Philosophiae consolatio*, 3, 11, 1: «Assentior, inquam; cuncta enim firmissimis nexa rationibus constant»; BOETHIUS, *Prologus ad Paterium in Commentaria in Ciceronis Topica*, V (CPL 0888): «Ex his autem praedicativis propositionibus existunt compositae propositiones, quarum aliae quidem copulativa coniunctione nectuntur, ut: et dies est, et lux est»; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Contra Iulium*, 5: «sicut autem ista definitio tua falsa et inanis est, ita omnia quae ex illa tanquam consequentia nexuisti».

⁸ SIGERUS DE BRABANTIA, *Prooemium in Questionis super Librum de causis*: «qui, si ligamentum ignoraverit, ipsum dissolvere non valebit».

ma tosto fier li fatti le Naiade,
che solveranno questo enigma forte
sanza danno di pecore o di biade.
(*Purgatorio*, XXXIII, 46-51)

Presso il Paradiso terrestre, Beatrice esprime la profezia del «DVX», ma è consapevole dell'oscurità della propria rivelazione profetica e afferma che l'«enigma forte» sarà rivelato dagli stessi fatti storici. Per esprimere quest'idea, la donna pone un confronto tra le sue parole, di così difficile comprensione, e gli oscuri discorsi di alcuni personaggi tratti dalla mitologia classica: Temi, secondo un'erronea interpretazione medievale, è, infatti, come la Sfinge una profetessa; entrambe rilasciarono oracoli oscuri e responsi sibillini.¹ Beatrice, però, tiene a precisare che ben presto le Naiadi arriveranno a sciogliere l'enigma, senza bisogno di sacrifici animali. In merito a quest'interpretazione si è ben espressa Anna Maria Chiavacci Leonardi riscontrando un possibile problema di ordine filologico: le Naiadi, ninfe dei fiumi, non erano scioglitrice di enigmi; «si tratta qui di un errore materiale, dovuto a più codici di Ovidio allora correnti, dove si leggeva “Naiades” in luogo di “Laiades” (Laiade, cioè il figlio di Laio, Edipo) là dove si parla appunto dell'enigma posto dalla Sfinge».² Senza voler aggiungere dati alla ricostruzione filologica,³ preme ai fini della ricerca far notare come ad essere rappresentata sia l'idea che il significato insito nelle parole profetiche sia comprensibile solo con un atto di scioglimento, come per un enigma. Quest'idea risente della visione profetica di tipo medievale secondo cui i profeti mantengono un rapporto diretto con Dio e hanno, per tale grazia, la possibilità di vedere oltre l'umanamente possibile. L'atto del comunicare dei profeti in merito alle loro visioni, tuttavia, diviene incomprensibile per chi profeta non è.⁴ Dalla concezione che vede nel reale un'unità di nessi ordinatamente disposti si giunge, dunque, all'idea che gli accadimenti futuri possano rappresentare l'unico strumento di graduale discioglimento delle profezie. In tale ottica, l'ordine e la concatenazione degli eventi si contrappongono alla fulminea illuminazione profetica che, essendo intessuta di eterno e di

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*sanza danno*: la morte della Sfinge fu vendicata da Temi, dea della giustizia, con l'invio di una fiera che divorò le greggi e devastò i pascoli dei tebani. Secondo un'erronea interpretazione medievale, ritrovabile negli antichi commenti, Temi era una profetessa, e il suo sdegno era dovuto al fatto che le Naiadi riuscivano a sciogliere gli oscuri oracoli suoi e della Sfinge. Così intendeva quasi certamente anche Dante (cfr. v. 47)».

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*

³ Si esprime al riguardo anche: F. GHISALBERTI, *L'enigma delle Naiadi*, in «SD», XV, 1932, pp. 105-125; F. GHISALBERTI, *Il commentario medioevale all' "Ovidius Maior"*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di Lettere e scienze morali e storiche», C, 1966, 1, pp. 267-275.

⁴ R. MANSELLI, s. v. «profetismo», in *ED*. Il concetto di profetismo medievale, inoltre, traspare emblematicamente dall'immagine di *liber involutus* presente in Ez, II, 9-10. Secondo l'interpretazione medievale del passo, tra cui si distinguono i commenti di Gregorio Magno, l'aggettivo *involutus*, traducibile in «avvolto», più nel dettaglio descrive uno stato di conservazione e custodia di concetti teologici particolarmente complessi alla comprensione umana e che, invece, al cospetto della mente del profeta vengono rivelati. Il valore intrinseco di tali concetti teologici, però, viene svelato e diviene chiaro a tutti quando diventa verità nella storia dell'umanità. Cfr. GREGORIO MAGNO, *Omellie su Ezechiele*, I. IX. 29-30.

linguaggio mistico, risulta oscura all'udito dei terreni. Le parole di Beatrice non sono del tutto chiarificatrici, ma affermano verità oscure a chi non gode di un rapporto diretto con Dio. Ad essere espressa è, d'altro canto, anche una concezione dell'interpretazione e dell'atto della comprensione come scioglimento di nessi, in cui la simbologia del nodo assume il valore semantico di complessità e limite al raggiungimento della verità. Si tenga presente che l'enigma della Sfinge da risolvere è citato da Dante anche al verso 8 dell'*Egloga*, I,¹ e che, allo stesso tempo, al primo verso della composizione LXXV delle *Rime* si può riscontrare il ben noto nodo di Salomone, sinonimo di inestricabilità.² Entrambe le occorrenze mostrano il medesimo uso dell'immagine, raffrontabile a quello dello sciogliere enigmi presente in *Purgatorio*, XXXIII. Col significato di «nesso inestricabile», infatti, all'interno delle espressioni è insito il valore duplice di: problema irrisolvibile e comprensione inafferrabile.

Al XXVIII canto del *Paradiso* è possibile riscontrare un'ulteriore espressione in cui emerge l'uso della simbologia del nodo in relazione alla semantica gnoseologica. Presso il IX Cielo Beatrice presenta a Dante la visione dei nove Cieli ruotanti intorno ad un punto luminosissimo che folgora gli occhi del poeta. La fedele guida spiega al viandante che quel punto e i nove cerchi rappresentano il principio infondente la forma a tutto l'universo. La donna chiarisce, inoltre, come il cerchio più interno e più vicino al punto si muova tanto in fretta perché maggiormente irraggiato dall'amore di Dio. Dante, tuttavia, manifesta ancora difficoltà di comprensione in quanto la conoscenza fisica e astronomica maturata grazie allo studio gli mostra che il moto delle sfere celesti è tanto più rapido quanto più esse sono lontane dal centro, ovvero dalla Terra. Il poeta chiede come si concili la realtà del mondo reale con la realtà del mondo ideale. Beatrice ribatte con una risposta significativa ai fini dell'analisi finora condotta:

«Se li tuoi diti non sono a tal nodo
sufficienti, non è meraviglia:
tanto, per non tentare, è fatto sodo!»

¹ *Egloga*, I, 9-10: «Davus et ambigue Sphynchos problemata solvet, / Tartareum preceps quam gens ydiota figuret».

² A. MARIANI, s. v. «nodo», in *ED*: «L'espressione va collegata al passo del precedente sonetto di Forese – “i' trovai Alaghier tra le fosse, / legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome, / se fu di Salamone o d'altro saggio”, LXXIV 8-10 -, che può alludere ai “legami o lacci del peccato”, a un “obbligo qualsiasi da soddisfare”, a un “rinfaccio d'usura” o a una “offesa invendicata”. Quanto a Salamone, potrebbe trattarsi di fra Salomone da Lucca, che “fungeva da inquisitore dell'eretica pravità in Firenze nel 1282-83” (Barbi-Maggini, *Rime* 294 ss.); ma altre due testimonianze dell'espressione, reperite dal Barbi, gli fanno supporre che essa fosse “comune per indicare un nodo forte”, e allora non ci sarebbe bisogno di pensare a fra Salomone». Sull'interpretazione generale del sonetto interessante risulta quanto esaminato in G. MEACCI, *Il nodo Salomone: una figura biblica nella scrittura comica*, in «Studi e testi italiani - Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma “La Sapienza» 19, 2007, pp. 25-39. Per quanto riguarda lo specifico valore e la diffusione del simbolo del nodo salomonico in epoca medievale si veda: L. FRATTI, U. SANSONI, R. SCOTTI, *Il nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*, Ananke, Torino 2010, pp. 38-77.

Nelle terzine successive la donna chiarisce che le leggi del mondo celeste sono diverse da quelle terrene. Nello specifico, in merito ai Cieli, è necessario comprendere come essi siano mossi non in base alla loro ampiezza, ma in base alla loro distanza da Dio. I versi presi in esame mostrano un elemento rilevante da approfondire: la sensorialità tutta terrena di cui le dita sono, forse per sineddoche, rappresentanti, diviene per Dante un impedimento alla comprensione e non fornisce la forza necessaria per sciogliere il nodo.¹ La terzina palesa come sia il percorso a disvelare le verità e come in tale percorso di tipo spirituale la connessione con la sensorialità terrena, l'approccio gnoseologico noto all'umano, possano diventare limite. Il percorso di conoscenza proposto da Dante frappone il piano della concretezza terrena a quello spirituale: le parole sono sempre mediatrici della trasmissione di nozioni necessaria all'elevazione, ma i modelli di apprendimento terreni si tramutano in limiti. Sciogliere i nodi con le dita è un luogo letterario classico² che il poeta sfrutta per esprimere le idee di superamento degli schemi terreni e di elevazione alla conoscenza ultraterrena.³ L'atto dello sciogliere, in senso generale, scandisce il cammino costituito da prove da superare per giungere ad una visione superiore.⁴

Dalle occorrenze emerse in *Purgatorio*, XXXIII e *Paradiso*, XXVIII la figura del nodo sembra avere un'importanza notevole in relazione alla rappresentazione del processo di conoscenza proposto da Dante. Utile in tal senso può risultare un approfondimento in merito all'uso di 'nodo' con valenza gnoseologica nelle restanti opere di Dante e presso le sue fonti. Il nodo come intoppo alla conoscenza o sede della questione discussa è riscontrabile, infatti, presso la composizione XLV delle *Rime* e presso *Convivio*, III. VIII. 3.⁵ La più alta frequenza si riscontra, tuttavia, nella *Monarchia* dove ricorre: con la semantica di «argomento soluto o dimostrato»;⁶

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Il termine *diti*, commenta Mattalia, è “metafora dottrinalmente appropriata per indicare il processo dell'umano conoscere condizionato dal senso (cfr. *Paradiso*, II, 40-42)».

² *Aen.*, 2, 220: «ille simul manibus tendit diuellerenodos».

³ «L'impiego metaforico dell'espressione *solvere il nodo* si sviluppa fino alle implicazioni materiali, per cui al nodo si affiancano “li tuoi diti”, l'aggettivo “sodo” che indica la resistenza del nodo stesso, e l'azione del “tentare”, ovvero delle dita che si apprestano a sbrogliarne le trame»: S. FERRILLI, *Il 'nodo' di Bonagiunta. Storia di una metafora dantesca*, in «Linguistica e Letteratura», XXXVII, 1-2, 2012, p. 56.

⁴ La medesima semantica si può riscontrare nel pregresso canto II *Paradiso*, al verso 54, nell'espressione «chiave di senso non disserra» alla bocca di Beatrice che spiega a Dante le macchie lunari e afferma come l'opinione degli uomini sia in errore in quanto i sensi offrono spiegazioni inadeguate. Sul processo gnoseologico sviluppato nella *Commedia* attraverso immagini di legatura o scioglimento, mi permetto rinviare a P. TRICOMI, *Dei legami che disserrano. Per un primo studio sulle immagini di connessione o scioglimento nel processo di conoscenza della Divina Commedia*, in *Secondo fantasia. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore di Pisa*, a cura di S. Barsotti, I. Ottria e M. Zanobi, Ets, Pisa 2020, pp. 41-52.

⁵ *Rime*, XLV, 4: «vostro saver, ched ogni quistion serra»; *Convivio* III. VIII. 3: «almeno alcuna cosa di tanto nodo disnodare».

⁶ *Monarchia*, I. IV. 6: «Quod erat necessarium, ut dictum fuit, velut signum prefixum in quod quicquid probandum est resolvatur tanquam in manifestissimam veritatem»; *Monarchia*, III. IV. 17: «Potest etiam hoc, mendacium

come sinonimo di «problema»;¹ come problema interpretativo che senza alcuna difficoltà di investigazione si può sciogliere;² come punto fisso di riferimento a cui ricondurre la soluzione di ogni problema.³ Presso le fonti patristiche e teologiche, d'altro canto, si riscontra un ampio uso della medesima immagine con semantica sovrapponibile. Ricorre, infatti, sia il dichiarato nodo della questione,⁴ sia l'intoppo inestricabile o di prigionia.⁵ Pietro Lombardo afferma che catene sono le cattive meditazioni⁶ e Agostino ricorda quanto erronee interpretazioni si rendano simili a lacci o nodi.⁷ Da un'accurata ricerca emerge, inoltre, come alta sia la frequenza di immagini di vincoli dell'ambiguità in cui la mancanza di chiarezza diviene limite alla conoscenza.⁸ Infine, il nodo come intoppo appare spesso causa del moto emotivo di incredulità,⁹ così come ricorrono immagini di trame di indugi costruite dalla mente umana per scrupolosità, ma ottenendo il risultato di rallentare il processo di conoscenza della verità.¹⁰

L'analisi dell'uso di tale immagine con specifica semantica gnoseologica presso le fonti patristiche e teologiche delinea più chiaramente le relazioni simbolico-semantiche di sostrato presenti nello stesso Dante, sia con riferimento alle occorrenze già prese in esame in *Purgatorio*,

tollerando, per distinctionem dissolvi»; cfr. THOMAS DE AQUINO, *In Aristotelis libros Metaphysicorum*, 3, 1, 339: «Et ideo sicut ille qui vult solvere vinculum corporale, oportet quod prius inspiciat vinculum et modum ligationis, ita ille qui vult solvere dubitationem, oportet quod prius speculetur omnes difficultates et earum causas».

¹ *Monarchia*, I. IV. 6: «Quod erat necessarium, ut dictum fuit, velut signum prefixum in quod quicquid probandum est resolvatur tanquam in manifestissimam veritatem»; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, 40, 109, 7 (CPL 0283): «ipse ergo dauid de christo quid dicit? nam, ipsi dauid psalmus; et iste est totus titulus, simplex, sine figura quaestionis, sine ullo nodo difficultatis».

² *Monarchia*, III. V. 2: «Et hoc vero de facili solvitur. Nam cum dicunt quod Levi et Iudas, filii Iacob, figurant ista regimina, possem similiter hoc interimendo dissolvere; sed concedatur»; cfr. AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, 109, 7 (CPL 0238): «ipse ergo dauid de christo quid dicit? nam, ipsi dauid psalmus; et iste est totus titulus, simplex, sine figura quaestionis, sine ullo nodo difficultatis».

³ *Monarchia*, I. IV. 6: «Quod erat necessarium, ut dictum fuit, velut signum prefixum in quod quicquid probandum est resolvatur tanquam in manifestissimam veritatem».

⁴ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *In Iohannis euangelium tractatus* 101, 4: «immo, carissimi, rogemus eum, ut nodum quaestionis huius ipse dissoluat, lucendo in cordibus nostris ad videnda quae dicit.»; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De octo Dulcissimi quaestionibus*, Q. 5, 3: «si autem hoc prophetice dictum de christo uelimus accipere, nullus nodus quaestionis occurret, nisi forte ut quaeratur a nobis, quomodo christum recte isto nomine uocare potuerit».

⁵ ISIDORUS HISPALENSIS, *Sententiae*, III, 34, 3B: «Heu me miserum inexplicabilibus nodis astrictum»; PETRUS LOMBARDUS, *Sententiae*, I, 6, 1, 2: «Quid ergo restabat nisi ut obmutesceret, sua interrogatione obligatum insolubili uinculo se uidens?».

⁶ PETRUS LOMBARDUS, *Commentarium in Psalmos*, 9, 23: «Malae enim cogitationes sunt ejus vincula».

⁷ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *In Iohannis euangelium tractatus*, 19, 17 (CPL 0278): «tamen omnes ansas, omnes clauiculas calumniarum, omnes nodos laqueorum aperta ueritate dirumpat».

⁸ PETRO DAMIANI, *Epistulae*, vol. 1, eist. 28: «Christi me simplicitas doceat, vera sapientium rusticitas ambiguitatis mee vinculum solvat»; BOETHIUS, *In Porphyrii Isagogen commentorum*, 1, 10, (CPL 0881 b (M)): «primum quidem pauca sub quaestionis ambiguitate proponam, post uero eundem dubitationis nodum absoluere atque explicare temptabo»; BOETHIUS, *Liber contra Eutychem e Nestorium*, 7, 46 (CPL 0894): «Hoc igitur expedito aequivocationis atque ambiguitatis nodo nihil est ultra quod possit opponi, quin id sit quod firma vera que fides catholica continet».

⁹ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Lucam*, 1, 25: «Credamus igitur et nos, ut lingua nostra, quae incredulitatis vinculis est ligata, rationis uoce solvatur: scribamus spiritu mysteria, si volumus loqui».

¹⁰ HUGO DE SANCTO VICTORE, *Pro assumptione Virginis*, linea 73: «Quid moras nectis? Desideras pulchrum uidere, sed forte pauescis uel in modico non pulchra uideri, et ideo forte exire metuis: manifestari trepidas, presentari erubescis».

XXXIII e *Paradiso*, XXVIII, che con rimando a nuovi raffrontabili passi e sovrapponibili immagini. In quanto direttamente connessa alla valenza gnoseologica sopra delineata, è da tenere in forte considerazione, per esempio, la grande frequenza d'uso della figura dei nodi per esprimere la semantica del dubbio presente soprattutto nella *Commedia* e in relazione al percorso di conoscenza in essa inscritto. Uno spazio esclusivamente riservato a tale punto della trattazione, così ricco e determinante, sarà presente nell'ultimo paragrafo del presente capitolo, ma necessaria occorre la menzione nella presente sede in quanto aiuta a comprendere la vastità della tematica della simbologia tessile in relazione alla semantica gnoseologica. D'obbligo appare, inoltre, la menzione dei nodi del dubbio, in quanto centrale è il rapporto tra tali nodi di pensiero, il processo di ascensione spirituale e lo scenario fisico in cui lo stesso processo si dispiega. Ciò è possibile intuirlo presso la terzina 76-78 di *Purgatorio*, XXI:

E 'l savio duca: «Omai veggio la rete
che qui vi 'mpiglia e come si scalappia,
perché ci trema e di che congaudet».
(*Purgatorio*, XXI, 76-78)

Alla V cornice, Stazio espone a Virgilio e Dante come presso il *Purgatorio* i terremoti del suolo siano causati solo dal pentimento delle anime e come egli stesso sia da poco passato una tappa in avanti rispetto al cammino spirituale personale. Virgilio afferma di vedere la rete che tiene prigioniero in quel luogo Dante, dove con l'uso del termine «rete» si rimanda alla semantica delle reti diaboliche date dal peccato,¹ ma anche a quel misto di «talento e desiderio», come definisce bene Chiavacci Leonardi, nei riguardi della pena che Dio infligge alle anime.² Le parole chiave da considerare in associazione a «rete», tuttavia, sono anche «s'impiglia» e «si scalappia»: verbi che descrivono due movimenti opposti, del cadere nella rete e del liberarsene, entrambi in grado di restituire, attraverso la forma riflessiva, la realtà del cammino purgatoriale al cui centro è posto il soggetto.³ Se le reti diaboliche infernali sono condanne ad una eterna prigionia, la cui

¹ Interessante al riguardo quanto affermato da Mercuri: «Il passero che si libera dal “laqueus” e che vola verso il monte è l'anima libera dai legami della carne che vola verso le altezze della beatitudine spirituale» R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 78.

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «la rete...: il laccio, l'impedimento che vi trattiene nelle cornici come nelle maglie di una rete: cioè quel talento o desiderio verso la pena che Dio pone nelle vostre anime. L'immagine della rete è di straordinaria proprietà: quelle anime son come uccelli impediti nello spiccare il volo verso l'alto».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «scalappiare, verbo contrario ad accalappiare (prendere allaccio, o calappio, detto di animali), potrebbe essere di conio dantesco (Parodi, *Lingua*, p. 267); si scalappia è certamente forma impersonale, in quanto chi si scalappia, o scioglie dal laccio, è colui che vi è preso, non la rete stessa, che altri prende come soggetto»; N. FOSCA, *ad loc.*: «Virgilio dichiara di aver compreso quale sia l'impedimento (la rete) che trattiene ('mpiglia) nel *Purgatorio* e come sia possibile liberarsene (si scalappia = “si scioglie il laccio”; un probabile neologismo dantesco, da calappio, “cappio”, “laccio”, donde il verbo attuale *accalappiare*), ed inoltre il motivo per cui sulla montagna (ci = “qui”) la terra trema e quello per cui tutti gli spiriti insieme si rallegrano».

comprensione risulta difficile da accettare,¹ le reti purgatoriali sono prove all'interno di un cammino di ascesa e, per tale ragione, sono predisposte per essere sciolte, nonché per essere comprese nel meccanismo di legatura e dissoluzione, perché è proprio la comprensione a rendere possibile il superamento del vincolo e, dunque, la libertà. La comprensione, di cui il dubbio costituisce il punto di avvio,² risulta centrale nel processo di espiazione e ascesa descritto da Dante, in cui il binomio tra spiritualità e gnoseologia non si disgiunge mai del tutto. Dante non propone un processo che, in quanto spirituale, risulti irrazionale, ma ove possibile tiene congiunte le due dimensioni. A dimostrazione di ciò, infatti, è da notare come nella *Monarchia* il concetto di confutazione è espresso col verbo «solvere»,³ così come lo stesso verbo è usato al fine di esprimere l'atto speculativo opposto, ovvero di demolire le argomentazioni.⁴ Nella tensione di ascesa descritta da Dante, in cui il piano gnoseologico e quello spirituale procedono il più di frequente di pari passo, è altamente probabile che il poeta si sia nutrito della figura del 'solvere' come sinonimo di 'confutare' e abbia sfruttato la medesima immagine con l'intento di esprimere una tappa dell'ascesa spirituale, in cui la libertà si raggiunge, allo stesso tempo, grazie al pentimento e alla comprensione. Un altro elemento importante da rilevare è la relazione tra il dato spirituale e la condizione fisica del luogo, già riscontrata in *Purgatorio*, XIII, nell'immagine della cornice che lega il monte. Utile risulta notare come le fonti esprimano già l'idea che chi è legato non possa sciogliere la sua personale catena, se non sa dove essa è collocata e, dunque, se non mantiene un contatto diretto con la fisicità del luogo.⁵ Il terremoto purgatoriale descritto da Dante è dato dal pentimento dell'anima e si impone come rottura della cornice che lo incatena e come suo superamento. Tale cornice si presenta non altro che come la resa oggettiva e fisica di un vincolo spirituale.

¹ Sul concetto di eterno in relazione alle pene infernali, fondamentali restano i seguenti studi: C. BOLOGNA, «Giustizia mosse il mio alto fattore», in *Tra le carte, con amorosa cura*, Studi in onore di Michela Sacco Messineo, a cura di F. Di Legami, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 51-72, in particolare p. 56; B. NARDI, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della "Quaestio de aqua et terra"*, in ID., "Lecturae" e altri studi danteschi, a cura di R. Abardo, Le lettere, Firenze 1990, pp. 227-265; F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia»: Inferno – Canti I-III*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 331-336.

² Importante risulta ricordare come il processo di conoscenza in Dante, particolarmente nella *Commedia*, avanzi attraverso il dubbio che permette alla mente di ripiegarsi su se stessa ed evolversi: B. NARDI, *La conoscenza umana. Il linguaggio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Supplemento 19-21, 1921, p. 29; L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 23-27.

³ *Monarchia*, III. IV. 4-5: «Propter hanc et propter alias eorum rationes dissolvendas prenotandum quod, sicut Phylosopho placet in hiis que *De sophisticis elenchis*, solutio argumenti est erroris manifestatio. [...] Si in forma sit peccatum, conclusio interimenda est ab illo qui solvere vult ostendendo formam sillogisticam non esse servatam. Si vero peccatum sit in materia, aut est quia simpliciter falsum assumptum est, aut quia falsum 'secundum quid'. Si simpliciter, per interemptionem assumpti solvendum est; si 'secundum quid', per distinctionem».

⁴ *Monarchia*, III. X. 3: «Positis igitur et solutis argumentis que radices in divinis eloquiis habere videbantur, restant nunc illa ponenda et solvenda que in gestis humanis et ratione humana radicantur. Ex quibus primum est quod premittitur, quod sic sillogizant: ea que sunt ecclesie nemo de iure habere potest nisi ab ecclesia, et hoc conceditur».

⁵ SIGERUS DE BRABANTIA, *Questiones in Metaphysicam*, III, 13: «Probatio minoris est per metaphoram valde propriam: ligatus non potest solvere vinculum nisi sciat ubi est vinculum; sed qui dubitat, ligatus est vinculo; quare non potest solvere nisi sciat illud vinculum».

1. 2. 3 *Il testo 'riciso' o corto*

Quanto finora delineato conduce all'immagine centrale per l'analisi svolta nel presente paragrafo: il *textus* come ordito di pensiero e discorso. Parte di quest'uso linguistico e semantico è già stato possibile scorgere grazie alle occorrenze di nessi e collegamenti logici, nonché di premesse e sillogismi come nodi. Tali immagini, infatti, lasciano trapelare un valore di pensiero come connessione di parti. L'uso diviene, tuttavia, solidamente strutturato nelle immagini afferenti ai luoghi del discorso e, anche in questo caso, utile risulta esaminare quanto riportato dalle fonti. In ambito retorico l'uso ricorre: con l'intento di esprimere l'atto di irretimento dell'avversario stringendolo in nodi sempre più stretti;¹ in relazione alle parti del discorso, costituite da nessi;² riguardo al risultato di un discorso, determinato dalle conseguenze dedotte (*nexuisti*).³ In ambito poetico emerge la figura di catena,⁴ nonché la congiunzione tra versi⁵ e i legami tra i numeri necessari alla metrica.⁶ L'elemento base di un discorso generico, ovvero la preposizione, era detta costituita da collegamenti tra termini e verbi,⁷ mentre alcune preposizioni (le ipotetiche) erano dette legate da una condizione.⁸ Mettere in sequenza logica precetti al fine di costruire una scienza equivale, per Isidoro di Siviglia, ad una messa in ordine e legatura, tessendo il tutto in un sistema.⁹

Anche in relazione all'uso della simbologia di orditura di testo, pensiero e cammino, concepiti come un *unicum*, le fonti si presentano terreno di primario confronto. In Tommaso

¹ MACROBIUS AMBROSIUS THEODOSIUS, *Saturnalia*, 1, 1, 3: «nam cum apud alios quibus sunt descripta convivia, tum in illo Platonis symposio non austeriore aliqua de re convivarum sermo, sed Cupidinis varia et lepida descriptio est, in quo quidem Socrates non artioribus, ut solet, nodis urget atque implicat adversarium, sed eludendi magis quam decertandi modo adprehensis dat elabendi prope atque effugiendi locum».

² ALANUS AB INSULIS, *Anticlaudianus*, 3, 33: «Cur liget extremos medius mediator eorum/ Terminus et firmo confibulet omnia nexu».

³ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Contra Iulianum*, IV (CPL 0351): «omittentes, sicut instituimus, ea quae nodos non faciunt quaestionum, quibus soluendis curam nos oportet impendere, nec immorando superfluis ipsa prolixitate operis a laborioso negotio detertere lectorem».

⁴ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum*, 2, 21, 4 (CPL 1186): «Hanc figuram nonnulli catenam appellant, propter quod aliud in alio quasi nectitur nomine, atque ita res plures in geminatione uerborum trahuntur».

⁵ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum*, 6, 2, 23: «in quibus quadruplicem diuerso metro composuit alphabetum, quorum duo prima quasi Sapphico metro scripta sunt, quia tres uersiculos, qui sibi nexi sunt et ab una tantum littera incipiunt, heroicum comma concludit».

⁶ MACROBIUS AMBROSIUS THEODOSIUS, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 1, 19, 24: «conversatio tamen nostra et proventus actuum tam ad ista duo lumina quam ad quinque vagas stellas refertur, sed harum stellarum alias interventus numerorum quorum supra fecimus mentionem cum luminibus bene iungit ac sociat, alias nullus applicat numeri nexus ad lumina».

⁷ MACROBIUS AMBROSIUS THEODOSIUS, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 1, 19, 24: «conversatio tamen nostra et proventus actuum tam ad ista duo lumina quam ad quinque vagas stellas refertur, sed harum stellarum alias interventus numerorum quorum supra fecimus mentionem cum luminibus bene iungit ac sociat, alias nullus applicat numeri nexus ad lumina».

⁸ BOETHIUS, *De topici differentiis*, 2, 2, 9 (CPL 0889): «Hypothetici vero sunt quorum propositiones conditione nectuntur».

⁹ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum*, 3, 25, 2 (CPL 1186): «Quisquis autem ille fuit, motu caeli et ratione animi excitatus per temporum uices, per astrorum ratos definitos que cursus, per interuallorum spatia moderata, considerauit dimensiones quasdam et numeros, quae definiendo ac secernendo in ordinem nectens Astrologiam reperit».

D'Aquino riscontriamo l'idea che le parole leghino limitativamente le persone,¹ ma allo stesso tempo che la parola di Dio e il discorso sacro siano gli unici elementi verbali ad essere liberi e a liberare l'animo altrui.² La disciplina evangelica, come percorso conoscitivo e spirituale, è letteralmente descritta da Isidoro di Siviglia come «un legame»³ e i precetti o le verità delle Sacre Scritture vengono definiti «vincoli»:⁴ simbologie che custodiscono e palesano l'idea di complessità rispetto alla comprensione delle verità divine, ma allo stesso tempo narrano una concezione di percorso a tappe fondato sul legame con Dio. Il rapporto tra Dio e l'uomo è, secondo tale visione, fondato su una promessa di verità e di eternità che Dio ha offerto all'uomo e tale promessa è definita da Bernardo di Chiaravalle «nodo».⁵ Da Beda la promessa di fede è detta «sigillo».⁶ La parola, il discorso come condizionante del fare e del pensare umano è naturalmente un precetto di stampo retorico, ma la concezione della parola divina o del discorso sacro come unici liberatori dell'animo umano crea un ponte tra terreno e ultraterreno basato sulla trasmissione di verità sacre per mediazione scritta e fatica. Tale concezione, simultaneamente, conduce l'attenzione su una visione opposta a quella del nodo come promessa di salvezza, ovvero l'immagine di disgregazione come momento di apertura alla ricongiunzione.

Il Dante *auctor* organizza il suo percorso da *agens* nutrendosi di tali concezioni e compone un poema fondato su una straordinaria orditura retorica non altro che per rinnovare la concretezza di quel nodo di promessa divina. Le immagini del poema dantesco esaminate nel presente paragrafo mostrano, all'interno della simbologia di nodo e tessitura con valenza gnoseologica, una tensione forte verso il mistero. Dante non si ferma a rappresentare un cammino di elevazione in cui conoscenza e spiritualità si mantengono congiunte, ma si spinge alla rappresentazione di ciò

¹ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Matthaem*, 18, 5: «Hilarius in matth. Per hoc tamen ad terrorem maximi metus, quo ad praesens omnes continentur, immobile severitatis apostolicae iudicium demonstravit, ut quos in terris alligaverint, idest peccatorum nodis innexos reliquerint, et quos solverint, concessionem scilicet veniae acceperint in salutem, hi in caelis ligati sint vel soluti».

² THOMAS DE AQUINO, *Super Euangelium Iohannis reportatio*, 8, 8, 1271: «In quo datur nobis exemplum, quod cum malorum perversitas crescit, et per opprobria hominum conculcantur qui convertuntur, non solum praedicatio frangi non debet, sed etiam augeri; ez. II, 6: tu ergo, fili hominis, ne timeas eos, neque sermones eorum metuas; II tim. IX: laboro usque ad vincula quasi male operans; sed verbum Dei non est alligatum»; cfr. PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, 2, 1, col. 367: «Memor esto Dominum Jesum Christum resurrexisse a mortuis, ex semine David, secundum Evangelium meum in quo laboro usque ad vincula, quasi male operans, sed verbum Dei non est alligatum».

³ ISIDORUS HISPALENSIS, *Genesim in Mysticorum expositiones sacramentorum seu Quaestiones in uetus Testamentum* (CPL 1195): «Hanc itaque ad vitem corporis sui alligavit vinculo charitatis, et disciplinae evangelicae nexu, ut de imitatione illius vivens, efficiatur haeres Dei, et cohaeres Christi».

⁴ ISIDORUS HISPALENSIS, *Numeros in Genesim in Mysticorum expositiones sacramentorum seu Quaestiones in uetus Testamentum*, 27, 1: «Vicesima septima mansio est in Moseroth, quod interpretatur vincula, sive disciplina».

⁵ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo XXXIX, 1: «ne tristior remaneret, bona illi aliqua, quae jam acceperat, ad memoriam reducuntur, et aliqua quae nodum acceperat, promittuntur».

⁶ BEDA VENERABILIS, *In Cantica canticorum*, 6, 575 (CPL 1353): «Sponsus ergo in cor ut signaculum ponitur quando fidei eius mysterium in custodia nostrae cogitationis inprimitur ut ille infidelis seruus nimirum noster aduersarius cum signatam fidem considerat temptando eam inrumpere non praesumat».

che sta al di là della ragione e del rappresentabile. Il poeta custodisce in quel nucleo il messaggio della *Commedia* e per far ciò deve condurre alle massime tensioni possibili le strutture del sistema retorico preposto al poema. Giunti sempre più in prossimità della somma Visione, infatti, ciò che si riscontra è il venir meno di un elemento che, come abbiamo visto, è fondante del poema, ovvero la memoria e, dunque, la stessa possibilità narrativa.¹ Il volo verso la contemplazione divina inizia in *Paradiso* a configurarsi in episodi di *raptus* o *excessus mentis* che, come esaminato da Mira Mocan, appaiono in dialogo con lo schema di ordinate progressioni graduali del percorso ascensionale e interiore proposto nel *Benjamin maior* di Riccardo di San Vittore.² Dante aveva maturato una grande formazione in merito a percorsi ascensionali in cui la logica progressione, l'ordine e la spiritualità si nutrono vicendevolmente, ma di certo dallo scritto vittorino aveva tratto l'apertura ad uno stato di visione superiore, extra-mentale, come tassello essenziale dello stesso percorso interiore e della struttura retorica acquisita. L'*excessus mentis* variamente ritratto da Dante attraverso le sue terzine, nonché variamente interpretato, è esemplarmente riconoscibile in *Paradiso*, XXIII:

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.
(*Paradiso*, XXIII, 40-45)

Dante, dopo aver avuto accesso alla visione della figura umana di Gesù, vive un'esperienza di fuoriuscita da sé. Nelle terzine prese in esame possiamo riscontrare il tentativo di esprimere lo stato di rapimento mistico attraverso la similitudine del fulmine che irrompe nella nube come la *visio Dei* irrompe nella mente, al punto che la nube, come la mente e la memoria,³ non può

¹ L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, cit., p. 193.

² In aggiunta al riferimento complessivo al testo della Mocan, si rimanda ad alcune specifiche riflessioni avanzate dalla studiosa e centrali ai fini della nostra ricerca: «Così, l'essere umano può, a un certo punto, secondo Riccardo, 'sorvolare' la frattura antologica fra la sua condizione umana e la natura sovrumana – "più che umana" - della realtà verso la quale si innalza, seguendo un percorso insieme ascensionale e interiore, nel compimento dello schema ordinato di progressioni graduali (Riccardo usa, tra l'altro, verbi come *conscendere*, *continuare*, e in generale un lessico capace di sottolineare la continuità del 'volo'). [...] La riconquista del cammino «diritto», verso la luce, coincide, come Carlo Ossola ci ricorda, con il dischiudersi dello spazio interiore della comprensione, che trasforma i territori oscuri e ignoti, estranei, della "dissimilitudine" in una nuova "patria". [...] Il poema dantesco non è soltanto un'ascesa; è anche l'ampliamento progressivo dei confini dell'intelligenza, l'allargarsi dello sguardo, nello stupore ammirativo, verso un orizzonte sempre più ampio. Questo superamento dei confini, che porta a vedere sempre al di là delle capacità umane fino a quel momento esperite, è il primo passo verso il "trasumanare", verso l'*excessus* come uscita definitiva dalle categorie della conoscibilità umana»: M. MOCAN, *L'arte della mente*, cit., p. 224; p. 233; p. 234.

³ Sulla coincidenza tra il concetto di mentee quello di memoria nella *Commedia* si veda: H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit., pp.9-11.

contenere la folgore e si disgrega.¹ Così lo stesso Dante afferma di aver perso la memoria della sua esperienza e, dunque, la materia narrativa. Suggestivo l'uso del verbo «disserra» che rimanda al processo di ascesa dantesca con le sette P segnate nella fronte del poeta a determinare l'apertura del serrame della porta purgatoriale,² ma che rimanda anche ad un ulteriore passaggio verso l'elevazione, ovvero allo scioglimento da se stessi: fuoriuscita dal proprio essere e rottura di ogni vincolo terreno come visione della verità.³ In questo punto narrativo, la costruzione retorica di tutto il poema, tesa alla creazione di un processo di conoscenza ed elevazione spirituale coincidente con un cammino fisico e morale, raggiunge un grado di complessità e raffinatezza altissimo. Dante che ha intessuto il suo testo di connessioni perfette, continue, essenziali a supporto della narrazione; che ha tentato di far camminare sempre di pari passo la conoscenza e l'elevazione spirituale, senza scadere mai nell'illogicità o nell'irrepresentabilità; che, allo stesso tempo, ha imbastito il poema di rimandi ad immagini di nodi da risolvere con valenza semantica gnoseologica, come tappe del percorso di ascensione; giunge a descrivere una dilatazione tale della mente da disfaldarsi di se stessa, implodere, e creare un varco tra le maglie del testo. Come ha approfondito bene Mira Mocan, la descrizione della venuta meno della memoria e della rappresentabilità erano necessarie alla struttura retorica del poema, in quanto atta a sottolineare l'inconoscibilità del nucleo di verità divina a cui tende la *Commedia*.⁴ Il varco nella maglia del testo è spia che il poeta lascia come rimando ad un Oltre che può solo evocare.

L'*excessus mentis* sopra esaminato, tuttavia, non è l'unico esempio rintracciabile nella *Commedia* di smagliatura del tessuto narrativo. Tra le considerevoli presenze di *tòpos* dell'ineffabile all'interno del poema si riscontrano, infatti, alcuni rimandi ad immagini di

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Come il fulmine (foco) si sprigiona (si diserra) dalla nuvola quando si dilata tanto da non potervi più essere contenuto (non vi cape: latinismo, da *càpere*, “afferrare, contenere”), e contrariamente alla sua natura ignea (fuor di sua natura) si abbatte sulla terra (in giù s'atterra), così la mia mente, dilatata oltre la sua misura (fatta più grande) - 2 Cor. 6.11-13: *Cor nostrum dilatatum est, ... dilatamini et vos* - nel gustare quelle vivande spirituali (dape; latinismo da *dape(m)*, “cibo, vivanda, banchetto dei sacrifici”), *il cibo che lassù si prande* (*Paradiso* XXV.24), uscì (uscìo) fuori di sé, e non sa (sape) ricordare quale allora divenne (che si fesse). Per gli studiosi medioevali, il fulmine era costituito da vapore secco imprigionato nella nuvola; in particolari condizioni meteorologiche, questo vapore si accendeva e scoppiava con rumore di tuono, squarciando la nuvola; ma il fuoco così sprigionato, invece di tendere in alto verso la sfera del fuoco, precipitava sulla terra, quasi in violazione della legge di natura che vuole che il fuoco tenda sempre verso l'alto (cfr. *Paradiso* I. 115, 133-135). L'*excessus mentis*, in quanto è violenta rottura di un ordine naturale, è ritratto con analogia al processo di formazione del fulmine. Ma è un fenomeno istantaneo e privo di sostanza cognitiva, perché Dante non riesce, ora, non solo a descrivere quell'esperienza, ma neanche a ricordarla. Si legga Riccardo di san Vittore, *De IV gradibus violentae caritatis*, 37 [...]».

² *Purgatorio*, IX, 107-114: «[...] “Chiedi / umilmente che 'l serrame scioglia”. / Divoto mi gittai a' santi piedi; / misericordia chiesi e ch'el m'aprissi, / ma tre volte nel petto pria mi diedi. / Sette P ne la fronte mi descrisse / col puntón de la spada, e “Fa che lavi, / quando se' dentro, queste piaghe”, disse».

³ Al riguardo è importante ricordare quanto analizzato da Blumenberg: la beatitudine in *Paradiso* non deriva da un atto di lettura, dunque di comprensione, ma dalla visione e contemplazione divina; H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, a cura di R. Bodei, Mulino, Bologna 1984, pp. 33-34.

⁴ M. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., pp. 255-258.

sfilacciatura o taglio testuale con l'intento di esprimere il venir meno delle abilità fatiche. In *Paradiso*, XXIII, a seguito della stessa esperienza di *excessus mentis* precedentemente analizzata, ricorre un diretto riferimento alla necessità di operare un salto narrativo a causa di una falla presente nel percorso e, dunque, nel discorso:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnia con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso.
(*Paradiso*, XXIII, 55-63)

L'iperbole magistralmente costruita dal poeta si erge sulla messa in campo di tutte le Muse come rimando metonimico alle potenzialità poetiche di ogni tempo, e in particolare di Polimnia,¹ che, nata dalla congiunzione tra Zeus e Mnemosine, mantiene una particolare relazione con la memoria,² nonché col canto sacro, in quanto sua particolare protettrice.³ Dante esprime in ciò il nucleo centrale del suo messaggio: la bellezza del sorriso di Beatrice⁴ è talmente alta da essere incomunicabile, irrepresentabile, non del tutto afferrabile, come lo è ogni materia sacra, e la lingua poetica di ogni tempo non sarebbe capace di descriverla in alcun modo. A seguito di tale

¹ A. MARTINA, s. v. «Polimnia», in *ED*: «D. ricorda P. in Pd XXIII 56, dove il poeta dichiara l'impossibilità di tradurre adeguatamente in termini umani la sublimità del santo riso di Beatrice, che trascende i limiti imposti a lui mortale [...] La sfolgorante bellezza di quel sorriso è un esempio di poesia dell'ineffabile; esso trascende l'arte e la fantasia di tutti i poeti più abbondantemente nutriti da P. e dalle altre Muse messe insieme, il cui intervento non consentirebbe di esprimere nemmeno la millesima parte del vero per l'inadeguatezza della parola umana dinanzi a tale visione. Alcuni commentatori hanno creduto di poter indicare in questi versi un riecheggiamento di un analogo concetto d'ineffabilità espresso da scrittori latini, come Virgilio (Aen., VI 625 "non, mihi si linguae centum sint oraue centum"), Ovidio (Met. VIII 533-534 "Non, mihi si centum deus ora sonantia linguis / ingeniumque capax totumque Helicon dedisset"), Persio (Sat. V 1-2 "Vatibus hic mos est, centum sibi poscere voces, / centum ora et linguas optare in carmina centum"), s. Agostino (Medit. XV "Etiam si angelorum scientia mihi foret et omnia membra mea verterentur in linguas") e già topico se si considera che ricorre in Omero (Il. II 489 ss.). D. vorrebbe, come ha notato) il Torraca, tutte le lingue dei poeti più famosi».

² La relazione tra le Muse plurime volte invocate nella *Commedia* e l'importanza della memoria emerge in H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit., pp. 17-18.

³ A. MARTINA, s. v. «Polimnia», in *ED*: «Polimnia (o Polinnia; gr. Πολύμνια) Nella mitologia greca, una delle 9 Muse, figlia di Zeus e Mnemosine, considerata la musa della danza e del canto sacro».

⁴ Da notare in merito all'immagine del 'riso' quanto rilevato da Bonaldi: «apparirà senz'altro curioso rilevare il fatto che il termine *sorriso* sia hapax all'interno del corpus delle opere di Dante, comparando sul volto di Beatrice in *Paradiso* XVIII, 19 in rima con *paradiso*, sostituendo il tradizionale accostamento *riso-paradiso* presente in Giacomo da Lentini (*Io m'aggio posto in core a Dio servire*, v. 4 e *Lo viso mi fa andare agramente*, v. 6), in Iacopone da Todi (*Audite una entenzione*, v. 175) e in Dante stesso (*Paradiso* X, 103, XV, 34, XXIII, 59, XXXI, 50). La portata di questa unica occorrenza potrebbe risultare perfino più significativa se si considera che essa, a quanto risulta dallo spoglio degli archivi di *Duecento* e delle banche dati dell'*OVI*, sembrerebbe costituire la prima attestazione del termine *sorriso* nella letteratura italiana» G. BONALDI, «*Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca*»: il sorriso della conoscenza in Dante e Virgilio *dramatis personae*, in «Lettere italiane», LXXI, 1, 2019, p. 8.

confessione, il poeta rivolge al lettore una consequenziale puntualizzazione metaletteraria e sottolinea, come descrivendo il Paradiso, sia inevitabile che alcune narrazioni siano omesse. Letteralmente Dante usa il verbo «saltare» – verbo similmente usato anche in *Paradiso*, XXIV, 25-27 («Però salta la penna e non lo scrivo: / ché l’immagine nostra a cotai pieghe, / non che ’l parlare, è troppo color vivo») –, cita come oggetto specifico per la prima volta «lo sacro poema»,¹ a cui fa seguire l’espressione: «come chi trova suo cammin riciso» (v. 63). Il verbo «ricidere» indica esattamente il taglio o interruzione di un percorso causati da un fosso, una falla del terreno o da un elemento che obbliga a un salto.² La funzione attributiva di «riciso» rispetto a «cammino» può far pensare ad una faglia, non solo del percorso, ma, a seguito dell’analisi finora condotta, alla conseguente lacerazione o smagliatura di un tessuto-testo. Il testo è narrazione di un cammino percorribile da chiunque si accosti alla lettura, ma in quanto *textus*, ovvero opera artigianale costituita da simbolici fili intrecciati tra loro, mostra delle faglie, delle smagliature, dei punti in cui vi è una forte tensione del tessuto tale da causare una lacerazione.³ Il varco aperto tra le fibre, l’interruzione del cammino (narrativo e reale) per cui è necessario il salto, sono la rappresentazione dell’impossibilità a procedere, a dire, a tessere, dovuta proprio alla materia sacra.

Il *tòpos* dell’ineffabilità raggiunge la sua massima espressione proprio nell’ultimo canto paradisiaco e in associazione alle immagini del flusso di parole-fiato che diventa esiguo, si prosciuga, dunque di un testo-tessuto sempre più corto. Questo venir meno della favella non deve essere letto come il procedere verso il termine ultimo dell’opera,⁴ ma come il raggiungimento dell’obiettivo stesso della *Commedia*: la massima elevatezza conoscitiva e spirituale possibile per una rappresentazione letteraria.

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Si tratta di un’importante ammissione di consapevolezza della funzione creativa dell’autore, che tuttavia proprio in questa sede usa per la prima volta il sintagma sacro poema (poi, in *Paradiso* XXV.1, *poema sacro*)».

² D. CONSOLI, s. v. «ricidere», in *ED*: «Verbo usato soltanto nella *Commedia*. Vale “tagliare” e quindi “interrompere”: così D. nel cielo delle Stelle fisse dice di non saper descrivere il santo riso di Beatrice, e di dover fare come chi trova suo cammin ricino (Pd XXIII 63) da qualche fosso o altro, sì che debba saltarlo per procedere. In senso traslato: Noi ricidemmo il cerchio a l’altra riva (If VII 100), “attraversammo”, cioè, il cerchio sino al margine opposto. È detto anche della fila di ponti rocciosi che ricidien li argini e ‘fossi (XVIII 17) di Malebolge, intersecandoli e convergendo nel pozzo centrale. Figuratamente in Pg V 66 pur che ‘l voler non possa non ricida, dove si riferisce all’eventualità che il ‘ non potere “tronchi” la volontà dantesca di essere utile agli spiriti penitenti».

³ Si legga al riguardo quanto esaminato da Bologna in merito all’ultimo canto della *Commedia*: «Dante ha celato nella *Commedia*, capolavoro di perfezione formale, il “punto d’inciampo”, il “punto debole”, la ferita invisibile che scheggia e frantuma il cristallo vivo del Testo. Ha depositato con lucida determinazione questo segno di debolezza, questa cicatrice che è nello stesso momento dichiarazione d’impotenza e fiera attestazione della potenza di tutto il resto del poema sacro» C. BOLOGNA, *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, cit., p. 727.

⁴ Ariani ha rilevato come la mancanza di potenza narrativa mantenga un diretto contatto con il concetto dionisiano di *caligo ignorantiae mystica*: («“Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella”, vv. 106-8): la parola nasce dunque, radicalmente, dall’esperienza di un abbandono, di una perdita, di un’ammissione di impotenza (“ia quel ch’io ricordo [. . .]”), la derelizione appunto di chi si ridesta nella *regio dissimilitudinis* dopo aver ficcato gli occhi nella tenebra luminosa del nulla divino» M. ARIANI, «*La forma universal di questo nodo*», cit., pp. 176-177; cfr. *Ibid.*, p. 140.

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.
(*Paradiso*, XXXIII, 106-108)

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.
(*Paradiso*, XXXIII, 121-123)

Entrambe le terzine, anch'esse segni di tappe di graduale progressione all'apertura alla somma Visione, mostrano un rimando ai concetti esaminati come centrali nella nostra analisi: il linguaggio, le immagini mnemoniche – come lo sono per eccellenza quelle espresse dalla lingua madre –,¹ il discorso, la visione concreta, il concetto. In entrambi i casi si può riscontrare l'aggettivo «corto» che, pur rimandando al concetto di esiguità di un flusso-fiato o fiume di parola-inchiestro, si mantiene in dialogo con il «riciso» di *Paradiso*, XXIII, 63 e lascia alla mente l'immagine di un tessuto che si accorcia e non riesce a coprire quanto necessario.² Dante avrebbe potuto usare molti altri aggettivi per esprimere un'idea di venuta a mancare della forza narrativa, ma sfrutta in entrambi i casi «corto/a». Sulla base della ricerca fin qui condotta non appare azzardato affermare che in tale aggettivo egli custodisca la perfetta armonia di orditura tra pensiero, parola, discorso, cammino, immagini e memoria, ma ne rappresenti in ultimo la graduale disfatta, come necessario passaggio alla vera conoscenza, e ne dichiari il disfacimento come approdo naturale dell'architettura retorica impiegata nel poema, in cui in lontananza si risente l'eco del filo in prossimità a finire nelle mani di Atropo, prima che un taglio determini l'apertura alla verità eterna.

¹ Sui concetti di lingua dell'infanzia e di lingua madre, in comparazione alle fonti bibliche, si veda: L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 207 nota 25.

² Fondamentale risulta ricordare che già in *Paradiso*, XXXII, 140-141 Dante fa ricorso all'immagine di tessuto in prossimità a finire per descrivere una visione nella sua fase conclusiva. Al riguardo ben si esprime M. Tavoni: «Questa ordinaria metafora che mi occorre di usare, peraltro, mi stimola a rileggere la straordinaria similitudine dantesca del «buon sartore / che com'elli ha del panno fa la gonna» (*Pd* XXXII 140-141) anche da un altro punto di vista. Avevamo letto quella similitudine (cfr. § 4) ricavandone il senso che il tempo della visione stava per scadere; ma possiamo rileggerla anche pertinentizzando il «panno», la materia prima dell'artigiano, non sotto l'aspetto della quantità ma della qualità. Sta per finire la stoffa che il sarto può lavorare, e quella stoffa è fatta del “tempo che t'assonna”; il materiale che il poeta può – potremmo dire con verbo dantesco – *fabbricare* [...]»: M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, cit., p. 97.

1.3 Opera di intreccio

A seguito dell'analisi sull'armoniosa orditura tra testo, pensiero e cammino nella *Commedia* di Dante, non si può prescindere da un'osservazione diretta sul valore specifico di opera testuale come perfetto intreccio di componenti diverse armonizzate tra loro. Occorre ricordare che questa concezione di opera letteraria come architettura di fattura manuale, frutto di un faticosissimo lavoro di equilibrio e tensione all'unità, è molto antica e fonda l'idea di poesia in epoca alto medievale. Due poeti provenzali tra i più noti dell'epoca, Bernart Marti e Marcabru, sfruttano nelle loro composizioni il verbo «entrebescar»,¹ traducibile con «imbricare», con l'obiettivo di esprimere l'atto del poetare.² Entrambi i poeti, inoltre, entrano in polemica con un altro noto compositore a loro coevo, Guglielmo d'Aquitania, in merito all'idea oraziana di *labor limae*, ed avanzano l'espressione «entrebescar los motz» col significato di «saper giustapporre le parole, saper creare un imbricamento dei verbi e dei suoni, tale che il rapporto tra significante e il significato sia perfettamente intrecciato».³ In Bernart Marti particolarmente l'«entrebescar los motz» ha un significato fortemente carnale: nella sua composizione *Bel m'es lai latz la fontana* egli parla di «intrecciare, imbricare le parole come le lingue in un bacio».⁴ «Entrebescar» equivale, infatti, ai verbi latini *ligare*, *contexere*, cioè «annodare» e anche «aggrovigliare».⁵

La poesia altomedievale si fonda, dunque, su una concezione metaletteraria d'origine che mantiene molto in comune con la materia edile e architettonica. L'immagine del comporre poesia come un atto di affastellamento di tegole l'una sull'altra rende particolarmente l'idea di opera come unità di componenti diverse, capaci di raggiungere la solidità attraverso l'equilibrio testuale. L'uso dell'immagine di «entrebescar» con valore carnale, operato da Bernart Marti, allo stesso tempo, dona all'espressione una sfumatura del tutto umana, terrena ed emozionale: il gioco semantico affidato alla 'lingua', con il rimando ambivalente tra organo sensoriale ed espressione verbale, ha la capacità di comunicare un'immagine di armonizzazione compositiva in cui appaiono ben bilanciate e rappresentate le diverse componenti dell'esperienza umana. La concezione di *labor limae* come ricerca di perfetto intreccio di parole rende palese, inoltre, quanto fosse raffinata nei poeti provenzali la consapevolezza del comporre. Al riguardo ben si esprime Mira Mocan

¹ Bernart Marti: 63.6, 15-17; 63.3, 60-63. Marcabru: 293.14, 35-36; 293.18b, 80-81; 293.31, 31; 293.37, 11-12

² *GDLI* V 118: «embricare, tr. (émbrico, émbrichi). ricoprire con embrici; disporre, collocare alla maniera degli embrici. 2. rifl. e recipr. sovrapporsi parzialmente al modo degli embrici».

³ Sulla definizione del termine, con riferimento anche a Bernart Marti, si veda C. BOLOGNA, A. FASSÒ, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1991. Una sintesi del dibattito trobadorico centrato sul termine *entrebescar* e sul problema del vers *frach/entiers* è presente in M. DE CONCA, *Marcabru, Lo vers comens cant vei del fau* (BdT, 293,33), in «Lecturae tropatorum», II, 2009, pp. 1-38.

⁴ vv. 61-64: «C'aisi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant: / lengu'entrebescada / es en la baizada».

⁵ A. DEL MONTE, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Giannini, The University of Michigan 1953, p. 49.

evidenziando come la riattualizzazione del motivo oraziano si impenni su una forte suggestione visiva e coloristica «giocata chiaramente sull'allusione ai colores retorici: l'entrebescar sarà allora il lavoro del poeta che articola e armonizza, "intreccia" una materia linguistica "oscura" (i "brus [...] motz" che variano la "paraul'escura" marcabruniana) o multicolore, "tinta", nel tessuto dei versi».¹ Alla concezione di equilibrio compositivo tratta dal campo edile e sensoriale si affianca l'ambito cromatico in cui colori differenti simboleggiano elementi retorici diversi, intessuti e atti a dare ordine e forma all'oscurità, dunque complessità, dell'espressione poetica. È la stessa Mocan a ricostruire, infatti, come per i poeti provenzali quest'idea di «entrebescar» in associazione al *labor limae* si sia espressa molto nella contrapposizione tra «escur e esclar[ar]» e come in tale contrapposizione sia stata rappresentata una forte ricerca di tensione emotiva, tale da rendere manifesto il senso del poetare come il tentativo di portar alla luce l'inconosciuta materia del cuore.² La *fin' amor*, dunque, si incentrerebbe non altro che in un esercizio di affinamento dell'emozione dentro il desiderio.³ Il raggiungimento di tale tensione si deve proprio all'origine della poesia cortese in quanto realtà sostanziata, secondo quanto ricostruito da Peter Dronke nel suo studio *The Medieval Lyric*, dalla fusione fra il linguaggio d'amore e tre grandi tradizioni culturali: la mistica dell'amore dei vittorini e dei cistercensi; la dottrina noetica di ascendenza neo-platonica; il culto biblico della Sapienza divina.⁴ L'origine della parola strettamente vincolata all'amore è, non a caso, la grande rivoluzione apportata dalla teologia mistica, ispirata a sua volta all'idea agostiniana che le parole esteriori si fondino sulla parola interiore e che da ciò il linguaggio costruisca silenziosamente i suoi sistemi di significato.⁵ Su questo punto d'idealità è possibile rintracciare un

¹ M. MOCAN, *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Viella, Roma 2014, Tomo II, pp. 1171-1172.

² *Ivi*, pp. 1172-1175. La tesi della Mocan si fonda sulle recenti ricerche inerenti il mutamento antropologico e culturale noto con il nome di «rinascita» o «rinascimento» del XII secolo. Si vedano al riguardo: C. H. HASKINS, *La Rinascita del XII secolo*, trad. it. P. M. Bartole, Il Mulino, Bologna 1972; C. D. MORRIS, *La scoperta dell'individuo 1050-1200*, Liguori, Napoli 1985; M. D. CHENU, *La nature et l'homme: la renaissance du XIIe siècle*, in *ID.*, *La théologie au XIIIe siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1976, pp. 19-51; C. WALKER BYNUM, *Did the 12th Century Discover the Individual?*, in «Journal of Ecclesiastical History», XXXI, 1980, pp. 1-12; *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, a cura di R. L. Benson, G. Constable, C. D. Lanham, Cambridge 1982; C. BOLOGNA, *L'"invenzione" dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese)*, in AA. VV., *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gaiano, L. Scaraffia, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 243-266.

³ M. MOCAN, *Un cuore così illuminato*, cit., p. 1175 Il ruolo del 'cuore' in questo quadro interpretativo risulta determinante nella concezione dell'amore cortese e nella poesia trobadorica. Al riguardo si tenga in considerazione: A. GUERREAU-JALABERT, «*Aimer de fin cuer*». *Le coeur dans la thématique courtoise*, in «Micrologus», XII, 2003, pp. 343-371; C. LUCKEN, «*Chantars no pot gaire valer, si dins dal cor no mou lo chans*». *Subjectivité e poésie formelle*, in «Micrologus», XII, 2003, pp. 373-413.

⁴ P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, Hutchinson University Library, London 1978, p. 94; P. NASTI, *Favole d'amore e «saver profondo»*. *La tradizione salomonica in Dante*, Longo Editore, Ravenna 2007, p. 52 nota 53.

⁵ V. TAMBURRI, *L'origine del canto*, cit., p. 174. Al ruolo del cuore in Agostino sono dedicati i seguenti studi: A. MAXSEIN, *Philosophia cordis. Das Wesen der Personalität bei Augustinus*, Müller, Salzburg 1966; E. DE LA PEZA, *El significado de 'cor' en S. Agustín*, in «Revue des études augustiniennes», VII, 1961, pp. 339-368; F. OHLY, *Cor*

terreno di confronto tra testi diversissimi tra loro, come i trattati d'amore mistico di Guglielmo di Saint-Thierry e i componimenti di Bernart de Ventadorn,¹ ma è su questo punto specifico, tramandato nei secoli dalla tradizione e rimodulato dalle successive scuole poetiche, che anche per Dante si impone «la peculiarità e la superiorità della poesia in quanto strumento di conoscenza, di una conoscenza più profonda perché legata non solo – come per la filosofia e la teologia – alla ragione e al ‘sillogismo’, ma anche all’elemento ‘affettivo’ ed ‘estetico’ (nel senso proprio e insieme in quello etimologico della parola, cioè in riferimento all’esperienza e alla percezione attraverso i sensi), di una conoscenza che può dunque, unica, saldare in una sola cosa intelletto e volontà, scienza e amore, vero e bello, sapienza e carità, configurandosi veramente come “*amoroso uso di sapienza*” (*Convivio*, III, XII, 12)».²

La peculiarità della poesia di essere mezzo privilegiato di conoscenza mediante la tensione a tenere in unità le dicotomie intrinseche all’esperienza umana, per sua caratteristica ‘genetica’ e come frutto della sua tradizione, sarà la consapevolezza cardine della trattazione del presente paragrafo, in cui si intende approfondire le caratteristiche specifiche e ideologiche alla base della concezione d’intreccio testuale in Dante e, parallelamente, il valore specifico di *signum* nelle opere del poeta e presso le sue fonti.

1. 3. 1 *Il legame musaico e il fascio di versi*

Per Dante il cammino e la lingua mantengono sempre uno stretto legame e ciò è facilmente intuibile a partire dalla sua stessa dichiarazione in *Convivio*, I. XIII. 5:

Ancora: questo mio volgare fu introduttore di me nella via di scienza, che è ultima perfezione [nostra], in quanto con esso io entrai nello latino e con esso mi fu mostrato: lo quale latino poi mi fu via a più inanzi andare. E così è palese, e per me conosciuto, esso essere stato a me grandissimo benefattore.

(*Convivio*, I. XIII. 5)

In tale passo si rintraccia un particolare elogio del volgare che, per il poeta in prossimità di scrivere la *Commedia*, corrisponde all’evocazione del percorso conoscitivo verso la scienza. Dante stesso riconosce che il volgare lo ha avvicinato al sapere e, addirittura, solo in seconda istanza, dal volgare stesso egli dichiara di essere giunto alla forma linguistica atta a comunicare scienza,

amantis non angustum, in ID., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Buchgesellschaft, Darmstadt 128-155; R. DE MONTICELLI, *L'allegria della mente. Dialogando con Agostino*, Mondadori, Milano 2004, pp. 69-103.

¹ V. TAMBURRI, *L'origine del canto*, cit., p. 174; cfr. *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, Sellerio, Palermo 1988; M. MOCAN, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale “cossirar”*, Bagatto Libri, Roma 2004.

² F. BAUSI, *Dante fra scienza e sapienza. Egesi del canto XII del Paradiso*, Olshki, Firenze 2009, pp. 114-115.

ovvero al latino.¹ Com'è noto, il poeta vive un'epoca storica caratterizzata dalla diglossia, in cui il divario tra cultura e volgo si impenna ed è rappresentato nel problema della lingua. All'interno della sua produzione Dante si divide tra espressività in lingua latina e in lingua volgare, opportunamente operando una scelta in base ai propri scopi comunicativi. Da un punto di vista teorico, tuttavia, il poeta mostra in merito alle teorie linguistiche un atteggiamento ambivalente, che evolve nel tempo. Con la presente trattazione non si intende ripercorrere una questione così complessa come l'evolversi delle teorie linguistiche nella poetica dantesca, ma porre esclusivamente l'accento sui luoghi in cui le teorie linguistiche dantesche trasmettono un'idea del linguaggio come strumento di unità e coesione del testo e fra parlanti. Dante, infatti, in una prima fase, coincidente con la stesura del *De vulgari eloquentia*, pone al centro la contrapposizione tra una lingua fissa, universale, ideale, ma perduta, e la molteplicità delle lingue del mondo, mutevoli e inadeguate ad una comunicazione universale.² Alla base di questa concezione vi è naturalmente il mito biblico di Babele e della frammentazione delle lingue, nella perdita della forma espressiva donata da Dio all'uomo, per causa del peccato.³ Tale concezione linguistica dantesca si incentra, dunque, nella tensione al raggiungimento del più alto grado di universalità e fissità di una lingua che il poeta vede possibile nel latino e nella sua forma normalizzata da una rigida grammatica.⁴ La ricerca di un'unità linguistica corrisponde per il poeta alla ricerca di una ricongiunzione con Dio e riallacciamento alla vera conoscenza.⁵ Nel processo che conduce Dante alla scelta del volgare per la *Commedia*, tuttavia, il poeta giunge sempre più a considerare la duttilità e la flessibilità del

¹ Per un'analisi sull'utilizzo del volgare come lingua connessa all'affettività e capace di trasmettere sapere fin dall'infanzia, si veda: M. GRAGNOLATI, *Insegnare con un classico. La complessità di Dante e lo spirito critico*, in *In cattedra. Il docente universitario in otto ritratti*, a cura di C. Cappelletto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, pp. 189-191; G. CESTARO, *Dante and the Grammar of the Nursing Body*, Notre Dame University Press, Notre Dame 2003.

² E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 8-10; pp. 123-160 (in particolare pp. 123-124).

³ Nel paragrafo *The Semiotic Universe of Mankind: Augustine's 'Theory of Things'* la Lombardi conduce un'analisi puntuale su come la riflessione agostiniana prodotta in merito all'episodio biblico di Babele si connetta ad un concetto di separazione tra uomini, nonché tra l'uomo e Dio. Al riguardo la Lombardi cita il *De doctrina christiana* 2. 4. 5: «ista signa igitur [voces et litterae] non potuerunt communia esse omnibus gentibus peccato quodam dissensionis humanae, cum ad se quisque principatum rapit. Cuius superbiae signum est erecta illa turris in caelum, ubi homines impii non solum animos, sed etiam voces dissonas habere meruerunt». Cfr. E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 27-37. Un ulteriore importante confronto può essere operato con *De vulgari eloquentia*, I. IV. 3-4 e I. V. 2.

⁴ Dante sostiene che il latino fosse fino a un certo punto una lingua naturale. Le sfide storiche hanno costretto i fondatori della grammatica a cercarne dei regolamenti strutturali. Di conseguenza, il latino fu 'congelato' in uno stato determinato. Legato da un sistema di regole grammaticali, il latino diventa un tipo di linguaggio preservato da ulteriore deterioramento e corruzione in modo che un gruppo di persone socialmente ristretto sia in grado di usarlo come forma di comunicazione. *De vulgari eloquentia*, I. IX. 11: «que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis. Hec cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest». Cfr. C. GRAYSON, *Nobilior est vulgaris: latino e volgare nel pensiero di Dante*, in *Cinque saggi su Dante*. Patron, Bologna 1972, pp. 5-7.

⁵ «In Dante's portrayal of this vexing disparity between mortal and divine language, a clear need emerges for something to hold together deteriorated human language and bind its irremediable temporality to eternity»: E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 123. Già in *De vulgari eloquentia*, I. I. 4 Dante aveva esaltato il volgare per le sue caratteristiche di universalità e storicità.

volgare come le virtù necessarie al raggiungimento dell'obiettivo di ricongiungimento con Dio o con la verità proprio come un atto d'amore operato dai poeti.¹ Le potenzialità del volgare si manifestano, infatti, nella sua caratteristica di diffusione e capacità di unire le persone tra loro più vicine:

E così lo volgare è più prossimo quanto è più unito, [e quello è più unito], che uno e solo è prima nella mente che alcuno altro, e che non solamente per sé è unito, ma per accidente, in quanto è congiunto colle più prossime persone, sì come colli parenti e [colli] propi cittadini e colla propria gente.

(*Convivio*, I. XII. 5)

Non solo il volgare è il primo linguaggio presente nella mente, quindi l'espressione in volgare ha in sé una matrice d'istintività e memoria ancestrale che lega direttamente il parlante alla parola, all'immagine, al concetto,² ma è anche la lingua che unisce tra loro i parenti e i concittadini, facilitando la comunicazione, la condivisione di pensieri, la coesione culturale di una società.³ Dante riesce a fare un salto mentale importante riconoscendo nel volgare la potenzialità di universalità che attribuiva come ideale di una lingua e riesce a far emergere in ciò che prima gli sembrava un difetto, ovvero l'attitudine al mutevole, la virtù tipica della lingua.⁴ Adamo in *Paradiso*, XXVI rivela, infatti, a Dante che il costante mutamento delle lingue non si deve al peccato, come era stato sostenuto nel *De vulgari eloquentia*, ma ad una caratteristica intrinseca al fenomeno linguistico.⁵

¹ «However, the individual/author and the vernacular, bound together by their 'friendship,' share a desire for preservation and stability, which only poetry can grant through the binding system of rhyme and rhythm ('legar sé con numero e con rime'): Anche, è stato meco d'uno medesimo studio, e ciò posso così mostrare. Ciascuna cosa studia naturalmente alla sua conservazione: onde, se lo vogare per sé studiare potesse, studierebbe a quella; e quella sarebbe aconciare sé a più stabilitate, e più stabilitate non potrebbe avere che [in] legar sé con numero e con rime. E questo medesimo studio è stato mio, sì come tanto è palese che non dimanda testimonianza. Per che uno medesimo studio è stato lo suo e 'l mio: per che di questa concordia l'amistà è confermata e acresciuta. Anche c'è stata la benivolenza della consuetudine, ché dal principio della mia vita ho avuta con esso benivolenza e conversazione, e usato quello diliberando, interpretando e questionando. (*Convivio* I. 13. 6–8)»: E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 137; cfr. M. GRAGNOLATI, *Insegnare con un classico*, cit., pp. 189-191.

² «As a result of its punctual presence in time and space and to its malleability, the vernacular creates a bond within the individual (since it is immediately 'united' to his mind) and within the community»: E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 136.

³ La Lombardi vede in questo passo del *Convivio* anche un riferimento che Dante farebbe al legame istintivo che nell'individuo nasce con il volgare e che conduce il parlante a scorgere particolare bellezza in esso; cfr. *ibid.*

⁴ Come evidenzia Gragnolati, già nell'*Epistola a Cangrante*, indipendente dalla sua attribuzione, la scelta di scrivere la *Commedia* è presentata come scelta di un linguaggio umile e universalmente diffuso: M. GRAGNOLATI, *Insegnare con un classico*, cit., p. 189.

⁵ *Paradiso*, XXVI, 127-132: «ché nullo effetto mai razionabile, / per lo piacere uman che rinovella / seguendo il cielo, sempre fu durabile. / Opera naturale è ch'uom favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella».

Universalità ed unità per Dante sono gli obiettivi a cui il poeta deve tendere modellando la materia linguistica. Se è stato possibile notare il mutamento di prospettiva che Dante opera in merito alla via da praticare per giungere all'universalità, occorre rilevare in cosa rintracci il massimo grado di unità. Nel *De vulgari eloquentia* l'unità linguistica e testuale corrisponde prevalentemente ad un'idea di fissità e normalizzazione grammaticale. Nel *Convivio* tale concetto, pur rimanendo presente, si evolve, come è possibile riconoscere nella nota immagine di 'legame musaico', usata dal poeta al fine di descrivere la realtà di un testo e il legame tra le parole:

Ché, cominciando dall'A, nell'U quindi si rivolge, e viene diritto per I nell'E, quindi si rivolge e torna nell'O: sì che veramente imagina questa figura: A, E, I, O, U, la quale è figura di legame. E in quanto 'autore' viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che coll'arte musaica le loro parole hanno legate [...]

(*Convivio*, IV. VI. 4)

Rilevante risulta il ricco commento di Dragonetti secondo cui emergerebbe nelle parole di Dante una vera e propria mitologia poetica costruita a partire dal verbo «auieo», recante il significato di «legare parole», la cui espressione è tuttavia materialmente costituita, allo stesso tempo, solo da vocali in funzione di collanti a rendere forma grafica e suono al termine.¹ Comprendiamo, dunque, come l'importanza che Dante attribuisce all'unità e, conseguentemente, al legame sul piano linguistico, conservi una valenza polimorfa: in tale concetto il poeta riassume l'idea di connessione semantica, grammaticale e fonetica tra i vocaboli che si realizza simultaneamente nella forma grafica, verbale e visiva; in tale idea si concretizza simultaneamente l'armonia tra l'aspetto fisico, sensoriale, cognitivo necessaria all'espressione e alla base della funzione di coesione culturale che il linguaggio svolge nella società. Il concetto di 'legame musaico', tuttavia, secondo la ricostruzione etimologica di Mengaldo,² appare essere connesso direttamente alla musica e al ritmo del discorso. Ciò che assicura, secondo Dante, la coesione, nonché il carattere e la forza al testo, è proprio la sonorità, preponderante sulle restanti componenti oratorie o testuali in quanto capace di restituire l'idea di un vincolo tra le parole, di una catena ritmica.³ Nel concetto di unità linguistica che Dante elabora in prossimità della scrittura della *Commedia* emerge il riconoscimento della virtù tipica della lingua, cioè di custodire nella sua forma i molteplici piani necessari alla comunicazione e di produrre a sua volta coesione culturale tra i parlanti, ma emerge specificatamente il potenziale della musicalità del linguaggio. Secondo Dante tale virtù è un

¹ R. DRAGONETTI, *La conception du langage poétique dans le De vulgari eloquentia de Dante*, in «Romanica Gandensia», IX, 1971, pp. 66-70.

² P. V. MENGALDO, *Parole di Dante: musaico*, in «Lingua Nostra», XXX, 1969, pp. 33-34.

³ S. CRISTALDI, *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, a cura di G. Ledda, Ravenna (Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali) 2011, pp. 77-120, in particolare pp. 89-90.

affinamento specifico da tributare ai poeti, i quali continuamente lavorano la materia linguistica per custodirne l'armonia e per sviluppare sempre il più alto grado di capacità connettiva e coesiva.¹

Su questo tema a lungo ha posto attenzione la critica non solo individuando una specifica connotazione dell'approdo teorico di Dante, ma scorgendo in esso importanti rifrazioni pratiche relative alla struttura interna delle sue opere.² Tra le ricostruzioni avanzate, quella di Gorni, nel prezioso lavoro *La metafora di testo*, resta ad oggi la più esaustiva ai fini della presente ricerca, in quanto pone in relazione il concetto di unità linguistica con l'immagine di tessuto. Lo studioso fa emergere, infatti, come la oramai sovra strutturata, per questo per noi perduta, relazione tra il testo e il tessuto, agli uomini del Duecento fosse invece molto evidente,³ primariamente in quanto connessa al mondo latino, grazie a due tra gli autori classici più frequentati, Virgilio e Ovidio, nelle cui opere si riscontrano immagini che rendono palese tale relazione.⁴ Si tenga presente, tuttavia, che anche presso le fonti patristiche e teologiche tali immagini di testo come tessuto ritornano, come nel commento al *Cantico* di Bernardo di Chiaravalle in cui è possibile scorgere un riferimento alla «trama letterale del testo».⁵ La definizione avanzata da Dante di legame mosaico, tuttavia, è molto specifica e merita un'analisi mirata. Interessante risulta, infatti, riscontrare il rapporto con lo scenario artistico di fattura manuale, già presente nella concezione di *textus* in cui è insita la perizia artigianale,⁶ ma soprattutto l'intento di trasmettere una concezione della scrittura come sistema articolato di connessioni reciproche, in cui ogni elemento mantiene un influsso sull'altro e tutti sono tenuti insieme dal ritmo e dal suono.⁷ L'idea di armonia di un flusso sonoro posta in raffronto alla parola, o addirittura ad una lettera, ad un'unità minima di un

¹ «The etymology *auieo* singles out poets as 'binders of words,' who graft stability onto fallen human language by way of the rules of poetry, namely rhyme and rhythm. This quality is imparted to poetry by music, an art ('arte mosaica'), which responds to an abstract science that mirrors in turn the even and eternal movements of the stars and their harmonious interaction. The intimate connection between poetry and music – evident in Dante's definition of poetry as 'fictio rhetorica musicaque poita' (*De vulgari eloquentia* 2.4.3: verbal invention composed according to the rules of poetry and music) – enables poetry to act as syntax in the way that Augustine theologically, and the Modistae scientifically, understood it: a set of rules, a structure, a thread, that harmonizes the corruptible word of humankind with God's eternal one»: E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 139-140.

² Per una bibliografia essenziale si tengano in considerazione i seguenti studi: B. NARDI, *Il linguaggio*, in *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1949, pp. 241-47; M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Società Dantesca Italiana, Firenze 1981, pp. 48-56; Z. BARANSKI, *Dante's Biblical Linguistics*, in «Lectura Dantis», V, 1989; G. CASAGRANDE, «I s'appellava in terra il sommo bene» (*Paradiso XXVI. 134*), in «Aevum», L, 1976, pp. 249-273; D. CASTALDO, *L'etica del primiloquim di Adamo nel De vulgari eloquentia*, in «Italice», LIX, 1982, pp. 3-15; G. C. ALESSIO, *A Few Remarks on the Vulgare Illustre*, in «Dante Studies», CIII, 1995, pp. 57-67; P. V. MENGALDO, s. v. «La lingua di Adamo», in *ED*.

³ G. GORNI, *La metafora di testo*, in *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 137.

⁴ *Georg.* 10, 70-72: «Haec sat erit, vestrum cecinisse poetam, / dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco, / Pierides»; *Aen.*, 8, 625: «clipei non enarrabile textum»; *Met.*, 6, 69: «et vetus in tela deducitur argumentum». Da Publilio Optaziano Porfirio, *Carm.*, 12.2: «versus intextus»; Epistula Porfyrii, 2: «carmine quod artioribus Musarum (in) ligaveram vinculis»; cfr. G. GORNI, *La metafora di testo*, pp. 141-143.

⁵ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo ILII, 1: «Ad ipsos ergo responsio ejus. Et litteralis quidem contextio schematis ita se habet»; ID, *Sermo* LII, 1 «Ista est litteralis cohaerentia textus».

⁶ G. GORNI, *La metafora di testo*, p. 139.

⁷ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 139-140.

vasto complesso narrativo, apre in maniera inedita l'immagine di testo come *textus* ad una sfera determinante, ovvero quella della sensorialità, in particolare l'uditiva, come strumento centrale di coesione. L'unità è fondamentale in qualunque tessuto, sebbene la proprietà dell'intreccio fornisca al tessuto una natura in sé autoreggente, con millimetrici spazi di vuoto necessari alla stessa natura dell'intreccio. L'arte di rendere i suoni un'armonia musicale, come all'interno di un canto gregoriano, invece, reca nella sua natura la completa unità programmata e strutturata, tipica anche della parola fissata nella scrittura grafica, rinsaldata da una stesura di collante, ovvero il suono, a tenere coese le componenti, ma allo stesso tempo a renderle dotate di fluidità, cosicché anche una piccola falla non sia casuale, ma ragionata nell'equilibrio di fiato, suono, silenzio d'insieme e anche le sospensioni, i silenzi siano significanti, evocanti, comunicanti. È possibile comprendere, dunque, come l'atto d'amore operato secondo Dante dai poeti e capace di ricongiungere l'uomo a Dio corrisponda a questa tensione di struttura del testo nella perfezione di un legame mosaico, inteso come coesione di tutte le componenti nel ritmo e nel suono.

Il *De vulgari eloquentia* resta, tuttavia, significativamente ricco di immagini afferenti alla metafora della tessitura in relazione al testo e aiuta a comprendere come quest'idea di opera testuale come tessuto sonoro, perfetto intreccio di armonia, abbia sempre accompagnato Dante aldilà di ogni concezione linguistica. Gorni ricostruisce una lista di lemmi specifici in relazione alla tessitura presenti nel trattato dantesco, fra cui: *aviere* (II. I. 1), *coartare* (II. III. 1), *fasciare* (II. VIII. 1), *ligare* (II. III. 2; II. IV. 6; II. VIII. 9), *viere* (II. V. 8)¹ ed evidenzia le immagini tratte dal mondo agricolo con lo scopo di esprimere il medesimo concetto di unità, come l'immagine del 'fascio',² proprio a partire dalla quale si ha un ingresso definitivo nell'immagine di *textus*.³ In campo lirico, Dante sembra voler esprimere proprio la necessità di legare i versi con la metafora del *fascis*, ma anche con un dichiarato riferimento all'annodatura della canzone:

Fascis iste igitur, si bene comminiscimur omnia prelibata, cantio est.

(*De vulgari eloquentia*, II. VIII. 2)

Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur: et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere.

(*De vulgari eloquentia*, II. IV. 6)

¹ Ivi, p. 145.

² *De vulgari eloquentia*, II. VIII. 1: «Preparatis fustibus torquibusque ad fascem, nunc fasciandi tempus incumbit».

³ G. GORNI, *La metafora di testo*, cit., p. 145.

Se la canzone è un ‘fascio’ in cui le varie componenti sono legate insieme, a tenere coesa la materia lirica, è anche il genere letterario che determina la forma intrinseca del componimento e, dunque, il linguaggio da cui essa deve essere composta. Comprendiamo che la coesione e l’unità di un’opera si raggiungono seguendo modelli gerarchici e programmatici. Gorni, inoltre, ricostruisce una gamma di immagini connesse a lessici specifici innovativi nel *De vulgari eloquentia*, tra cui: «contextus carminum» (II. XI. 1); «quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta» (II. XII. 3); «quedam (stantia) est in qua tantum eptasillabum intexitur unum» (II. XII. 4); «et sicut quedam stantia est uno eptasillabo conformata, sic duobus, tribus, quatuor, quinque videtur posse contexi» (II. XII. 6); «[Gottus Mantuanus] semper in stantia unum carmen incomitatum texebat, quod clavem vocabat» (II. XIII. 6). Individua anche le metafore di *induere o vestire* (basti rinviare a II. I. 4 e 10) e un tecnicismo dell’arte della lana, il verbo *carminare*, sinonimo di «scardassare»:¹ «primo secundum quod metricum est ipsum carminemus» (II. I. 1).²

L’annodatura di versi avanzata da Dante, già nella trattazione del *De vulgari eloquentia*, mantiene una triplice dimensione: l’aspetto linguistico, semantico e metrico. Dante era consapevole di quanto tutti questi aspetti formino il *textus* di un componimento e di come sia necessario all’intreccio l’armonizzazione delle parti. Per tale ragione la medesima immagine di legatura viene spesso usata dal poeta in ambito metrico, sia esprimendo il concetto di intreccio di tre endecasillabi,³ sia facendo appello alla tessitura metrica,⁴ sia annoverando l’immagine di incatenatura di versi.⁵ Si ricordi che nel periodo coevo a Dante la trattatistica d’ambito metrico fa spesso riferimento ai nodi interni dell’endecasillabo.⁶ La concezione di *textus* come intreccio perfetto delle componenti, già teorizzata nel *De vulgari eloquentia* a proposito della canzone, è naturalmente enormemente amplificata nella composizione di un’opera come la *Commedia*, la cui tensione al raggiungimento di un perfetto legame musaico raggiunge la sua massima complessità,

¹ *GDLI XVII 844*: «scardassare (scardazzare)»: «tr. cardare la lana o altre fibre tessili con lo scardasso».

² G. GORNI, *La metafora di testo*, cit., p. 145.

³ *De vulgari eloquentia*, II. XI. 5-6: «Quandoque versus frontem superant sillabis et carminibus, ut in illa quam dicimus, Traggemi de la mente Amor la stiva: fuit hec tetrametra frons, tribus endecasillabis et uno eptasillabo contexta; non etenim potuit in pedes dividi, cum equalitas carminum et sillabarum requiratur in pedibus inter se, et etiam in versibus inter se. Et quemadmodum dicimus de fronte, dicimus et de versibus: possent etenim versus frontem superare carminibus, et sillabis superari, puta si versus duo essent et uterque trimeter, et eptasillaba metra, et frons esset pentametra, duobus endecasillabis et tribus eptasillabis contexta».

⁴ *De vulgari eloquentia*, II. XII. 3: «Horum prorsus, cum tragice poetari conamur, endecasillabum propter quandam excellentiam in contextu vincendi privilegium promeretur. Nam quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta, ut illa Guidonis de Florentia, Donna me prega, perch’io voglio dire; et etiam nos dicimus, Donne ch’avete intelletto d’amore. Hoc etiam Yspani usi sunt – et dico Yspanos, qui poetati sunt in vulgari oc: Namericus de Belnui, Nuls hom non pot complir adrechamen».

⁵ *De vulgari eloquentia*, II. XIII. 7: «Et quidam diversos faciunt esse rithimos eorum que post diesim carmina sunt a rithimis eorum que sunt ante; quidam vero non sic, sed desinentias anterioris stantie inter postera carmina referentes intexunt. Sepissime tamen hoc fit in desinentia primi posteriorum, quam plerique rithimantur ei que est priorum posterioris: quod non aliud esse videtur quam quedam ipsius stantie concatenatio pulcra».

⁶ G. GORNI, *La metafora di testo*, cit., p. 138.

in cui ogni piccola porzione si connette ad un grande insieme. Ciò risulta emblematico nell'espressione «le carte ordite» di *Purgatorio*, XXXIII, 139-141 da cui traspare un'idea di magnifica opera di intreccio. Gorni in particolare evidenzia come Dante nella *Commedia* sia riuscito a raggiungere una pienezza metaforica di dimensione orizzontale e verticale nella struttura della terza rima: figura metrica più 'legata' dalla sequenza di tutti gli endecasillabi e dall'ordito regolare, in cui le rime A e Z, con due concorrenze, chiudono simmetricamente. Dei vari fili portanti che compongono l'opera di intreccio dantesca, il poeta affida il ruolo decisivo, ovvero di coesione e armoniosa legatura di forma, proprio ad un metro così accuratamente ricercato, ideale all'armonia d'insieme di un poema come la *Commedia*, in quanto capace di sostenere e potenziare le valenze semantiche della narrazione dall'inizio alla fine, incatenando terzina con terzina, verso con verso. La terzina dantesca nella *Commedia* diviene strumento di base primario di mediazione al messaggio attraverso il ritmo e la rima; lo stesso binomio, ritmo e rima, che già nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio* il poeta intravede come strumenti attraverso cui è possibile assurgere alla creazione di un linguaggio connesso al divino.¹

1. 3. 2 *Il signum*

Un'opera di intreccio, prima di essere armonia di tutte le sue componenti interconnesse, è scelta dei suoi elementi primi, ovvero dei segni che la costituiscono. Il termine «segno», tuttavia, custodisce una semantica davvero polimorfa. Sebbene il suo uso si possa classificare in tre principali categorie – per indicare una manifestazione di verità concettuale; per rappresentare simbolicamente un'entità astratta; in relazione ad una traccia visibile o impronta che rimane su qualcosa –,² le sfumature intrinseche al lemma sono molteplici e diversificate. Ai fini dell'analisi proposta nel presente studio, è rilevante notare come tra le concezioni di 'segno' e di 'opera di intreccio' si intessano fondamentali connessioni. Risulta ormai noto, infatti, il rapporto tra l'immagine del 'punto', che riemerge spesso nei testi danteschi in sinonimia con 'segno', e quella dell'ordito.³ A titolo esemplificativo si annoverino i versi 139-141 di *Paradiso*, XXXII: «Ma perché 'l tempo fugge che t'assona, / qui farem punto, come buon sartore / che com'elli ha del panno fa la gonna». Il tempo del viaggio dantesco è circoscritto, così come lo è la stessa narrazione. Nel concepire il testo che la conterrà occorre, dunque, essere abili a porre i giusti segni concettuali, simbolici, immaginifici e memoriali, i quali risultano necessari a 'fare il punto', come per il buon sarto, ovvero a organizzare la trama del tessuto stesso. Partendo da tali premesse, nella presente sezione dello studio si tenterà di analizzare la concezione dantesca di «segno», osservando in

¹ Cfr. E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 139-140.

² Si veda al riguardo D. CONSOLI, s. v. «segno», in *ED*.

³ Sul tema risulta illuminante lo studio: C. BOLOGNA, *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, cit.

particolare come in tale immagine si dispieghi la sinonimia con «punto», al fine di comprendere meglio la sua valenza in confronto al concetto di *textus*.

La prima connotazione di *signum* presso le opere di Dante è di ambito linguistico.¹ Il poeta usa nel *De vulgari eloquentia* tale espressione come sinonimo di termine,² di idioma,³ di argomento della discussione.⁴ Il *signum*, con tale valenza, mantiene un diretto rapporto con l'uomo in quanto essenziale soggetto mediatore della conoscenza, diversamente che per le intelligenze angeliche o beate, le quali attingerebbero direttamente la verità dalla mente di Dio con un atto di rispecchiamento.⁵ Ciò entra in contatto con una concezione centrale della tradizione cristiana, ovvero l'idea che la verità possa giungere all'uomo sempre parzialmente e solo per rivelazione divina, mediante segni.⁶ Il *signum*, almeno in due occorrenze nel *De vulgari eloquentia*, è usato, infatti, come sinonimo di «prova»⁷ e più specificatamente Dante cita i *signa veri* con l'intento di esprimere le «formulazioni del vero».⁸

La seconda connotazione dantesca più ricorrente di «segno» mantiene un valore concettuale e appare nella *Monarchia*: «Quod erat necessarium, ut dictum fuit, velut signum prefixum in quod quicquid probandum est resolvatur tanquam in manifestissimam veritatem» (*Monarchia*, I. IV. 6). All'interno della scrittura come spazio di dimostrazione del pensiero, un posto di rilievo assume per Dante il rimando ad un «punto di riferimento fisso» codificato nel

¹ *De vulgari eloquentia*, I. II. 3: «Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltim per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcherrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguissent videntur».

² *Monarchia*, III. VIII. 5-6: «Nam si dico: "Omne animal currit", 'omne' distribuit pro omni eo quod sub genere animalis comprehenditur; si vero dico: "Omnis homo currit", tunc signum universale non distribuit nisi pro suppositis huius termini 'homo'; et cum dico: "Omnis grammaticus", tunc distributio magis coartatur. Propter quod semper videndum est quid est quod signum universale habet distribuere: quo viso, facile apparebit quantum sua distributio dilatetur, cognita natura et ambitu termini distributi».

³ *De vulgari eloquentia*, I. XVI. 3: «in quantum ut homines latini agimus, quedam habemus simplicissima signa et morum et habituum et locutionis, quibus latine actiones ponderantur et mensurantur».

⁴ *De vulgari eloquentia*, I. III. 3: «Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum».

⁵ Nella *Commedia* questa concezione si concretizza nell'immagine dei beati che conoscono per rispecchiamento nella mente di Dio; cfr. *Paradiso*, XIX, 28-30: «Ben so io che, se 'n cielo altro reame / la divina giustizia fa suo specchio, / che 'l vostro non l'apprende con velame».

⁶ H. RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1957, pp. 43-46.

⁷ *De vulgari eloquentia*, II. III. 9: «Signum autem horum que dicimus promptum in conspectu habetur nam quicquid de cacuminibus illustrium capitum poetantium profluxit ad labia, in solis cantionibus invenitur»; *De vulgari eloquentia*, II, VIII, 4: «Signum autem huius est quod nunquam dicimus: "Hec est cantio Petri" eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam».

⁸ *Monarchia*, II. V. 24: «Nam si ex falsis verum quodammodo concluditur, hoc est per accidens, in quantum illud verum importatur per voces illationis; per se enim verum nunquam sequitur ex falsis, signa tamen veri bene secuntur ex signis que sunt signa falsi».

termine *signum*. Al riguardo è rilevante rammentare quanto già riscontrato sull'importanza della progressione logica, espressa in Dante proprio mediante l'espressione di 'punti di partenza'.¹

Il termine *signum* ricorre, inoltre, nella *Monarchia* con riferimento ai 'segni chiari di autorità dei pensatori'² e al 'segno insieme razionale e sensibile',³ rendendo palese una relazione con la speculazione filosofica, tesa ad una verità concreta, tangibile e rischiaratrice. A conferma di ciò, si può riscontrare l'ulteriore uso dantesco di *signum* per far riferimento ad un 'elemento specifico',⁴ nonché di un *signum universale* atto ad esprimere il valore di 'concetto universale'.⁵

Le maggiori occorrenze di «segno» nella *Commedia* si impongono come figure di «manifestazione divina». Tra di esse appare l'uso linguistico specifico di 'far segno in cielo' con l'intento di descrivere un richiamo che Dio rivolgerebbe agli uomini,⁶ nonché l'esatto termine *vestigio* per esprimere l'immagine di 'traccia di luce divina'.⁷ Il «segno in cielo» è un'immagine appartenente storicamente alla cultura cristiana, non solo dall'epoca costantiniana, ma certamente connotata in modo definitivo a partire dall'episodio che vide la conversione dell'imperatore.⁸ Secondo la tradizione sviluppata nei secoli, il *signum* rappresenta una fulminea rappresentazione del divino che si manifesta nella storia e ne muta gli eventi, ma in esso è possibile scorgere anche il rinvio ad un cammino di conoscenza tutto terreno accessibile agli uomini a partire da punti di appiglio certi, intorno a cui sviluppare una ricerca.⁹ L'essenza di tale ricerca è costituita dalla tensione verso una verità al di fuori dal tempo che dia senso al tempo, una formula universale del Tutto verso cui porre un costante sguardo, anche quando l'occhio non può reggere la vista. Presso

¹ Si veda la nota 177 del presente lavoro.

² *Monarchia*, II. II. 7: «Preterea meminisse oportet quod, ut Phylosophus docet in primis *ad Nicomacum*, non similiter in omni materia certitudo querenda est, sed secundum quod natura rei subiecte recipit. Propter quod sufficienter argumenta sub invento principio procedent, si ex manifestis signis atque sapientum autoritatibus ius illius populi gloriosi queratur».

³ *De vulgari eloquentia*, I, III, 3: «Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum».

⁴ *De vulgari eloquentia*, I, XVI, 3: «Quapropter in actionibus nostris, quantumcunque dividantur in species, hoc signum inveniri oportet quo et ipse mensurentur. Nam, in quantum simpliciter ut homines agimus, virtutem habemus – ut generaliter illam intelligamus–: nam secundum ipsam bonum et malum hominem iudicamus; in quantum ut homines cives agimus, habemus legem, secundum quam dicitur civis bonus et malus; in quantum ut homines latini agimus, quedam habemus simplicissima signa et morum et habituum et locutionis, quibus latine actiones ponderantur et mensurantur».

⁵ *Monarchia*, III. VIII. 10: «Et sic signum universale quod includitur in 'quodcunque' contrahitur in sua distributione ab offitio clavium regni celorum. Et sic assumendo, vera est illa propositio; absolute vero non, ut patet».

⁶ *Paradiso*, IV, 37-39: «Qui si mostraro, non perché sortita / sia questa spera lor, ma per far segno / de la celestia c'ha men salita».

⁷ *Paradiso*, V, 7- 12: «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 traluce».

⁸ H. RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, cit., pp. 77-79.

⁹ A tal riguardo risulta particolarmente importante la comparazione tra i concetti di mistero pagano e cristiano sviluppati in H. RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, cit., pp. 17-62.

le fonti, infatti, appaiono i riferimenti sia al ‘segno sempre presente di Dio’,¹ quindi eterno e inscritto nel tempo, sia ‘all’abbagliante lampo di verità’ racchiuso in tale segno.²

Dante riferisce le modalità attraverso cui un *signum* di manifestazione divina possa tramutarsi in traccia di un cammino:

Fecesi voce quivi, e quindi uscissi
per lo suo becco in forma di parole,
quali aspettava il core ov’ io le scrissi.
(*Paradiso*, XX, 28-30)

Al cospetto dell’Aquila intessuta dagli Spiriti Giusti, in completa e perfetta unità e armonia, Dante ode incredibilmente parole distinte che l’animale volge alla sua persona e attraverso cui si esaudisce il desiderio inespresso dal pellegrino: sapere i nomi delle anime che compongono il corpo dell’Aquila. Le parole equivalgono ad un’espressione verbale, ma si tramutano subito in incisioni nella memoria. Nella terzina non ricorre, infatti, il termine «segno» o un suo derivato, ma sono le parole stesse a tramutarsi in segni memoriali, ovvero ad iscriversi sul cuore del poeta.³ L’iscrizione sul cuore di un precetto di salvezza è un’immagine chiave del messaggio cristiano, la quale entra in relazione con la simbologia del Cristo come sigillo. Le fonti, a partire dal *Cantico dei cantici* (8, 6-7), mostrano un largo uso di questa espressione sia con riferimento al nome di Cristo, da porre come sigillo sul cuore ad assicurare la purezza e la salvezza,⁴ sia con riferimento al nome di Cristo come sigillo di memoria.⁵ Nel presente caso, tuttavia, Dante riprende l’immagine di iscrizione nella memoria, ma l’associa all’idea di segno come manifestazione divina e di sigillo santo da porre in cuore. La rivelazione dei nomi dei beati, infatti, conduce a più alto grado di consapevolezza in Dante e si impone come nuovo punto di appiglio nel cammino di conoscenza narrato nel poema.

¹ BEDA VENERABILIS, *In Cantica canticorum*, 5, 8 (CPL 1353): «Hoc ergo more etiam nos dominus ut praesenti signaculo semper ammonitos sua uult mandata retinere iuxta quod et ipse praecipit dicens de lege quam dedit: Erit igitur quasi signum in manu tua et quasi appensum quid ob recordationem ante oculos tuos».

² GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l’amour de Dieu*, p. 34: «caligant oculi mei interiores a fulgore veritatis tue, ingerentis michi quia non videbit te homo et vivere potest».

³ L’iscrizione nella memoria di quanto vissuto durante il cammino sta alla base della struttura della *Commedia*. Si veda al riguardo la nota 152 del presente studio.

⁴ PETRUS DAMIANI, *Sermones*, 39: «Ille ergo Christum super cor suum quasi signaculum ponit, qui eum medullitus diligit, qui ad eum feruenter anhelat, qui eum anxie flagitat, qui in eius desiderio iugiter perseuerat»; PETRUS DAMIANI, *Sermones*, 66: «Christum ergo tamquam signaculum cordi nostro debemus imprimere, ut nulla hoc ualeat hostilis irruptio uiolare».

⁵ PETRUS DAMIANI, *Sermones*, 39: «Enimuero, si nobis Christum signaculum fuerit, et ipse nos sibi grata uicissitudine signaculum ponit, iuxta quod Zorobabel duci Iudeae pollicetur dicens: In illa die suscipiam te, Zorobabel serue meus, et ponam te sicut signaculum in conspectu meo».

Dall'analisi sull'occorrenza di «segno» nelle opere di Dante, ciò che emerge è certamente la conferma di una semantica stratificata, ma in cui costante permane una forte relazione con le concezioni di testo e percorso conoscitivo. È possibile scorgere, infatti, come Dante nel *De vulgari eloquentia* concepisca il «segno» nella sua triplice connotazione grafica, fonetica e semantica. Simultaneamente comprendiamo come Dante, a partire dal suo trattato di argomento linguistico, veda nel 'segno' lo strumento umano principale di trasmissione culturale; uno strumento che mantiene una connessione costante con le sfere sensoriali, particolarmente la visiva e l'uditiva. Dall'uso del termine «segno» con valore concettuale è emersa una connotazione altrettanto specifica, a cui si possono ricondurre gran parte delle occorrenze, e riassumibile nella semantica di 'punto fisso di riferimento'. Tale connotazione è raffrontabile anche all'uso di «segno» con la semantica di 'argomento della discussione', di 'prova' o 'formulazione del vero'. Il poeta sembra intendere e voler esprimere un'idea di percorso verso la conoscenza veicolato da principi o nodi tematici di orientamento. In quest'ambito si riscontra palesemente la correlazione tra il «segno» e il dato di veridicità assoluta, a cui sottende l'idea di verità da preservare. All'interno di tale orizzonte semantico, si inquadra anche l'uso di «segno» inteso come manifestazione divina, in cui la tensione verso la verità si tramuta ulteriormente in incisione sul cuore e sulla memoria.

I 'segni' come 'punti' di riferimento fissi appaiono, infine, secondo la struttura dell'intera *Commedia*, come luoghi concettuali di tensione verso la verità attraverso cui procedere il cammino di conoscenza e che aprono il lettore ad una nuova idea di spazialità. Chiarificante al riguardo risulta la descrizione dell'Empireo in *Paradiso*, XXII:

Ivi è perfetta, matura e intera
 ciascuna disianza; in quella sola
 è ogni parte là ove sempr'era,
 perché non è in loco e non s'impola;
 (*Paradiso*, XXII, 64-69)

Le terzine racchiudono il confronto tra Dante e San Benedetto a partire dalla domanda del poeta sulla possibilità di vedere il reale aspetto dell'anima che ha di fronte, avvolta dalla luce. San Benedetto afferma che ciò sarà possibile solo presso l'Empireo: in quel luogo, infatti, ogni desiderio si realizza, nella sua pienezza e nel pieno compimento, ma anche nel suo massimo grado di maturazione,¹ poiché esso è il luogo in cui ogni realtà si trova dove è sempre stata, dal momento

¹ R. HOLLANDER, *ad loc.*: «Aversano (*Dante daccapo* [glosses to the *Paradiso*], *copia d'eccezione*, sent by the author on 11 September 2001), p. 101, points out that, rather than redundant through some failing on the poet's part, as some commentators hold, these three adjectives reproduce a phrase in an apostolic epistle (James 1:4): "And let steadfastness have its full effect, that you may be perfect and complete, lacking in nothing" (*perfecti et integri, in*

che esso è il Cielo immobile. La potenza figurativa della poesia di Dante pone in questa terzina una relazione di dipendenza tra il desiderio come moto, in particolare il desiderio del raggiungimento della verità, e il luogo del compimento di tutti i desideri in quanto luogo di immobilità, fuori dal tempo e dallo spazio. L'Empireo è il centro nevralgico dell'universo, secondo la concezione tolemaica, ed è, infatti, costituito da punti di riferimento immutabili nel tempo, originatisi prima del tempo storico e dello spazio, ma è allo stesso tempo la forza motrice dei Cieli dell'universo.¹ Esso coincide con la Mente di Dio e la sua particolarità è di essere un 'non luogo', ovvero una realtà intangibile, che non è nello spazio fisico e non si regge, come tutte le sfere, su due poli.² Da questa definizione di Empireo possiamo dedurre, dunque, un concetto metaletterario e gnoseologico importante: per Dante ogni tensione verso la verità come moto trainante l'animo umano, come moto accordato a quello che muove l'universo,³ è possibile solo in dipendenza di punti di immobilità, di atemporalità e di aspazialità, non solo quale meta definitiva e ultima, ma anche in quanto tappe del percorso. Tale concezione compone la struttura del poema dantesco in cui *textus* e cammino si unificano e si aprono sempre ad un oltre inenarrabile, ma in cui sono i punti di appiglio, ovvero i 'segni' d'intelaiatura d'insieme, intesi anche concettualmente come verità certe, a rendere possibile la prosecuzione del percorso e dell'intreccio narrativo.

nullo deficientes). The only other reference to this passage (if not in this context) in the entire commentary tradition seems to be found in Bernardino Daniello (comm. to *Paradiso* XXV.29)».

¹ Si veda al riguardo A. MELLONE, s. v. «Empireo», in *ED*.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Nell'Empireo, la Mente di Dio, cioè un "non luogo", ogni parte è immobile dove è sempre stata e sempre sarà (là ove sempr'era), perché non è nello spazio fisico (in loco) e non s'impertina, come tutte le sfere, su due poli (non s'impola: coniato da Dante con il nome *polo* e la preposizione *in*). "Omne ergo quod movetur est in aliquo defectu, et non habet totum suum esse simul. Illud igitur celum quod a nullo movetur, in se in qualibet sui parte habet quicquid potest modo perfecto, ita quod motu non indiget ad suam perfectionem" (*Epist.* XIII.71-2)».

³ C. BOLOGNA, «*Giustizia mosse il mio alto fattore*», cit., p. 65: «È decisivo, in questa prospettiva, l'accostamento dialettico della teoria dell'Amore cosmico, che approderà a "l'Amor che move il sole e l'altre stelle", con quello della libertà come libero desiderio della verità, scelta autonomamente in quanto «libertà dello spirito che coincide apparentemente con la liberazione dal proprio volere – o almeno dalla proprietà del volere secondo cui si agisce, dalla sua autoaffermatività, dal suo carattere egologico»; cfr. R. DE MONTICELLI, *L'allegria della mente. Dialogando con Agostino*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 146.

1. 4 *Il discorso predatorio*

Come descrive emblematicamente Ivan Illich, rendendo un magistrale affresco dell'educazione alla lettura operata dai vittorini, «l'avvicinarsi alla sapienza rende raggianti il lettore. L'applicazione studiosa insegnata da Ugo chiama ad impegnarsi in un'attività per la quale l'“io” del lettore si accenderà sino a diventare sfavillante».¹ Il tendere ad un rischiaramento dell'anima fino ad illuminarla è tra i tratti emersi come caratteristici anche della lirica trobadorica, attitudine che apre una strada definitiva all'interno dell'esercizio poetico ad «un programma di “educazione dell'anima” che rivaluta fortemente il ruolo della componente affettiva ed emozionale come motore dell'evoluzione spirituale».² Quest'evoluzione nella pratica e nel senso del fare poesia si condensa nell'esperienza dello Stilnovo, ma per Dante essa si identifica in quel discrimine, ben dichiarato in *Purgatorio*, XXIV, 52-54, tra coloro a cui il 'dittatore' d'Amore ispira i versi, ovvero Dio che li rivela all'anima nell'afflato mistico, e coloro che non ricevono tale grazia.³ Per Dante, dunque, la poesia destinata ad assurgere all'eternità si connota specificatamente come una materia intessuta di spirituale e in ciò capace di ricongiungere l'uomo ad una lingua universale, naturale e adamitica.⁴ Paradossalmente, tuttavia, la stessa città che ha dato i natali al poeta, Firenze, appare ormai a Dante irrimediabilmente corrotta dai vizi capitali.⁵ «Firenze è detta “pianta” del demonio, la cui “vidia è tanto pianta”, “pianta” che “produce e spande il maledetto fiore” (Pd. IX 127-129), quel fiorino che nel cuore dei suoi abitanti ha cancellato ogni altro, e nobile, desiderio».⁶ La polemica contro la cupidigia che ha deteriorato il mondo e, particolarmente, Firenze è molto presente nella *Commedia* e viene presentata come un problema civile, politico ed etico insieme.⁷ La concezione di questa triade inestricabile, le cui rifrangenze si dipanano nella struttura culturale della collettività, è emblematicamente rappresentata nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *L'allegoria del buono e del cattivo governo*, contenuto presso il Palazzo Pubblico di Siena. Nell'Allegoria del Buon Governo, in particolare, la figura dominante, in scala maggiore rispetto alle altre, è la personificazione del Bene Comune, che rimane connessa in serie continua ai cittadini tramite una corda, simbolo della Concordia. Il Bene Comune, così inteso, è costituito proprio da quella concordia che «allude chiaramente al *vinculum concordiae*», il legame «menzionato da parecchi trattati preumanisti sul governo della città».⁸ Soltanto la concordia tra cittadini, che, come

¹ I. ILLICH, *Nella vigna del testo*, cit., p. 18.

² M. MOCAN, *Un cuore così illuminato*, cit., p. 1166.

³ V. TAMBURRI, *L'origine del canto*, cit., pp. 179-180.

⁴ M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, cit., p. 55.

⁵ E. GALLI, *La corda e i suoi «gruppi»*. *Un'interpretazione di Inferno XVI, 106-117*, in «Medioevo letterario d'Italia. Rivista internazionale di Filologia, linguistica e letteratura», V, 2008, p. 35.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 36.

⁸ *Ivi*, p. 38.

una corda, lega l'intera collettività al bene comune, può assicurare la giustizia, la floridità economica e culturale alla base dello sviluppo collettivo e di una poesia che eleva l'umano in particolare. Lo scenario fiorentino coevo a Dante, però, non è analogo a quello del Buon governo: la concordia e il desiderio di tutela del bene comune non appaiono una priorità nell'intento dei cittadini e la stessa tensione spirituale insita nell'autentica concezione del poetare come ricerca del più raffinato legame musaico viene contaminata da un nuovo obiettivo, quello perseguito dai tentativi di frode operati verso i propri simili a partire dall'uso dello strumento discorsivo. La degradazione del valore della comunicazione linguistica risulta, dunque, centrale nella poetica dantesca, come denuncia di un reale peccato dalla condanna eterna. La tematica verrà esaminata nel presente paragrafo attraverso tre immagini: i lacci d'inganno, i nodi di calunnia e della lingua.

1. 4. 1 *I lacci d'inganno e il mostro Gerione*

Tra le metafore di origine biblica colte dalla tradizione letteraria, si può riscontrare la ricorrenza di un modello semantico caratterizzato da un aspetto duplice e spesso dicotomico. È il caso dell'immagine dell'ordito testuale o discorsivo che, se può essere teso ad un fine costruttivo, come visto nel paragrafo precedente, può avere il risvolto negativo del raggirio e dell'inganno. Il costrutto verbale «ordire un raggirio» è presente tra le forme verbali censite a partire dal 1311.¹ È possibile rintracciarne vasto riscontro presso le fonti letterarie, fra cui si annoverano i primi versi della composizione CXLIX delle *Rime* in cui ricorre palesemente l'immagine dell'atto dell'ingannare in coincidenza con la cattura attraverso i lacci.² Anche la *Commedia* presenta un ampio uso della medesima immagine, come accade ai versi 109-111 di *Inferno*, XXII:

Ond'ei, ch'avea lacciuoli a gran divizia,
rispuose: «Malizioso son io troppo,
quand'io procuro a' mia maggior trestizia».
(*Inferno*, XXII, 109-111)

Il presente caso mostra l'uso dell'immagine dei «lacciuoli» per intendere esattamente la massima attitudine alla frode e all'inganno. Dante e Virgilio si trovano lungo l'argine della quinta Bolgia dell'ottavo Cerchio, dove sono puniti i barattieri, ovvero gli uomini che hanno usato le cariche pubbliche per arricchirsi. I viandanti assistono alle zuffe fra i demoni e i dannati, che quasi fanno

¹ «Ordire un raggirio; ingannare. [1] Doc. fior., 1311-50, 65 [1349], p. 664.24: E poi dicono, crediamo per intrecciare, come gli steccati d'Altopascio sono per terra e che sono presti farli rifare, dando i' legname, e mectendo l'opere le comunanze di costà, perché noi comprendiamo di loro poco bene [...]»: *Lettere e istruzioni della prima metà del secolo XIV dettate dai Cancellieri [di Firenze] in lingua volgare*, in DEMETRIO MARZI, *La Cancelleria della Repubblica Fiorentina*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1910, pp. 623-703.

² *Fiore*, CXLIX, 1-4: «Molti buon' uomini i' ò già 'ngannati, / Quand'i' gli tenni ne' mie' lacci presi:/ Ma prima fu' 'ngannata tanti mesi / Che più de' mie' sollaz[z]i eran passati».

a gara a chi è più abile nell'aggirare l'altro. Il dannato Barbariccia, infatti, si rivolge a Dante e Virgilio affermando che, se volessero vedere dei toscani e dei lombardi fra i barattieri, lui potrebbe chiamarli; Cagnazzo, tuttavia, denuncia questa affermazione come un tentativo di inganno e Barbariccia risponde che sarebbe davvero troppo malizioso da parte sua escogitare un tale piano di truffa al solo scopo di recare maggior danno agli altri dannati. L'espressione «ch'avea laccioli a gran divizia» è posta a descrizione d'apertura, affinché il lettore abbia ben chiaro il carattere distintivo del personaggio: egli è un ingannatore tra i più abili. L'uso metaforico insito nel dato linguistico crea una connessione tra il laccio e la frode, conservando al suo interno il rimando all'arte predatoria.¹ Tra l'atto dell'ingannare e quello del predare c'è, infatti, un dato sovrapponibile: l'inganno è un'azione compiuta contro il prossimo al fine di recare giovamento a se stessi, mentre l'atto del predare corrisponde al tentativo di catturare una vittima al fine di cibarsene. Alla base di entrambe le azioni sta il principio di trarre giovamento per se stessi sopprimendo l'altro e, attraverso il raggio, condurre l'altro dentro una trappola che possa rendere concreto il vantaggio. Dal proprio simile si può trarre nutrimento non solo cibandosene, ma anche mediante l'inganno, tecnica venatoria raffinata, che si fonda sul travestimento. Predare e aggirare, inoltre, necessitano delle abilità di praticità e astuzia, di polimorfia e di mimetizzazione, di studio dei punti di forza e di debolezza del nemico, di trasformazione in un suo simile, al fine di conquistarne la fiducia utile per giungere all'obiettivo del tradimento.

Notevole il riscontro presso le fonti classiche di immagini legate a scenari di caccia o all'atto del cacciare: alcune occorrenze sono riferite a prede volatili,² altre a prede terrestri.³ Il comune denominatore è racchiuso nell'immagine della 'rete', intesa quale unione di corde annodate⁴ e adoperate da Ovidio e da Virgilio; occasionalmente la figura è espressa dal termine *plaga*, ma molto più ricorrentemente da *laqueus*. Tra le immagini mitiche più note si annovera l'episodio di Vulcano che costruisce delle reti invisibili per sorprendere Venere nel tradimento con Marte.⁵ All'interno di tale trama mitica risulta particolarmente evidente la sovrapposizione tra il desiderio di ingannare e il desiderio di predare, attraverso la rappresentazione di un raggio in

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «laccioli: lacci per catturare la preda, cioè inganni e raggiri; il barattiere ne ha in abbondanza (*a gran divizia*) giacché questo è il suo mestiere!».

² *Aen.*, 5, 511-512: «*nodos et vincula linea rupit/ quis innexa pedem malo pendebat ab alto;/ illa Notos atque atra volans in nubila fugit*»; *Met.*, 15, 473: «*Retia cum pedicis laqueosque artesque dolosas*».

³ *Met.*, 7, 767-670: «*illa levi velox superabat retia saltu / summaque transibat postarum lina plagarum*»; *Met.*, 7, 804-807: «*sole fere radiis feriente cacumina primis/ venatum in silvas iuvenaliter ire solebam / nec mecum famuli nec equi nec naribus acres / ire canes nec lina sequi nodosa solebant*»; *Met.*, 8, 332: «*Vincula pars adimunt canibus, pars pressa sequuntur*»; *Met.*, 11, 73. «*Vtque suum laqueis, quos callidus abdidit auceps*».

⁴ *Fasti*, 6, 109-110: «*hura sequi iaculisque feras agitare solebat, nodosaque caua tendere ualle plagas*».

⁵ *Met.*, 4, 177: «*Retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent*»; *Ars.*, 2, 578: «*Disponit laqueos: lumina fallit opus*»; *Ars.*, 2, 580: «*Impliciti laqueis nudus uterque iacent*»; cfr. *Mythographi Vaticani*, 2, 144, 1; *Mythographi Vaticani*, 2, 164, 1.

forma di trappola che coglie in fallo due amanti, in risposta ad un inganno o tradimento subito.¹ Le riscritture mitografiche medievali mostrano una generale presenza di immagini connesse alle trappole di inganno, attraverso la malizia e l'astuzia, da cui si può trarre un'ulteriore dimostrazione della diffusione di tale immagine dalla specifica connotazione semantica.²

Quanto finora riscontrato risulta altamente chiarificante in merito ad una figura tra le più studiate della *Commedia*, ovvero quella di Gerione, mostro esplicitamente definito da Dante simbolo di frode. Con le seguenti parole, infatti, egli viene descritto:

E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
(*Inferno*, XVII, 7-15)

In tale bestia infera sono stati identificati possibili rimandi: alla manticora descritta da Brunetto Latini nel *Tresor*, quale animale dalla faccia di uomo, il corpo di leone e la coda di scorpione;³ allo stellio maculato di Plinio;⁴ al *marintomorion* di Alberto Magno.⁵ Qualunque sia la fonte da cui Dante ha attinto maggior ispirazione, non restano dubbi in merito al fatto che il poeta abbia commisto in Gerione le tradizioni classica, biblico-esegetica⁶ e romanza.⁷ Nella descrizione dello scenario di apparizione del mostro sono presenti metafore portanti di tutta la *Commedia*: dell'aria e del volo; della falconeria; marina e navale. Ognuna di queste metafore mantiene una semantica duplice, negativa e positiva, il cui disvelamento aiuterebbe a comprendere meglio il significato da

¹ Sul tema mi permetto rinviare a P. TRICOMI, *Lode all'inadeguatezza cosciente: prime ricognizioni sulla sottigliezza in Dante*, in «Aere perennius». *Il dialogo con l'Antico fra Medioevo e prima Modernità* (Atti del Seminario Dottorale Internazionale, Scuola Normale Superiore di Pisa, 7-8 novembre) 2voll., a cura di S. Barsotti, A. Brunori, I. Ottria, P. Tricomi, M. Zanobi, in «Rivista europea di letteratura italiana», 2019, pp. 53-54.

² FULGENTIUS MYTHOGRAPHUS, *Mitologiarum libri tres*, 2, 3, 14: «Ideo et duplex quod malitia multiformis, non simplex sit; triplici etiam modo nocet malitia, aut in evidenti ut potentior aut *subtiliter* ut falsus amicus aut occulte ut impossibilis latro»; FULGENTIUS MYTHOGRAPHUS, *Expositio sermonum antiquorum*, 18, 5: «Sutelam dici uolunt astutiam, quasi *subtilia tela*; unde et Plautus in Cassina ait: Possis clam me sutelis tuis praeripere Cassinam uxorem, proinde ut postulas».

³ F. CIPOLLA, *Il Gerione di Dante*, Estratto dagli «Atti del Regio Istituto Veneto di scienze lettere e arti», c. VII, vol. VI, 1894-95, pp. 706-10.

⁴ *Nat. Hist.* 8, 21; cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 13, nota 1.

⁵ *De animalibus* 2, 1.

⁶ A. RENAUNET, *Dante humaniste*, Belles Lettres, Paris 1952, p. 374.

⁷ E. VON RICHTHOFEN, *Veltro und Diana. Dantes mittelalterliche und antike Gleichnisse*, Tübingen, Niemeyer 1956, p. 32.

attribuire alla figura di Gerione e al suo manifestarsi. In particolare, è possibile notare come sia le immagini del volo che quelle navali e di falconeria rimandino allo scenario di un cammino terreno e ultraterreno, un percorso metafisico dell'anima che afferma e dà senso alla vita, oltre la vita, in chiave cristiana. Tale percorso, anche nell'ottica educativa che si prefigge il poeta con la scrittura della *Commedia*, necessita di un segno da seguire, di una traccia: quella di Dio conduce alla vita eterna, quella del Diavolo alla dannazione eterna. La figura di Gerione sembra unire in sé tutte le connotazioni di questo volo nella chiave dell'inganno, mostrandosi come valida alternativa al volo verso Dio. Il petto del mostro dipinto è proprio l'indicazione del tentativo ingannatore, riconducibile alla sfumatura negativa del termine «dipinto», ricostruita nello scenario patristico,¹ ma è anche un rimando alla seduzione e al peccato di concupiscenza.² In aggiunta all'aggregato di molteplici usi metaforici importanti nella *Commedia* e condensati nella figura di Gerione e nello scenario della sua apparizione può essere menzionato anche quello predatorio richiamato essenzialmente dai 'nodi'. Il mostro ha al posto del cuore un ammasso inestricabile, che, da una parte, è segno inequivocabile di frode, ma, d'altra parte, testimonia anche l'identità del mostro racchiusa nell'incapacità di uscire dai vincoli del peccato. Al riguardo, interessante risulta una riflessione sulla triplice natura di Gerione quale contraltare infernale della perfetta natura della Trinità. La rappresentazione diabolica è ravvisabile anche nel termine «rotelle», che richiama alla memoria l'elemento circolare dei tre cerchi della Trinità e del Primo immobile. Per capire il valore della frode, identificata nei lacci, nei nodi, nelle reti, e della simbologia del personaggio Gerione, tuttavia, è necessario attraversare l'interpretazione di un altro episodio della *Commedia* che precede immediatamente l'apparizione di Gerione e ad essa è connesso. Si considerino le terzine seguenti:

Io avea una corda intorno cinta,^[1]
 e con essa pensai alcuna volta
 prender la lonza a la pelle dipinta.
 Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
 sì come 'l duca m'avea comandato,
 porsila a lui aggroppata e ravvolta.

¹ «Il termine “dipinto” possiede qui quella accezione negativa che, in ambito cristiano, risale innanzi tutto alla tradizione patristica: in san Gerolamo *depictus* significa ‘imbellettato’, mentre in Isidoro ciò che è dipinto è, per sua stessa natura, falso, poiché vuole coprire con un'apparenza ingannevole la verità. Inoltre, come nota Pastoureau, «tutto ciò che è maculato appartiene alla *varietas*» e «per la cultura medievale ciò che è *varius* esprime sempre qualcosa di impuro, di aggressivo, di immorale o di ingannevole. [...] Del resto lo stesso sostantivo *varius*, serve a designare contemporaneamente l'inganno, la malvagità, la lebbra. Un buon cristiano, un uomo onesto, non può essere *varius*. [...] La *varietas* ha a che fare con il peccato e l'inferno»: E. GALLI, *La corda e i suoi «groppi»*, cit., p. 31.

² «Gerione che appare segno dei tre peccati della superbia, della lussuria, dell'ipocrisia che sono ben connotati dalla costruzione dantesca di Gerione per cui la parte leonina indica la superbia, la faccia d'uomo giusto l'ipocrisia, il dorso e il petto variopinti indicano la lussuria e più in generale la “*varietas*” dei piaceri terreni, con evidente richiamo alla lonza, del resto esplicitamente citata da Dante in *Inferno*, XVI, e alle altre due fiere di *Inferno*, I»: R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 38.

Ond'ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
la gittò giuso in quell'alto burrato.
(*Inferno*, XVI, 106-114)

Dante, presso una sponda del fiume Flegetonte, si sveste della cintura che indossa in vita sopra la tunica. Virgilio gli suggerisce di liberarsene e cederla a lui ravvolta e annodata per gettarla nel vuoto. Dal vuoto appare immediatamente Gerione, che si muove in senso circolare con la lunga coda sinuosa. La scena, dall'alta valenza allegorica, ha suscitato un nutrito dibattito interpretativo, tuttora aperto, in merito sia all'oggetto della corda, che al gesto del gettarla. I filoni argomentativi possono dividersi in due grandi nuclei: l'uno di impianto politico e laico che vede nel getto della corda contorta l'opposto del *κατέχων*, simbolo della *lex romana*, e dunque il riconoscimento della mancanza di giustizia e dell'impossibilità di riconquistarla nello scenario politico coevo a Dante; l'altro di impianto etico e religioso che tende a spiegare il gesto come rinuncia ai piaceri carnali, di cui si rende simbolo la cintura, in virtù della sua contiguità ai fianchi, emblema di concupiscenza, e agli organi genitali.¹ Analizziamo, per maggiore chiarezza, il contesto in cui si colloca l'episodio. La scena della corda gettata è anticipata dall'incontro con Brunetto Latini, indicato come colui che insegnò a Dante come «l'uom s'eterna», e dalla profezia dell'esilio. Appena dopo si collocano l'incontro con i tre sodomiti, ricordati come uomini giusti politicamente e buoni, per i quali Dante non avverte pietà, bensì dolore, e vorrebbe abbracciarli, ma è fermato dalla pioggia di fuoco, e la loro discussione sulla corruzione di Firenze. La stessa scena è succeduta dall'apparizione di Gerione, definito da Dante stesso simbolo di frode, al cui cospetto il poeta prova una paura che non poterono provare né Fetonte, né Icaro, e dall'incontro con gli usurai. Dante porge la a corda-cintura a Virgilio su suggerimento di quest'ultimo, ma è il poeta latino a gettarla come chiaro segno di una tappa nel percorso di risalita al Cielo. Dallo stesso strapiombo

¹ Il dibattito si inquadra nella dicotomia Nardi-Pasquazi. B. NARDI, *Novità sul "getto della corda" e su Gerione*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Fondazione CISAM, Spoleto 2013, pp. 332-54; S. PASQUAZI, *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 163-97. Sulla scia di Nardi: A. VALLONE, *Il canto XVI dell'Inferno*, in *Studi su Dante medievale*, Olschki, Firenze 1965, pp. 197-205. Sulla scia di Pasquazi: F. SALSANO, *La coda di Minosse e altri saggidanteschi*, Marzorati, Milano 1968, pp. 77-84. Propongono una mediazione: E. BEVILACQUA, *L'episodio dantesco della corda. Genesi e allegoria*, Olschki, Firenze 1913 e L. CARETTI, *Storia e poesia*, pp. 31-49. Quest'ultima tesi trova consenso in: E. PASQUINI, *Il canto di Gerione*, in *Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia*, IV, 1967, 4, 346-368. L'interpretazione della corda come simbolo di castità, ipotesi avanzata sulla base della notizia che Dante stesso comunica secondo cui la corda è la stessa con cui in gioventù aveva tentato di prendere la lonza, ha inoltre dato seguito ai seguenti studi: G. PASCOLI, *Sotto il velame, Le tre fiere*, in *Prose II, Scritti danteschi, I*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano 1971, p. 405; V. SPINAZZOLA, *L'arte di Dante*, Ricciardi, Napoli 1921, pp. 3-40. La corda è stata anche intesa come la scienza impersonata da Virgilio: P. CHISTONI, *La lonza dantesca*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1930, pp. 817-48; R. DRAGONETTI, *Le passage périlleux, Convivium*, XXXIV, 1966, pp. 56-64; F. MASCIANDARO, *Appunti sulla corda di Gerione e la cintura-serpente della dialettica*, *Revue des études italiennes*, XXV, 1979, pp. 259-72. La corda come frode è sostenuto da A. PAGLIARO, *Simbolo e allegoria*, in *Ulisse, Recerche semantiche sulla Divina Commedia*, t. II, D'Anna, Messina-Firenze 1976, pp. 467- 527. Illuminanti per una chiarezza generale le delucidazioni di R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit.

in cui viene gettata la corda riemerge Gerione, paragonato da Dante al marinaio che si immerge nel fondale marino per togliere l'ancora o un impedimento alla navigazione.¹ Da un punto di vista tematico e figurale possiamo notare la commistione tra peccati carnali ed etici con riflessi politici, nonché la compresenza di scenari di caccia, scenari navali e di falconeria, con rimandi a miti di volo e caduta per tracotanza. Sorgono domande fondamentali. Perché porre sodomiti e corruzione politica insieme? Perché porre questa scena prima dell'arrivo di Gerione? Qual è il valore della metafora del marinaio in relazione a quella navale per come è nota nella *Commedia*? Allo stesso tempo, qual è il valore della metafora di falconeria per come è presentata in relazione a Gerione? Ricordiamo che Dante dichiara di aver tentato di cacciare la lonza con la stessa corda-cintura oggetto del getto. La risposta sul valore allegorico di tale gesto, analizzando esclusivamente il testo della *Commedia* nei versi vicini all'episodio, può essere rintracciata proprio in quest'atto memoriale narrato, il quale si impone come spia. Il significato del getto della corda, da un punto di vista interno al testo, va riconosciuto verosimilmente nel ricordo che Dante avanza relativamente alla corda che tiene in vita, con cui, all'inizio del suo viaggio, avrebbe voluto catturare la lonza.

Proseguendo, tuttavia, con le ricostruzioni interpretative sulla base del confronto con le fonti: si è dimostrato che la corda è simbolo di frode,² mentre la cintura, nell'esegesi e nella patristica, nonché nei testi sacri, ha un riferimento sessuale esplicito.³ Il caratteristico avvolgimento e la contorsione della corda sono stati interpretati da un canto come un rimando al serpente,⁴ dall'altro come il contraltare della corda dritta, simbolo, presso le fonti classiche, di legge e giustizia.⁵ A partire da queste considerazioni, appare evidente il perpetuarsi di duplici semantiche, egualmente plausibili, che inducono a pensare a quanto una dimensione interpretativa univoca possa non costituire la risposta più esaustiva.

¹ *Inferno*, XVI, 133-126: «sì come torna colui che va giuso / talora a solver l'ancora ch'aggrappa / o scoglio o altro che nel mare è chiuso, / che 'n sù si stende, e da piè si rattrappa».

² R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 15, nota 6.

³ «Probabilmente l'immagine della "corda intorno cinta" è stata suggerita da Dante da Job 12,18: Balteum regum dissolvit/et praecingit fune renes eorum. La corda che Dio cinge intorno ai fianchi dei re indica il loro asservimento ai piaceri del mondo, ai valori effimeri della mondanità, atteggiamento determinato da superbia e tracotanza: Dissolvit videlicet propter superbiam quae spiritum illorum erexit et praecingit fune id est carnalis peccati delectatione renes eorum. (2 Pet. 2, 4)»: *ivi.*, p. 20.

⁴ F. MASCIANDARO, *Appunti sulla corda di Gerione*, cit., pp. 259-72.

⁵ «Invece, la corda che unisce la Concordia, in una serie continua, prima ai cittadini e poi al Bene Comune, «allude chiaramente al vinculum concordiae», il legame «menzionato da parecchi trattati preumanisti sul governo della città». Leo Spitzer ricorda che, se nel latino classico l'etimo di concordia era quello derivato da cor, a partire dalla tarda latinità, si «coniò una parola derivante al tempo stesso da due famiglie verbali. [...] La si poteva ricollegare non solo a cor, cordis 'cuore' (il significato originale), ma anche a chorda, «corda», derivato dal greco χορδή; in tal modo concordia può richiamare sia «un consenso di cuori, pace, ordine» (con-cord-ia), sia «un'armonia di corde, l'armonia universale» (*con-chord-ia). Ricordiamo, tra i numerosi esempi citati da Spitzer, quello di Isidoro da Siviglia, nelle cui *Etymologiae* si legge: «chordas autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chorde in cithara (*Etymologiae*, III, XXII, 6)»: E. GALLI, *La corda e i suoi «gropi»*, cit., p. 38.

Si può forse sviluppare una riflessione più scrupolosa a partire dalle domande sorte, ricostruendo lo scenario entro cui si inquadra l'episodio analizzato. La sodomia potrebbe essere diventata oggetto di trattazione e rappresentazione dantesca come una variante dell'incontinenza. Se così fosse, Dante avrebbe potuto voler rappresentare nel getto della corda il rifiuto dell'incontinenza e la volontà di contenersi. L'immagine così ideata potrebbe esprimere una valenza di condanna insita nel peccato stesso: l'incontinenza come moto verso il desiderio senza freno diventa un vincolo di morte per chi ne pecca. Dante potrebbe aver voluto rappresentare nel getto della corda il rifiuto del peccato carnale privo di freni in quanto egli stesso ha riconosciuto nell'esperienza diretta dell'incontro coi sodomiti quanto sia dannoso questo peccato. L'abisso da cui emerge Gerione evoca l'immagine classica dell'inesistente simboleggiata dalla sede priva di confini del Tartaro e potrebbe rappresentare l'inabissarsi nella pena eterna dell'Inferno. Se si accoglie l'interpretazione della corda come serpente, l'elemento della corda può essere posto in relazione a Gerione in quanto mostro che conserva una natura serpentifera. A connettere i due elementi potrebbe essere anche la metafora del marinaio che il poeta usa per esprimere l'apparizione di Gerione dallo stesso abisso in cui Virgilio ha gettato la corda. Il mostro emerge, dice Dante, infatti, come il marinaio che torna a galla dopo essere sceso negli abissi per togliere l'ancora della nave. La metafora navale è usata da Dante nella *Commedia* come metafora di conduzione nello scenario politico-religioso e poetico-metafisico.¹ Verso quale meta può voler condurre la nave il marinaio? Verosimilmente verso il peccato, che scatena in Dante la paura di impedimento al volo verso Dio, il timore di un naufragio simile a quello di Fetonte e Icaro, nonché il naturale desiderio della caccia per difesa, come per la lonza. L'atto di gettare la corda, oltre ad avere il valore di ripudiare l'incontinenza, corrisponderebbe a 'cacciare' la concupiscenza, ma Gerione e la frode di cui il mostro è simbolo propongono una caccia ben maggiore. Sembra palesarsi una gara in cui alla predata concupiscenza il condottiero dell'Inferno risponde con il tentativo di predare mediante la frode. L'autore sembra volerci mostrare un ponte: dall'incontinenza alla frode, dal peccato carnale a quello sociale e politico. Questo attraverso i passaggi: sodomiti, corruzione, frode, usurai. Ciò può indurre a pensare che in fondo Dante volesse proporre l'immagine del peccato che annienta il soggetto a partire dal corpo, in associazione al peccato che dal soggetto rovina il corpo sociale.

Il getto della corda è stato posto in raffronto con l'atto di svestizione francescano, nonché

¹ In riferimento allo scenario poetico-metafisico si veda: C. BOLOGNA, *La navicella dell'ingegno. Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Bertinoro Antigrafie, Cittadella 2015, pp. 161-189, sia per la ricostruzione dell'immagine di Mente-Nave in Averroè, sia per il confronto con le miniature presenti nei codici. A ciò vorrei porre in raffronto l'immagine di San Francesco abile a condurre la barca / di Pietro in alto mar per dritto segno (*Paradiso*, XI, 119-120), nonché in antinomia il 'legno' di *Inferno*, XXVI, 101 che condusse Ulisse al naufragio, come spunti sulla metafora navale in Dante.

la cintura con il capestro francescano, simbolo di rinuncia ad ogni piacere terreno, come già riscontrato in precedenza.¹ Il riferimento al mondo francescano può essere un elemento importante per l'obiettivo interpretativo: il rifiuto di ogni bene terreno simboleggiato dall'atto di svestizione francescano, infatti, pone in rapporto diretto la realtà di essere corpo e quella di essere un uomo il cui agire all'interno della collettività genera politica. Francesco compie in particolare una rivoluzione politica straordinaria, come ricorda lo stesso Dante,² a partire dal rifiuto di ogni incontinenza – dei beni materiali e dei piaceri carnali –, mostrando come il desiderio di possesso si estenda ugualmente ai beni materiali e ai corpi, conducendo a perdizione individuale e collettiva. L'«umile capestro» giunge in Paradiso come reale contraltare della «cinta» di *Inferno*, XVI, a ulteriore conferma della linea interpretativa da seguire. Tutto ciò aiuta a comprendere ulteriormente la figura di Gerione, la quale può essere vista anche come corpo bestiale che ha inscritto sulla pelle la sua appartenenza agli inferi e l'obiettivo di frode.

Può risultare utile riscontrare come il petto dipinto, oltre a rimandare alla concezione di pittura ingannatrice, conservi in sé l'idea di sedurre con una tela dipinta o un ricamo intessuto, come se la tela in sé divenisse un *laqueus diaboli*: ciò si impone quale tassello disvelatore del contraltare del *textus* con valore positivo e costituito dalle trappole ingannatorie mediate da parole o da immagini. In questo quadro interpretativo, occorre operare un confronto importante con il mito di Aracne, in quanto simbolo di seduzione attraverso la narrazione ad immagini.³ Si tenga presente che Aracne nel suo arazzo tessuto per gareggiare contro la dea scelse di rappresentare gli stupri di Zeus su donne mortali: una tracotanza dentro la tracotanza. L'erotismo a cui rimanda il mito di Aracne non è un rimando ai piaceri carnali, pur oggetto della rappresentazione, bensì alla violenza per opera divina. La narrazione, dunque, si impone come una critica umana al potere sacro che ha in seno l'opposizione. Un'opposizione a Dio di cui lo stesso personaggio di Gerione è da subito presentato come simbolo. Gerione, tuttavia, si impone anche come ponte, è stato notato, tra la rappresentazione dei peccati carnali e quella dei peccati etici con riflessi politici: la frode, per l'appunto. Tale mediazione è veicolata dalla sua natura serpentiforme, che si connette alla corda contorta, manifestando come il peccato abbia un unico volto. Forse da questo elemento bestiale e allo stesso tempo diabolico sorge nella figura di Gerione la forte presenza delle metafore

¹ M. PORENA, *Questioni e questioncelle dantesche*, in *Atti della Regia Accademia d'Italia. Rendiconti della classe di scienze morali e storiche*, VII, Roma 1941, pp. 527-77; A. VALLONE, *Il canto XVI dell'Inferno*, in *Studi su Dante medievale*, Olschki, Firenze 1965, pp. 179-205; M. MARTI, *Tematica e dimensione verticale del XVI dell'Inferno (dai campioni alla corda)*, in «L'Alighieri», VII, 1, 1967, pp. 3-26; C. CANNAROZZI, *Il significato simbolico e storico della corda dantesca*, in «Studi francescani», V, 1933, pp. 273-302 e VI, 1934, pp. 34-59; P. RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Les Belles Lettres, Paris 1954, p. 229.

² *Paradiso*, XI, 94-99: «Poi che la gente poverella crebbe / dietro a costui, la cui mirabil vita / meglio in gloria del ciel si canterebbe, / di seconda corona redimita / fu per Onorio da l'Etterno Spiro / la santa voglia d'esto archimandrita».

³ F. FRONTISI-DUCRUOX, *L'homme-cerf & la femme-araignée*, Gallimard, Collection «Le temps des images», Paris 2003, pp. 237-238.

predatorie. Non solo perché la corda gettata nel precipizio del Flegetonte è la stessa con cui Dante ha desiderato bloccare la lonza, ma anche perché il getto può sembrare un moto d'istinto predatorio verso lo stesso Gerione.¹ Il mostro, però, sembra entrare in scena in risposta esatta al gesto del getto e con il fine preciso di predare Dante. La rappresentazione proposta sembra indicarci che l'attività diabolica si esercita sull'uomo quale arte predatoria attraverso la seduzione e l'inganno, a cui l'uomo tenta di rispondere per difesa con la stessa arma, come Dante che tenta di afferrare la lonza con la corda. Per rendere possibile l'esistenza è necessario che il Diavolo sia incatenato, ma quest'atto spetta solo a Dio. L'uomo non può rispondere al diavolo con la stessa sua arma, bensì rigettando la seduzione dei piaceri e riconoscendo l'inganno. Il collegamento tra il getto della corda e Gerione sembra anche un rimando alla metafora di falconeria, a cui fa palesemente riferimento Dante a seguito dell'incontro con Gerione.² Il volo del falcone riottoso a tornare dal falconiere è citato proprio dal poeta come un rimando all'obiettivo della risalita a Dio a cui il pellegrino deve sempre tenere fisso lo sguardo, in netta contrapposizione al volo a cui Gerione vorrebbe condurre Dante e Virgilio: l'abisso, l'Inferno, il naufragio. Il suo moto circolare è, infatti, del tutto inverso rispetto al moto dei cieli coincidenti con la volontà divina. Tale moto può essere riconosciuto come ulteriore tentativo di frode per colui il quale non riconosce in esso un contraltare del movimento seguace a Dio.

1. 4. 2 *Nodi di calunnia o della lingua*

I temi emersi attorno alla figura di Gerione, al gesto del getto della corda e alle occorrenze di metafore tessili con rimandi alla semantica dell'inganno si rintracciano sia presso le opere in prosa di Dante, che presso le fonti teologiche e patristiche. Nella *Monarchia* abbiamo modo di riscontrare la menzione delle congiure contro Cristo e l'invito a ribellarsi al giogo di tali seduzioni.³ Bernardo di Chiaravalle cita le sentinelle di Dio, abili a scovare reti, lacci e trappole,⁴

¹ Da segnalare l'esclusione che Gerione possa essere una preda in R. DRAGONETTI, *Le passage périlleux*, cit. posizione contro la quale si sono espressi: A. PAGLIARO, *Simbolo e allegoria*, cit., H. GMELIN, *Die Göttliche Komödie, Kommentar*, Stuttgart, Ernst Klett 1954-1957. Gmelin ricorda che già in Plinio (*Nat. Hist.* 28, 27) compare la corda come mezzo per prendere la iena.

² *Inferno*, XVII, 127-136: «Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali, / che senza veder logoro o uccello / fa dire al falconiere «Omè, tu cali!», / discende lasso onde si move isnello, / per cento rote, e da lunge si pone / dal suo maestro, disdegnoso e fello; / così ne puose al fondo Gerione / al piè al piè de la stagliata rocca / e, discarcate le nostre persone, / si dileguò come da corda cocca».

³ *Monarchia*, II. I. 1: «Quare fremuerunt gentes et populi meditati sunt inania? Astiterunt reges terre et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius. Dirumpamus vincula eorum, et proiciamus a nobis iugum ipsorum!».

⁴ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo 76, 7: «Quam boni custodes, qui vigilantes animo, atque in orationibus pernoctantes, hostium insidias sagaciter explorant, anticipant consilia malignantium, deprehendunt laqueos, eludunt tendiculas, retiacula dissipant, machinamenta frustrantur? Hi sunt fratrum amatores et populi Christiani, qui multum orant pro populo et universa sancta civitate».

ma anche Gesù come laccio ingannatore del diavolo.¹ La seduzione della frode e dell'inganno emerge anche in connessione alla calunnia. Sia notato questo passo tratto dalle *Confessioni* di Agostino:

et eum quidem in populo uerbum ueritatis recte tractantem omni die dominico audiebam, et magis magis que mihi confirmabatur omnes uersutarum *calumniarum nodos*, quos illi deceptores nostri aduersus diuinos libros innectebant, posse dissolui.

(AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Confessionum libri tredecim*, 6, 3)

Agostino in poche righe riesce a condensare la perfetta dicotomia tra discorso, *textus* fondato sulla parola di Dio e rivolto sempre alla verità, e discorso in quanto *textus* usato come strumento di seduzione e atto calunnioso contro la verità di Dio. La calunnia in particolare è un riferimento presente nella Bibbia² con rimando costante alla lingua quale principale mezzo per esercitare tale vizio peccaminoso. Bernardo di Chiaravalle nel commento al *Cantico* cita le 'lingue procaci alla detestabile mormorazione'³ con riferimento specifico alle donne pettegole e dalla lingua malevola. Diverse fonti di ambito teologico e patristico fanno riferimento alla qualità di chi mantiene le lingue mute attraverso catenacci da apporre sopra⁴ e sono riscontrabili occorrenze relative a sigilli di Dio da collocare sulla bocca per impedire alla lingua di cadere nel vizio della calunnia.⁵ In opposizione a tali immagini si pone l'uso, frequente presso le fonti, della metafora dello scioglimento della lingua come venuta a mancare di un blocco fatico. Possiamo riscontrare occorrenze di apertura verso un'azione fatica (scioglimento della lingua o delle labbra) grazie ad

¹ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo 20, 3: «Carnis quidem assumit veritatem, sed peccati similitudinem; dulcem prorsus in illa exhibens consolationem infirmo, et in hac prudenter abscondens laqueum deceptionis diabolo».

² Sir 51, 1-3: «Confitebor tibi Domine rex et conlaudabo te Deum salvatorem meum confiteor nomini tuo quoniam adiutor et protector factus es mihi et liberasti corpus meum a perditione a laqueo linguae iniquae et a labiis operantium mendacium et in conspectu adstantium factus es mihi adiutor»; Sir 28, 19-21: «lingua tertia mulieres ueritas eiecit et privavit illas laboribus suis qui respicit illam non habebit requiem nec habitabit cum reque flagelli plaga livorem facit plaga autem linguae comminuet ossa» .

³ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo 24, 3: «Torquentur in bonis seniorum suorum, malis pascuntur. Videas ambulare seorsum, convenire sibi et sedere pariter, moxque laxare procaces linguas in detestandum susurrium».

⁴ ISIDORUS HISPALENSIS, *Synonyma*, 2, 48 (CPL 1203): «Pone custodiam ori tuo, labiis tuis signaculum praebere, oppone linguae tuae claustra silentii, circumclude linguam munitione custodiae».

⁵ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Speculum*, 23, 14 (CPL 0272): «et post x uersus: quis dabit ori meo custodiam et super labia mea signaculum certum, uti ne cadam ab ipsis et lingua mea perdat me»; ISIDORUS HISPALENSIS, *Synonyma*, 1, 13 (CPL 1203): «Ori meo custodiam posui, ori meo signaculum dedi, uocem a sermone repressi, linguam a locutione restrinxi».

un potere dato dalla saliva,¹ di nodo della lingua,² di scioglimento del vincolo della lingua.³ Molti di questi usi fanno riferimento al noto episodio di Zaccaria,⁴ all'interno del quale il nodo della lingua corrisponde ad un blocco fatico dato dal mutismo e lo scioglimento della lingua ad un miracolo divino.

Le due semantiche in opposizione possono essere considerate facenti capo ad un'unica visione in cui è proposto un incatenamento per le lingue malevole e calunniatrici, che muovono contro la parola di Dio, e uno scioglimento delle lingue benedette da Dio. Per lo specifico caso del nodo della lingua e della lingua sciolta, l'accurata analisi delle fonti è stata particolarmente preziosa perché ha messo in luce un uso letterario di origine biblico-esegetica ben codificato, nella duplice sfumatura semantica sopra esposta. Ciò può aiutare a dipanare una matassa interpretativa fortemente dibattuta e relativa alle terzine 49-63 di *Purgatorio*, XXIV.

«Ma di s'i' veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'Donne ch'avete intelletto d'amore'»;^[1]
E io a lui: «i' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando»;^[2]
«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;
e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo»;
e, quasi contentato, si tacette.
(*Purgatorio*, XXIV, 49-63)

¹ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Marcum*, 7, 4 (CPL 0261): «Theophylactus. Ut scilicet ostenderet quod omnia membra sacri corporis eius divina existunt et sancta; sicut et sputum, quod vinculum linguae dissolvit. [...] Sputum autem divina sapientia est, quae solvit vinculum labiorum humani generis, ut dicat: credo in Deum patrem omnipotentem, et reliqua».

² AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Confessionum libri tredecim*, 1, 9: «nam puer coepi rogare te, auxilium et refugium meum, et in tuam inuocationem rumpebam nodos linguae meae et rogabam te paruus non paruo affectu, ne in schola uapularer»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 3, 1: «Et propter hoc recto ordine proceditur in verbo proposito eo quod primo notatur lubrica sceleris circumvolutio cum dicit vinculum linguae eius».

³ BONAVENTURA, *Sermones de tempore*, 256, 1: «Apertae sunt aures eius et solutum est vinculum linguae eius et loquebatur recte, Marc. 7.[...] Primum ibi: Apertae sunt aures eius, quae primo erant clausae ad omnem spiritualem auditum; secundum ibi: et solutum est vinculum linguae eius et loquebatur recte, nam primo erat ligata quantum ad laudem Dei»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 1: «Solutum est vinculum linguae eius et loquebatur recte Marci 7,35 [...] Et propter hoc recto ordine proceditur in verbo proposito eo quod primo notatur lubrica sceleris circumvolutio cum dicit vinculum linguae eius».

⁴ Mc 7, 32-35.

Presso la VI Cornice, i due viandanti si imbattono nell'anima di Bonagiunta Orbicciani, noto poeta e considerato iniziatore della scuola dei Siculo-Toscani. Nel colloquio Bonagiunta chiede a Dante se sia proprio lui ad aver iniziato le «nove rime» con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, contenuta nel capitolo XIX della *Vita Nuova*. Il poeta coglie l'occasione per esporre il moto ispiratore della nuova poetica: l'amore spirituale, l'amore che eleva. Una terzina, «i' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando», che è stata riconosciuta in rapporto di intertestualità esplicita con una lettera scritta da Frate Ivo, monaco vittorino.¹ Questo riconoscimento dona al verso dantesco una connotazione specifica, di stampo mistico, e si pone a definitiva prova di quanto i poeti altomedievali abbiamo tenuto come costante riferimento l'esperienza dei vittorini, ispirandosi anche a distanza di tempo ad un percorso formativo nato in un luogo geografico esatto e in un periodo storico circoscritto, le cui rifrangenze hanno rivoluzionato l'orizzonte culturale europeo.² La rivelazione dantesca diventa per Bonagiunta causa di disvelamento riguardo alla sua attività poetica, nonché degli altri compositori a lui coevi, Giacomo da Lentini e Guittone d'Arezzo. Centrale risulta il termine «nodo», che, come reso evidente da Gorni nel suo studio *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, è esaltato anche attraverso la sua sonorità, assonante con le parole adiacenti nel verso, a confermarne la rilevanza.³ Bonagiunta sembra trarre consapevolezza di essere stato limitato da un nodo della lingua, tale da bloccare l'ispirazione poetica che non riesce a rendersi parola. Emblematico ancora si rivela il risultato, ovvero un «notaro» che non «nota» perché legato da un nodo. L'interpretazione critica al passo è stata oggetto di numerosi studi,⁴ ma emergono due principali filoni interpretativi degni di nota ai fini della nostra ricerca: gli studi di Gorni conducono ad intravedere nel nodo che trattene Bonagiunta una limitazione creativa dovuta alla scarsa vicinanza spirituale del poeta a

¹ «Quomodo enim de amore loquitur homo qui non amat, qui vim non sentit amoris? De aliis nempe copiosa in libris occurrit materia; huius vero aut tota intus est, aut nusquam est, quia non ab exterioribus ad interiora suavitatis suae secreta transponit, sed ab interioribus ad exteriora transmittit. Solus proinde de ea digne loquitur, qui secundum quod cor dictat interius, exterius verba componit [...]. Illum, inquam, audire vellem, qui calamum linguae tingeret in sanguine cordis; quia tunc vera et veneranda doctrina est, cum quod lingua loquitur conscientia dictat, charitas suggerit et spiritus ingerit» *Epistola ad Severinum de caritate*, I, 1, in M. CASELLA, *Recensione a F. Figurelli, Il dolce stil novo (Napoli 1933)*, in «Studi danteschi», 18, 1934, pp. 105-126, pp. 105-126.

² V. TAMBURRI, *L'origine del canto*, cit., pp. 179-180.

³ G. GORNI, *Il nodo della lingua ed il verbo d'amore*, cit., p. 15.

⁴ Per una bibliografia essenziale: V. RUSSO, *Il nodo del Dolce Stil Novo*, in «Medioevo Romanzo», III, 1976, pp. 236-264; R. STEFANELLI, *Il canto XXIV del Purgatorio*, in ID., *Dante: nel mezzo del cammin di nostra lingua*, Adriatica, Bari 1986, pp. 59-108; E. SANGUINETI, *Purgatorio XXIV*, in ID., *Dante reazionario*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 189-213; L. LAZZERINI, *Bonagiunta, il nodo e la vista recuperata*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 47-54; L. ROSSI, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati Editore, Firenze 2001, pp. 373-387; S. SARTESCHI, *Purgatorio XXIV 49-53: Dante e il «Dolce stil novo». Verifica di una continuità ideologica*, in ID., *Per la Commedia e non per essa soltanto*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 97-137; R. STEFANELLI, *Dante "notaro"*, in «La Nuova Ricerca», XI, 2002, pp. 61-68; M. PICONE, *Il 'Dolce Stil Novo' di Dante: una lettura di Purgatorio XXIV*, in «L'Alighieri», XXIII, 2004, pp. 75-95; P. TUSCANO, *Il canto XXIV del Purgatorio*, in *Lectura Dantis Metelliana. Gli ultimi canti del Purgatorio*, a cura di F. Dainotti, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 89-103.

Dio;¹ quelli di Pertile connettono il nodo in oggetto alla metafora di falconeria e al volo verso Dio a cui la poesia dovrebbe aspirare.² Sebbene lo studio delle fonti conduca logicamente a propendere per l'interpretazione gorniana, entrambe le interpretazioni sono ben fondate e meritano di essere approfondite nel dettaglio.

Sul solco dell'analisi avanzata da Gorni, è rilevante notare, innanzitutto, come Dante nella *Commedia* sfrutti il lemma «lingua» per intendere sia la verbalizzazione dannata o il vizio, sia le abilità oratorie e poetiche. In particolare il poeta cita la «lingua sciolta» in due versi: nel caso di *Inferno*, XIV, 27 con il valore di «irrefrenabile lamento» per descrivere una caratteristica dei dannati;³ nel caso di *Paradiso*, XXVII, 131, descrivendo il vizio della gola con l'obiettivo di intenderlo nel suo massimo valore.⁴ Ricorre nel poema anche il richiamo alla «lingua stretta» tra i denti (*Inferno*, XXI, 137) come segnale distintivo e convenuto tra i dannati di quel Girone.⁵ Gli usi fin qui elencati sono parzialmente raffrontabili da un punto di vista semantico alla «senguiteria lingua» di *Paradiso*, VI, 63, in cui, tuttavia, la semantica di «potenza di loquela» è sfruttata all'interno di un paradosso:⁶ Giustiniano ripercorre la storia dell'Impero romano e, narrando le avventure cesariane, afferma che le imprese condotte dal console dopo il trapasso del Rubicone sono talmente numerose e accadute in tempi così brevi che è impossibile alla lingua e alla penna riferirle. L'espressione è particolarmente degna di nota in quanto speculare all'occorrenza di *Purgatorio*, XXIV, come riflessione metaletteraria veicolata dal lemma «lingua» e in associazione al lemma «penna» con valore di strumento per la scrittura. La «lingua», inoltre, ricorre due volte nella cantica infernale per intendere le abilità narrative, elogiative e poetiche, seguita dagli attributi «scerna» (*Inferno*, XV, 86-87) o «stucca» (*Inferno*, XVIII, 126),⁷ ma ritorna presente come veicolo primario di trasmissione del messaggio definitivo di tutto il poema in *Paradiso*, XXXIII, 70, nella nota supplica al divino: «fa la lingua mia tanto possente». Lo specifico caso di *Paradiso*, XXXIII è importante poiché rende manifesto quanto, nel concepire la struttura della *Commedia*, Dante

¹ G. GORNI, *Il nodo della lingua ed il verbo d'amore*; ID., *La canzone XXIII, o il nodo della lingua nel Petrarca, Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, Vol. CXVI (2003-2004), parte III, pp. 347-359.

² L. PERTILE, *Il nodo di Bonagiunta*, cit.

³ *Inferno*, XIV, 25-27: «Quella che giva 'ntorno era più molta, / e quella men che giacea al tormento, / ma più al duolo avea la lingua sciolta».

⁴ *Paradiso*, XXVII, 130-132: «Tale, balbuziando ancor, digiuna, / che poi divora, con la lingua sciolta, / qualunque cibo per qualunque luna».

⁵ *Inferno*, XXI, 136-138: «Per l'argine sinistro volta dienno; / ma prima avea ciascun la lingua stretta / coi denti, verso lor duca, per cenno».

⁶ *Paradiso*, VI, 61-63: «Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna / e saltò Rubicon, fu di tal volo, / che nol seguiteria lingua né penna».

⁷ *Inferno*, XV, 86-87: «e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo / convien che ne la mia lingua si scerna»; *Inferno*, XVIII, 124-126: «Ed elli allor, battendosi la zucca: / "Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe / ond'io non ebbi mai la lingua stucca"».

abbia conservato in una visione univoca il racconto in forma testuale e quello in forma orale.¹ A tal riguardo, è necessario sottolineare che un richiamo al racconto di gesta trasmesso oralmente lo si riscontra anche in *Paradiso*, XVII, 87 nel «non ne potran tener le lingue mute» con riferimento alla profezia delle gesta di Arrigo VII, di cui tutte le genti saranno costrette a parlare. Infine, sia tenuto in conto che Ulisse parla a Dante all'interno di un fuoco la cui cima appare «come fosse la lingua che parlasse» (*Inferno*, XXVI, 89).²

In tutti i suddetti casi sono riscontrabili le connotazioni di moto della lingua come abilità fatica o di suo impedimento dato dal peccato. Per logica deduzione, dunque, il nodo di Bonagiunta rappresenterebbe l'impedimento fatico verso la verbalizzazione poetica, intesa come ispirazione divina, sulla base del modello proposto dalle fonti patristiche ed esegetiche di lingue da sigillare perché non benedette da Dio, non vocate a sostenere la parola di verità. È la poesia del nuovo stile che avrebbe trovato finalmente la via maestra, sovrapponibile a una buona novella, a cui ci si avvicina con incredulità e che disfà i suoi stessi impedimenti all'abbandonarsi all'ispirazione, all'elevazione. Lo scioglimento della lingua che ha dato vita alla poesia nuova mantiene il suo parallelo negativo nella lingua sciolta della femmina balba,³ in quanto linguaggio di ammalimento e raggiro, quale il canto delle sirene: retorica lontana dal fine di elevatezza spirituale e chiusa in se stessa, quale è propria di un eroe sconfitto come Ulisse. Ad essa si contrappone la limpidezza del discorso poetico ispirato d'amore, che conduce a Dio. La femmina balba in particolare ha la lingua sciolta come metafora di dissolutezza, ma l'intento rappresentativo è il vincolo del peccato come testimoniato dai drappelli strappati sul ventre della sirena:⁴ ad essi si oppone proprio la possibilità di liberarsi dalla tentazione. Si tenga presente che nel commento al *Cantico* di Bernardo di Chiaravalle si elogia la condizione dell'animo umano sciolto nella letizia data da Dio:⁵ un esatto contraltare dei *laqueus diaboli* e un rimando al perseguire la parola di Dio come scelta che libera.

¹ Questa constatazione può avere due valenze: offrire uno spunto di riflessione sulla possibilità che Dante nella *Commedia* non manifesti una netta distinzione tra testo per fruizione visiva e testo per fruizione orale; fornire un'indicazione precisa sul Dante *auctor*, ovvero una presentazione del proprio ruolo di autore in congiunzione a quello di narratore. Una prima descrizione della commistione tra testualità e oralità nel concetto di lettura del periodo altomedievale si ha in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo, R. Chartier, trad. it. M. Maniaci, Bari, Laterza, 2009, pp. XXIII-XXVII; p. 48; pp. 75-76.

² Un confronto utile, in quanto speculare all'immagine e alla semantica finora esaminata, risulta anche con *Vita nuova*, XIX. 2: «la mia lingua parlò quasi come per se stesso mosso».

³ *Purgatorio*, XIX, 6-33.

⁴ *Purgatorio*, XIX, 31-33: «L'altra prende, e dinanzi l'apria / fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre; / quel mi svegliò col puzzo che n'uscia».

⁵ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Cantorum*, Sermo 21, 8: «Nam et contraheris tristitia, cum illud exinanitur; et laetitia solveris, aut certe inflaris superbia, cum impletur».

L'interpretazione di Pertile, tuttavia, merita attenzione, non solo perché la metafora di falconeria è usata dichiaratamente all'interno della *Commedia* e risulta una delle metafore centrali,¹ ma anche perché il volo connesso alla poetica è un'intuizione importante e il dubbio sull'interpretazione di «penne» (v. 50), intese come penne di scrittura, può essere lecito. Gorni risolve ogni questione portando a testimonianza il seguente passo della *Monarchia*: «Nam quanquam scribe divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est» (*Monarchia*, III. IV. 11). Esso risulta speculare rispetto ai versi oggetto d'esame e mostra come Dante avesse ben presente l'elemento della parola divina come quasi dettata. Interessante anche la coincidenza tra *calamos* e «penne» nel plurale di entrambi i casi, sebbene l'uso di questo termine nella *Commedia* mostri una discrepanza significativa tra singolare e plurale. Se, infatti, si analizza l'uso all'interno della *Commedia* del termine «penna» al singolare, si scopre una preponderante valenza semantica relativa al mezzo per scrivere,² eccezion fatta che per *Purgatorio*, XXXII, 27, in cui ricorre l'uso del lemma al singolare in relazione al Grifone,³ e per *Paradiso*, V, 74, nell'invito a non essere «come penna ad ogni vento». Il termine al plurale, invece, rimanda alle piume di angeli o uccelli,⁴ ma si presenta anche come un riferimento alle abilità⁵ o un rimando al volo con valore di cammino verso Dio.⁶ È il caso delle terzine 49-51 di *Paradiso*, XXV:

E quella pīa che guidò le penne
de le mie ali a così alto volo,
a la risposta così mi prevenne
(*Paradiso*, XXV, 49-51)

La meta di Dante, a cui per l'ultimo tratto del cammino sarà guida Beatrice, è un alto volo,⁷ com'è possibile intuire nell'espressione «al volo mi sentia crescer le penne» di *Purgatorio*, XXVII, 123, lo stesso volo che propone il poeta al lettore attraverso la *Commedia*. Dante mostra, tuttavia, la tendenza a sviluppare giochi semantici tra versi. Si considerino a titolo esemplificativo i seguenti casi: al VI canto del *Paradiso*, verso 63, si crea una commistione tra «volo», «lingua» e «penna»

¹ D. BOCCASSINI, *Il volo della mente*, cit.

² *Inferno*, XXIV, 6; *Inferno*, XXV, 144; *Paradiso*, VI, 63; *Paradiso*, XIX, 116; *Paradiso*, XXIV, 25.

³ *Purgatorio*, XXXII, 25-27: «Indi a le rote si tornar le donne, / e 'l grifon mosse il benedetto carco / sì, che però nulla penna crollonne».

⁴ *Inferno*, XXXIV, 59; *Purgatorio*, II, 35; *Purgatorio*, VIII, 29; *Purgatorio*, IX, 20; *Purgatorio*, XIX, 49; *Purgatorio*, XXIX, 95 e 105; *Purgatorio*, XXXIII, 38; *Paradiso*, VI, 7; *Paradiso*, XXXI, 130.

⁵ *Inferno*, XX, 45; *Purgatorio*, XXVII, 123; *Paradiso*, XXVII, 15; *Paradiso*, XXXII, 80; *Paradiso*, XXXIII, 139.

⁶ *Purgatorio*, XXI, 58; *Paradiso*, XXV, 49.

⁷ Necessario ai fini di un'approfondita comprensione del messaggio fondante il poema dantesco è il confronto tra quest'idea di 'alto volo' come viaggio proposto dalla *Commedia* e il concetto di 'alta fantasia' espresso in *Purgatorio*, XVII, 25, secondo l'analisi proposta in: M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 116-127.

dove «penna» può assumere sia il valore di strumento per scrivere, sia di piuma;¹ al verso 61 dello stesso *Purgatorio*, XXIV il termine «stilo» gioca ulteriormente tra il valore di «stile» e quello di «stilo», antico strumento per scrivere.² Si potrebbe ritenere, anche per quanto concerne *Purgatorio*, XXIV, che il poeta abbia volutamente costruito un'ambivalenza semantica: da una parte usa il termine «penne» al plurale, perché connesso all'aggettivo «vostre» e foneticamente armonioso rispetto a «strette»; dall'altra «penne» si presta benissimo ad un gioco semantico tra lo strumento per scrivere e le abilità umane e poetiche. Attraverso tale ambivalenza semantica Dante si assicura di esprimere una metafora di volo in senso spirituale, ma mai disgiunto dallo strumento poetico, che anzi si impone come supporto centrale.

Dai lacci dell'inganno, ai vincoli di calunnia, ai nodi della lingua ad essere tracciato è un percorso di cui protagoniste sono le abilità fatiche nella loro potenzialità di far cadere nel peccato attraverso la parola, impedendo l'emergere della verità. Le fonti palesano un chiaro riferimento ai vincoli trasferiti agli organi vocali.³ I vincoli sono quasi sempre connessi al peccato, come quelli dell'invidia,⁴ della superbia,⁵ della dissolutezza,⁶ della cupidigia,⁷ dell'avarizia,⁸ della vanità,⁹ nell'ottica di un impedimento all'essere sciolti nella letizia di Dio. Dio è la libertà oltre ogni vincolo, l'apertura e la pienezza. Talvolta il vincolo fatico può essere causato dall'incredulità, come ricorre nelle fonti.¹⁰ Anche Dante e Beatrice appaiono essere particolarmente colpiti da tale specifica forma di vincolo al loro ricongiungimento:

¹ *Paradiso*, VI, 61-63: «Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna / e saltò Rubicon, fu di tal volo, / che nol seguiteria lingua né penna».

² *Purgatorio*, XXIV, 60-62: «e qual più a gradire oltre si mette, / non vede più da l'uno a l'altro stilo».

³ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Lucam* 1, 6: «Ut a vi generativa ad organa vocalia vincula transferantur».

⁴ BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 4: «Secundo ligantur invidi vinculo cordialis invidiae ut non possint moveri ad diligendum proximum. [...] Principes sacerdotum convenerunt in unum adversus dominum et adversus Christum eius quando colligati vinculis cordialis invidiae consilium inierunt adversus Christum ut morti traderent. [...] Unde ne istis vinculis cordialis invidiae circumvolvamur odiendo proximos qui sunt membra Christi ideo addidit dirumpamus vincula eorum et proiciamus a nobis illud infernale et diabolicum iugum»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 6: «vinculum cordialis invidiae solvitur per amorem universalis benevolentiae diligentis proximum».

⁵ BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 6: «Nam primo vinculum mentalis superbiae solvitur per timorem filialis reverentiae honorantis deum»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 3: «Primo ligatur superbus vinculo mentalis superbiae ne possit moveri ad honorandum deum».

⁶ BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 6: «vinculum carnalis lasciviae solvitur per decorem caelestis pudicitiae ordinantis et decorantis subiectum proprium»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 5: «Tertio ligantur lubrici vinculo corporalis lasciviae ne possint moveri ad ordinandum et diligendum se ipsos».

⁷ RICHARDUS DE SANCTO UICTORE, *De contemplatione*, 2, 19, 30: «Ne enim perefluamus, uti iam diximus, hinc religamur vinculo cupiditatis, illinc obstruimur repagulo necessitatis».

⁸ ALANUS AB INSULIS, *Anticlaudianus*, 7, 384-389: «Diuicias animo calcans et mente triumphans, / Sic conculcet opes ne conculcetur ab illis, / Ne manus ad donum currat nexu que tenaci / Viscus auaricie munus constringat adeptum, / Neue relatiuam mercedem munera querant, / Nec lucrum siciat nec premia munus adoret».

⁹ ANSELMUS CANTUARIENSIS, *Epistule*, 3, 117, 55: «Ne pudeat te rumpere vincula propositae vanitatis, quia non dedecus, sed honor est transire in libertatem veritatis».

¹⁰ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Lucam*, 1, 25: «Credamus igitur et nos, ut lingua nostra, quae incredulitatis vinculis est ligata, rationis voce solvatur: scribamus spiritu mysteria, si volumus loqui».

«Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele».
(*Purgatorio*, XXXI, 136-138)

Beatrice rimane in silenzio, come senza parole, e attende la preghiera di «disvelare a lui la bocca» prima di parlare. L'atto del disvelamento ha una rimembranza orfica, dal momento che la tradizione classica abitualmente vede la donna emersa dall'Ade avvolta da veli al fine di custodirne la distanza e il mistero, ma Dante qui pone al centro il disvelarsi della bocca che, nella tensione data dal silenzio, lascia pensare ad un'attesa di oralità, senza tralasciare la sottile sfumatura di linguaggio erotico a servizio della mistica sul modello di Bernardo di Chiaravalle nei *Commenti al Cantico*. Il riconoscimento, la concreta prova dell'identità della donna, invece, è data proprio per il tramite della bocca, di quel sorriso tanto celebrato nella sua lirica.¹ Il silenzio dato da uno stato emotivo di stupore si pone come velo limitante, ma il sorriso può essere inteso come contrasto rispetto al nodo della lingua e al canto depistante della sirena: esso è muto e nella sua apparizione tacita disvela ogni significato, suggerendoci quanto alle verità divine non si perviene interamente mediante la parola, ma soprattutto mediante segni e apparizioni. Ancora una volta la parola chiave è «grazia», che, giustapposta e ripetuta nel verso, si fa intreccio di moto, di ricucitura determinante. Solo la grazia, infatti, può donare segni di verità. Al sorriso muto di verità della donna corrisponde il riconoscimento e un ultimo nodo d'incredulità dantesca, anch'essa muta, nel trovarsi al cospetto di un'anima tanto ricordata, appellata, amata, piana, desiderata.

¹ Occorre rammentare al riguardo il concetto di 'seconda bellezza' per cui si veda A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «la seconda bellezza: la seconda bellezza celata dal velo è la bocca, mentre la prima sono gli occhi».

1. 5 *Della conoscenza velata e rivelata*

A conclusione di un capitolo sul *textus*, inteso nella duplice valenza di ‘tessuto’ e ‘testo’, è impossibile prescindere da una trattazione riguardante specificatamente la conoscenza, di cui il testo si rende dispensatore. Già nel primo paragrafo della presente analisi è stato mostrato come dal periodo tardoantico all’altomedievale le azioni del velare e dello svelare si siano rivestite di una simbologia dalla vasta rilevanza, tale da permettere di esprimere sul piano letterario una relazione importante tra il testo e la semantica insita in esso. L’esperienza maturata dall’uomo medievale sui molteplici piani del sapere conduce alla consapevolezza che la perdita unita con Dio, considerata essenziale ai fini dell’assunzione di verità, si possa ricreare per mediazione della parola, ma che allo stesso tempo il contatto col divino possa avvenire solo per *speculum in aenigmate* e, dunque, che solo all’ombra di un *velamen* si possa comunicare il mistero.¹ La verità è considerata possibile da raggiungere per l’uomo solo per fede, ma perseguendo la via della ragione si può pervenire solamente ad una conoscenza «con ombra d’oscuritade», a causa della «mistura del mortale con l’immortale».² Tale novità, insita nel rapporto tra testo e conoscenza, è da rintracciare nell’apporto dato dal Cristianesimo e, particolarmente, nel concetto di *mysterion* su cui si impernia tutta la professione di fede cristiana. Il *mysterion*, infatti, coincide con il rivelarsi dell’azione divina salvifica e della verità, ma, allo stesso tempo, con la tendenza a rimanere sempre parzialmente occulto, in quanto per sua natura il *mysterion* non è mai pienamente comprensibile dalla mente umana e si conserva umanamente possibile da conquistare solo per fede.³ Nel Vangelo secondo Matteo (13, 13) si afferma che i misteri del Regno dei Cieli sono «arcana rivelazione» nascosta nei veli delle parole, perché gli uomini «vedano senza vedere e ascoltino senza ascoltare».⁴ Dalla concezione avanzata dal Cristianesimo, dunque, si dipana l’idea che tra parola e conoscenza si frapponga sempre un nucleo irraggiungibile, di mistero appunto, e che ogni tentativo di comunicare tale nucleo, in qualunque forma di espressione si dispieghi, divenga un velo sulla verità, che resta impossibile da comunicare nitidamente. La verità può essere raggiunta soltanto come un atto di deduzione intuitiva all’interno di un’allegorizzazione: raccontando altro si comprende parte del vero. Un simile approccio in epoca medievale fu sfruttato per leggere il mito antico: il racconto venne visto come *integumentum* o velo celante verità morali, filosofiche o

¹ P. NASTI, *Favole d’amore e «saver profondo»*, cit., p. 29; cfr. D. FARKASFALVY, *L’inspiration de l’Écriture sainte dans la théologie de Saint Bernard*, Libreria Herder, Roma 1964, p. 89.

² G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: *i sogni del «Purgatorio» dantesco*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 18.

³ H. RAHNER, *Miti greci nell’interpretazione cristiana*, cit., p. 44.

⁴ Mt 13, 13: «Ideo in parabolis loquor eis, quia videntes non vident et audientes non audiunt neque intellegunt»; cfr. H. RAHNER, *Miti greci nell’interpretazione cristiana*, cit., p. 45.

religiose.¹ Se al glossatore spettava il compito di disvelare tali verità,² allo scrittore medievale spettava il compito di affinare lo strumento appreso per racchiudere e dischiudere a propria utilità verità filosofiche o teologiche.³

È ormai noto quanto Dante sfrutti magistralmente lo strumento dell'*integumentum* per i propri scopi comunicativi, ma Mira Mocan ha fatto emergere indiscutibilmente quanto per il poeta proprio il velo che nasconde la nuda realtà sia l'«origine della forma e dell'immagine, intorno alla quale si costituisce l'unica conoscenza possibile all'essere umano, riflessa in quello "specchio della mente" che è, per il pensiero medievale, la fantasia».⁴ Nei suoi lavori *La trasparenza e il riflesso* e *L'arca della mente* la studiosa ha delineato la rivoluzione operata da Dante sul rapporto tra conoscenza e comunicazione. Secondo la Mocan, infatti, Dante nella *Commedia* è riuscito a concretizzare un passaggio determinante «dal segno al significato, dal materiale allo spirituale, dalla forma esteriore all'essenza, dall'*integumentum* al midollo della realtà – rendendo tangibile quanto auspicato da Riccardo di San Vittore nel *Benjamin Minor* – "rerum visibilium descriptionem transfert ad rerum invisibilium significationem"».⁵ Per far ciò, secondo Mocan, Dante ha sfruttato un'idea di speculazione filosofica tipica del periodo altomedievale, riconducibile al termine «considerare»: il «termine considerare (da ricondurre al latino "sidera") presenta un forte legame etimologico e concettuale proprio con il campo semantico della percezione visiva, facendo parte a pieno titolo della famiglia lessicale indoeuropea che conserva una traccia del rapporto di identità e dipendenza tra visione sensibile e conoscenza».⁶ L'importanza che questo verbo assunse nel periodo medievale è dimostrata esemplarmente dall'esistenza del trattato *De consideratione* di Bernardo di Chiaravalle. Secondo Mocan, Dante si sarebbe ispirato proprio alla teoria esposta in tale trattazione, una teoria che propone la netta distinzione tra considerazione, ovvero «attività del pensiero concepita come osservazione intenzionale, concentrata e intensa, dell'oggetto»,⁷ e contemplazione, come un «intuitus immediato della verità».⁸ Per Bernardo di Chiaravalle le due attività si distinguerebbero come tappe di ascensione spirituale e conoscitiva e, per Mira Mocan, Dante avrebbe assorbito del tutto questa nozione, traendo sostanza concreta per il suo poema, ma fondendo in essa anche la sfumatura del *consirar*

¹ M. PICONE, *Dante e i miti*, in *Dante, mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona 23-27 giugno 1997), Franco Cesati Editore, Firenze 1999, p. 23.

² *Ibid.*

³ A. BARTÒLA, *Filosofia, teologia, poesia nel «De Planctu naturae» e nell' «Anticlaudianus» di Alano di Lilla*, in «Aevum, Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», LXII, 1988, p. 229.

⁴ M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., p. 4.

⁵ M. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., p. 126; cfr. RICHARD DE SAINT-VICTOR, *Los douze patriarches ou Benjamin minor*, XIX, p. 140.

⁶ M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., p. 14.

⁷ *Ivi*, p. 15.

⁸ *Ibid.*

pervenutagli dalla lirica trobadorica, come concentrazione sull'immagine amata e, dunque, pensiero carico di dolorosa affettività.¹ La trattazione della studiosa si estende al concetto di 'riflesso' e all'atto del 'riflettere': Dante avrebbe creato una specularità tra la riflessione concepita secondo le leggi della scienza ottica, considerati presupposto ineliminabile della visibilità sensibile, e la riflessione metaforica del lume della conoscenza nell'intelletto.² Il poeta avrebbe omologato, in sostanza, il processo gnoseologico a quello visivo³ proponendo un percorso di conoscenza per immagini. In tale cornice «il viator si trova finalmente dinanzi a una somiglianza che non significa più soltanto, per speculum in aenigmate, una verità inattingibile, necessitando di essere tradotta, interpretata, bensì rappresenta una similis similitudo, una immagine identica in essenza con ciò che essa rappresenta».⁴ Nella *Commedia* concepita da Dante, la verità e il suo riflesso, ovvero il velo o l'espressione, la parola, l'immagine comunicata, sono perfettamente identici e non esiste la superficie dell'apparenza, perché la superficie percepibile si adegua alla verità.⁵ La cantica paradisiaca è caratterizzata, specificatamente negli ultimi canti, dall'acuirsi delle capacità visive del Dante *agens*, un acuirsi in cui è possibile rintracciare non solo l'adeguamento dei sensi e della mente a contenuti via via più rarefatti e impegnativi, «ma anche una capacità ristabilita di operare in senso etico e morale, annunciata dall'autocontemplazione nello 'specchio' nitido della coscienza».⁶ Comprendiamo pertanto come l'identità tra l'atto del vedere e l'atto del comprendere si concretizzi all'interno della *Commedia* anche in un mutamento dell'agire concreto con valore etico, in relazione ad un mutamento dell'interiorità umana, della coscienza.

Sul solco di questo fondamentale ragguaglio in materia di gnoseologia e degli strumenti comunicativi del sapere, in Dante, prende corpo il presente paragrafo, mediante il quale si intende porre lo sguardo su due immagini in stretta connessione con la tematica oggetto di studio, nonché con la conoscenza: i nodi come intoppi morali o cognitivi e il velo, inteso come azione limitante, che causa il sonno, o disvelante, che causa la comprensione.

1. 5. 1 *Groppi emotivi e nodi del dubbio*

Il termine «grosso» e i suoi derivati sono da porre in sinonimia con «nodo»; il loro uso risulta tipico ed esclusivo della cantica infernale, in quanto connesso alla semantica del peccato.⁷ Nella

¹ *Ivi*, p. 16.

² *Ivi*, pp. 90-91.

³ *Ivi*, p. 93.

⁴ *Ivi*, p. 142.

⁵ J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Del cielo estrellado al cristalino*, in «Tenzone», II, 2001, pp. 164-165, si vedano anche pp. 149-184; cfr. M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., p. 104.

⁶ M. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., p. 101.

⁷ V. VALENTE, s. v. «grosso», in *ED*.

presente analisi, tuttavia, si tenterà di mostrare come la tensione ad esprimere una condizione fisica connessa alla sfera emotiva sia un'altra importante ragione d'uso dell'immagine di groppo, come nodo o vincolo, nella *Commedia*. Tali immagini, a cui può essere aggiunta quella di «corda», esprimente il moto del desiderio capace di tirare o legare, si riscontrano largamente presenti nelle tre cantiche, ma con una differenziazione: in *Inferno* e *Purgatorio* si attesta un prevalente uso dell'immagine con l'intento di esprimere un'azione limitante, da cui si genera la necessità di una attività di risoluzione; in *Paradiso* l'uso dell'immagine ha funzione quasi del tutto tesa a descrivere l'azione di trainare e, dunque, di essenza motrice del cammino.¹

A conclusione del precedente paragrafo è stato già possibile riscontrare la semantica dell'incredulità in occasione della prima apparizione di Beatrice, come moto limitante l'espressione fatica in entrambi i personaggi ricongiunti, ma, prima di addentrarci nell'analisi di altre occorrenze speculari, è rilevante notare la tipologia di uso della medesima immagine così connotata nelle fonti. Si riscontra un caso emblematico di vincolo della paura nel commento al Vangelo di Luca redatto da Tommaso d'Aquino. Un commento incentrato sul personaggio di Giuseppe di Arimatea, secondo il quale, a seguito della crocifissione, egli avrebbe vinto ogni timore nel mostrarsi fedele a Gesù e ne avrebbe deposto dalla Croce il corpo:

Fuerat quandoque Ioseph occultus Christi discipulus: denique *vinculum timoris* rumpens, ferventior factus, dominicum corpus turpiter pendens a ligno deposuit, comparans pretiosam margaritam verborum modestia; unde dicitur et ecce vir nomine Ioseph, qui erat decurio.

(THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Lucam*, 23, 10, 1.)

Puntuali e assimilabili riferimenti, inoltre, possono essere evinti dalle fonti classiche, particolarmente da Virgilio, in cui è molto frequente, forse distinguibile come *tòpos* epico, il tema dello sciogliere la paura prima di una grande impresa,² nonché dello sciogliere un impedimento dell'animo attraverso il canto o la parola.³ Dante appare avere contezza di tale uso dell'immagine di origine classica, come emerge da quanto riferisce in *Convivio*, III. VIII. 10: «sì come dice Stazio poeta del tebano Edipo, quando dice che “con eterna notte solvette lo suo dannato pudore”». Tale citazione palesa come nella concezione dantesca il vincolo emotivo sia inteso alla stregua di un concreto impedimento dagli esiti anche fisici e in cui tra paura o pudore non emergono, ai fini

¹ Si veda al riguardo l'analisi sviluppata sui verbi «tirare» e «movere» in L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 176-179; cfr. L. BLASUCCI, s. v. «tirare», in *ED*.

² *Aen.*, 1, 463: «Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem»; *Aen.*, 9, 90: «Solue metus atque hoc precibus sine posse parentem»; *Aen.*, 1, 562: «Soluite corde metum, Teucri, secludite curas»; *Aen.*, 4, 55: «Spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem»; *Aen.*, 12, 867: «Illi membra nouus soluit formidine torpor»; *Aen.*, 1, 92: «Extemplo Aeneae soluuntur frigore membra».

³ *Aen.*, 4, 487: «Haec se carminibus promittit soluere mentes».

delle conseguenze, differenze sostanziali. Forse da tale uso classico sorge nell'Alighieri l'idea di far esordire il racconto del suo viaggio descrivendo il timore e il senso di inadeguatezza provati al momento di dover volontariamente avviare il cammino:

«S'i' ho ben la parola tua intesa»,
rispuose del magnanimo quell'ombra,
«l'anima tua è da viltade offesa;
la qual molte fiate l'omo ingombra
sì che d'onrata impresa lo rivilve,
come falso veder bestia quand'ombra.
Da questa tema a ciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve».
(*Inferno*, II, 43-51)

La viltà da cui è colpito Dante si pone quale ingombro o intoppo ad avanzare nel percorso¹ ed è costituita dal sentimento di inadeguatezza che il poeta prova al cospetto della proposta di un viaggio nell'ultraterreno, condotto prima di lui solo da Enea e San Paolo.² Virgilio è appostato all'ingresso della selva proprio «acciò che tu ti solve», per favorire la risoluzione di questo intoppo causa di impedimento del progetto divino. L'intoppo è definito da Virgilio stesso come un'immagine illusoria, come un'ombra che rende imbrozzata una bestia e ne interrompe il cammino, ma ugualmente occorre risolverlo e per farlo il poeta latino propone due strumenti: riferire chi lo ha mandato in suo soccorso e palesare la propria empatia rispetto alla condizione della sua anima perduta. In risposta ad un impedimento emotivo, dunque, la fedele guida contraccambia due riferimenti connessi fortemente alla sfera dell'affettività. A favore del viaggio dantesco si pone, infatti, una catena di volontà celesti, composta da Beatrice, Santa Lucia, Dio stesso;³ al cospetto del dolore, della paura, del senso di disorientamento provato nella selva, si propone la compagnia, in perfetta empatia, di un poeta tanto amato:⁴ per tale divina grandezza giunta in suo soccorso, a Dante risulta sciocco continuare a rimanere bloccato nel suo limite emotivo. Il primo passo verso il viaggio ultraterreno è significativamente segnato da un groppo da risolvere, groppo di tipo emotivo, ma che si solve con una prima comprensione: Virgilio implicitamente fornisce l'informazione che Dante sia degno al viaggio e che la volontà divina si sia mossa a renderlo tale.⁵

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «ingombra: impedisce, ostacola nel cammino, opponendo un ingombro».

² *Inferno*, II, 31-33: «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono: / me degno a ciò né io né altri 'l crede».

³ *Inferno*, II, 52-114.

⁴ La corrispondenza empatica nei riguardi di Virgilio e tutto l'amore ad egli riservato, Dante lo esprime nei versi incentrati sul riconoscimento del poeta nel ricordo dell'affezione alle sue opere; *Inferno*, I, 82-84: «O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume».

⁵ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Da questa tema... : affinché tu ti liberi, ti sciolga, da questo timore. Il timore, che riprende la viltade del v. 45, è già dichiarato ingannevole dal paragone precedente con la bestia ombrosa. Tuttavia

Oltre al vincolo di paura limitante da cui mai il poeta sarà completamente abbandonato, ma che lungo il cammino si evolverà e per cui si troveranno costantemente nuovi metodi di risoluzione, Dante ha modo di scorgere un elemento trainante come pochi: il desiderio. Moto dell'animo in molti casi esplicitato nell'immagine di corda o dell'azione del tirare, il desiderio può avere una matrice peccaminosa che conduce al naufragio, oppure costruttiva rappresentata dalla bramosia di vedere e comprendere la verità.¹ Anche il desiderio di conoscenza può essere peccaminoso, se inficiato dalla tracotanza, ma non per Dante a cui è stato concesso un cammino voluto da Dio. Cogliamo due primi esempi di tale vincolo del desiderio in *Paradiso*, IV e XXI:

Fé sì Beatrice qual fé Daniello,
 Nabuccodonosor levando d'ira,
 che l'avea fatto ingiustamente fello;
 e disse: «Io veggio ben come ti tira
 uno e altro disio, sì che tua cura
 sé stessa lega sì che fuor non spira»
 (*Paradiso*, IV, 13-18)

Per ch'ella, che vedëa il tacer mio
 nel veder di colui che tutto vede,
 mi disse: «Solvi il tuo caldo disio».
 (*Paradiso*, XXI, 49-51)

Entrambe le citazioni pongono in assoluta centralità il silenzio narrante l'empatia necessaria a percepire il desiderio di conoscenza di Dante, ma narrante anche la vibrazione di tale desiderio. Nel primo passo Beatrice, come Daniele quando indovinò e interpretò il sogno del re Nabucodonor sciogliendo in lui l'ira, percepisce i due desideri di conoscenza che tengono stretto Dante e limitano il processo di comprensione. Come ha ben evidenziato Nicola Fosca nel suo commento al passo, l'impellenza di conoscenza, l'ansia, si tramuta in questo caso in ostacolo limitante:² il desiderio di conoscenza «tira», ovvero traina e trascina in avanti,³ ma allo stesso tempo, quando la mente non resta focalizzata e si rivolge a più quesiti insieme, è lo stesso desiderio che «lega», incatena la mente, in quanto spinge contemporaneamente in direzioni diverse.⁴ Ad essere rappresentata è da

il pellegrino deve essere liberato da quell' "ombra" che lo impedisce – e che è il senso della propria indegnità (v. 33); ed ecco la risposta, che non gli dice, si osservi bene, che egli sia in qualche modo degno, ma che la bontà divina si è mossa gratuitamente a farlo tale».

¹ Alle ricostruzioni avanzate sul tema del desiderio come forza trainante della *Commedia* in L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., si incrocino i dati emersi sulla sovrapposizione tra l'immagine di corda e quella di via, ma anche sulla metafora di volo in R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 27-28 e pp. 78-86.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Vedo bene – dice Beatrice – come sei spinto da due desideri, in modo tale che la tua ansia di sapere (tua cura) è di ostacolo a se stessa (se stessa lega), tanto che non riesce a manifestarsi esternamente (fuor non spira)».

³ E. PASQUINI E A. QUAGLIO, *ad loc.*: «tira: attira, seduce».

⁴ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «ti tira: quasi una corda che tiri con ugual forza da due opposte parti».

una parte la trasformazione di un vincolo del desiderio da elemento trainante a limitante, dall'altro lato si palesa un intreccio concettuale dato dalla bramosia di comprendere e dalla mancanza di chiarezza, dal dubbio. Due dubbi si palesano in simultanea, sull'inadempienza del voto e sulla collocazione dei beati, e il desiderio di trarre celere risposta su entrambe le questioni insieme tiene stretta la mente di Dante, legata e limitata alla prosecuzione in pari tra viaggio e conoscenza. Nel secondo caso tratto da *Paradiso*, XXI si descrive, similmente, il dialogo con Pier Damiani, beato del settimo Cielo di Saturno. Beatrice percepisce ancora una volta il dubbio di Dante sul perché sia assente in tale Cielo il canto dei beati e invita il poeta a porre la questione al loro interlocutore, affinché il suo desiderio si sciogla.¹ L'uso dell'immagine è esattamente speculare rispetto all'occorrenza di *Paradiso*, IV: anche qui, infatti, il desiderio è investito dalla doppia tensione trainante e limitativa per cui occorre un atto di scioglimento, mentre, nel presente caso la limitazione è causata dall'imbarazzo dantesco a porre la domanda; ancora una volta si scorge una coincidenza tra il desiderio e il dubbio come vincolo. La risposta è indicativa: i beati non cantano perché Dante con il suo udito terreno non reggerebbe tale realtà celestiale. Il silenzio e il desiderio di conoscenza ritornano ad incrociarsi e descrivono la specifica condizione dantesca di essere una creatura ancora composta da un corpo che si frappone come limite ad un'esperienza conoscitiva completa, ma grazie alla cui tensione spirituale, data dal desiderio, al tempo giusto sarà possibile il raggiungimento dell'appagamento.

Quanto l'esperienza tratta dalla vita terrena dia la possibilità di una visione solo parziale della verità, lo ricordano le fonti bibliche, come emerge dal libro della *Sapienza*:

cogitationes enim mortalium timidae et incertae providentiae nostrae corpus enim quod corrumpitur adgravat animam et deprimat terrena inhabitatio sensum multa cogitantem.

(Sap 9, 14-15)

L'ambizione e il desiderio di pervenire ad una conoscenza totalizzante e ultraterrena sono i medesimi su cui si erge la struttura della *Commedia*, ma nella composizione del poema allo stesso tempo risulta chiaro come il processo di conoscenza avanzi attraverso il dubbio che permette alla mente di ripiegarsi su se stessa ed evolversi.² All'interno di tale processo un ruolo descrittivo determinante è affidato proprio al dubbio come vincolo e al suo scioglimento; la conoscenza,

¹ ID., *ad loc.*: «*Solvi*: sciogli, manifesta: «apri et esprimi fuori» (Vellutello)»; N. FOSCA, *ad loc.*: «Allora Beatrice, che comprende il silenzio di Dante (il tacer mio) nel vedere Dio che vede tutto, gli dice di manifestare (Solvi, "Sciogli": cfr. *Paradiso* XV.52; XIX.25) l'ardente desiderio. La mente di Dante è riflessa in Dio, presso il quale Beatrice vede: un gioco di specchi espresso dalla triplice ripetizione di "vedere"».

² B. NARDI, *La conoscenza umana*, cit. p. 29; cfr. L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 23-27.

dunque, è ritratta come una lenta progressione di apertura del pensiero. Il vincolo del dubbio che trattiene al di qua dalla conoscenza è un luogo letterario molto noto in assonanza semantica con le immagini del nodo della questione e della difficoltà, già approfondito nel secondo paragrafo del presente capitolo. Si riscontra nelle fonti patristiche e teologiche, infatti, il riferimento al dubitare come essere avvinto da un laccio,¹ al dubbio come paralisi del pensiero,² alle domande prive di risposta come prigionia «in un legame indissolubile»,³ nonché naturalmente al dichiarato «nodo del dubbio».⁴ Talvolta le fonti classiche fanno pervenire l'idea di incomprendibilità data da «un intrico che rompe i segnali da seguire».⁵ Dante fa già riferimento a questa immagine in *Vita nuova*, XII, 4,⁶ ma l'uso più frequente ricorre all'interno della *Commedia*. A seguito del gruppo di paura impeditivo rispetto alla prosecuzione del viaggio ultraterreno, nella cantica infernale possiamo riscontrare altri tre usi dell'immagine:

«Deh, se riposi mai vostra semenza»,
 prega' io lui, «solvete mi quel nodo
 che qui ha 'nvilupata mia sentenza»
 (*Inferno*, X, 94-96)

«O sol che sani ogne vista turbata,
 tu mi contenti sì quando tu solvi,
 che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.
 Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,
 diss'io, «là dove di' ch'usura offende
 la divina bontade, e 'l groppo solvi»
 (*Inferno*, XI, 91-96)

e io: «Maestro mio, or qui m'aspetta,
 sì ch'io esca d'un dubbio per costui;
 poi mi farai, quantunque vorrai, fretta»
 (*Inferno*, XXXII, 82-84)

¹ SIGERUS DE BRABANTIA, *Quaestiones super Librum de causis, Prooemium*: «Et dubitans etiam similis est ligato vinculo corporali qui, si ligamentum ignoraverit, ipsum dissolvere non valebit».

² *Ivi*: «Dubitatio enim mentem tenet ne ulterius per considerationem procedere possit, sicut vinculo corporali pedes tenentur; et ideo dubitationes non praeconsiderans non valet absolvere dubitationes; quare nec attingere ad veritatem».

³ PETRUS LOMBARDUS, *Sententiae in IV libris distinctae*, 1, 6, 1, 2: «Quid ergo restabat nisi ut obmutesceret, sua interrogatione obligatum insolubili uinculo se uidens?».

⁴ BOETHIUS, *In Porphyrii Isagogen commentorum* (editio secunda), 1, 10 (CPL 0881 b M): «primum quidem pauca sub quaestionis ambiguitate proponam, post uero eundem dubitationis nodum absoluere atque explicare temptabo».

⁵ *Aen.*, 5, 581: «diductis soluere choris, rursusque uocati».

⁶ *Vita nuova*, XIV, 14: «Vero è che tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto, si scrivono dubbiose parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro; e questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; ed a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che 'l mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero di soperchio».

Nel primo caso ricorre il chiaro appello al «solvere il nodo» in accostamento alla descrizione di una condizione di prigionia o limitazione per vincoli della mente, immagine rafforzata fortemente dalla formula espressiva «inviluppa mia sentenza». Ad avviluppare il pensiero, ovvero a rendere oscuro il giudizio critico in quanto intrappolato in un viluppo,¹ è il dubbio di Dante sulla capacità dei dannati di conoscere ciò che accade sulla terra e ciò che accadrà nel futuro, dubbio che verrà sciolto da Farinata. Il viluppo, immagine semanticamente speculari a groppo,² corrisponde ad un impedimento di prosecuzione del pensiero, come ben distinguibile nel termine «sentenza». Da ciò è possibile scorgere un'ulteriore conferma di come impedire l'avanzamento verso la comprensione corrisponda ad impedire il processo di apertura della mente e, dunque, il cammino stesso che intende narrare la *Commedia*. L'occorrenza di *Inferno*, XI porge un altro tassello importante per la comprensione delle modalità d'uso dantesco dell'immagine di 'nodo del dubbio': in esso riscontriamo, infatti, un «groppo da risolvere»³ all'interno della contrapposizione tra sole e nebbia, quale risoluzione di un enigma. L'enigma si riferisce ai versi 46-48 del medesimo canto, in cui Virgilio espone a Dante come la frode offenda Dio.⁴ Nei versi seguenti alla richiesta di maggiore chiarezza, Virgilio spiega che, come chiarifica Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, la frode tradisce l'equilibrio voluto da Dio in natura secondo il dettame di aiuto reciproco.⁵ «O sol che sani ogni vista turbata» può essere riconosciuto in connessione alla conoscenza a cui si può pervenire per grazia divina come il sole chiarifica la visuale. Il termine «risanare» conduce in particolare a considerare la visione della verità come un risanamento di ferite causate dalla nebbia dell'incomprensione. A tal riguardo Pertile ha opportunamente rilevato come il dubbio nella cantica infernale mantenga una connotazione specificatamente limitante, dunque in apparenza negativa, esemplarmente palese nell'occorrenza di *Inferno*, XI, in cui la non comprensione è descritta come una visione che causa turbamento, contro la quale solo la conoscenza rivelata si pone in funzione rischiaratrice.⁶ L'ultima occorrenza tratta da *Inferno*, XXXII presenta un'ulteriore declinazione dell'immagine di 'nodo del dubbio' di grande rilevanza, la quale si esplica nella variante espressiva dal verbo «uscire».⁷ Dante manifesta a Virgilio il proprio dubbio

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Dante passa all'argomento dottrinale, esponendo il *dubbio* (nodo) che gli impedisce di afferrare la verità, in quanto ha *avvolto di oscurità* ('nviluppata) il suo *giudizio* (sentenza)».

² V. VALENTE, s. v. «groppo», in *ED*: «In If XIII 123 di sé e d'un cespuglio fece un groppo, la parola ha senso concreto e sta a significare "viluppo", "groviglio"».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*groppo*: nodo; il verbo *solvi* è usato qui con il suo complemento, precisando quindi il valore che ha anche sopra, al v. 92».

⁴ *Inferno*, XI, 46-48: «Puossi far forza nella deitate, / col cor negando e bestemmiando quella, / e spregiando natura e sua bontade».

⁵ *Inferno*, XI, 52-56: «La frode, ond'ogne coscienza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa. / Questo modo di retro par ch'incida / pur lo vinco d'amor che fa natura»; *Inferno*, XI, 61-63: «Per l'altro modo quell'amor s'oblia / che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto, / di che la fede spezial si cria».

⁶ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 23-24.

⁷ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*si ch'io esca...*: ch'io possa togliermi un dubbio riguardo a quest'uomo».

riguardo all'identità di un dannato congelato nella zona Antenòra, a cui ha accidentalmente calpestato la testa. La richiesta di delucidazione insita nella formula «ch'io esca d'un dubbio» permette di capire come per il poeta risolvere dubbi equivalga ad uscire dalla nebbia della confusione, diradarla, ma uscire simultaneamente dal sentiero erroneo, dall'errore e giungere alla verità, al sole.

All'interno della cantica purgatoriale è possibile riscontrare due riferimenti assimilabili all'immagine di nodo del dubbio. Si considerino le terzine relative:

Temp'era già che l'aere s'annerava,
ma non sì che tra li occhi suoi e' miei
non dichiarisse ciò che pria serrava.
(*Purgatorio*, VIII, 49-51)

Né lascerò di dir perch'altri m'oda;
e buon sarà costui, s'ancor s'ammenta
di ciò che vero spirto mi disnoda.
(*Purgatorio*, XIV, 55-57)

L'occorrenza di *Purgatorio*, VIII riguarda l'incontro tra Dante e lo spirito di Visconti, il cui volto è difficilmente riconoscibile a causa dell'oscurità del luogo. L'avvenuto riconoscimento successivo viene descritto come un atto del disserrare. Anche il presente caso reca, connessa all'immagine dello scioglimento verso la comprensione, quella di oscurità diradata, mostrando come la connotazione rintracciata da Pertile nel nodo del dubbio, quale azione limitante tipica della cantica infernale, in realtà si conservi anche nella cantica purgatoriale. In *Purgatorio*, XIV, invece, l'immagine è posta all'interno del confronto tra Dante e Guido del Duca e si riferisce alla profezia che l'anima farà sul nipote di Ranieri come cacciatore dei Guelfi Bianchi. L'elemento del profetismo viene annunciato come azione di scioglimento dei nodi dell'incomprensione posti a costituire un involucro che impedisce la visione.¹ Ad essere rappresentato è l'atto del giungere alla conoscenza come disvelamento del futuro.

Nella cantica paradisiaca ricorre il maggior uso dell'immagine del nodo del dubbio o del disvelamento di verità. Ciò è preliminarmente comprensibile a partire dalla constatazione che in tale luogo ogni ascesa è mossa dal dubbio, palesando il legame tra scioglimento di dubbi e prosecuzione del cammino.² Pertile, inoltre, ha rilevato come nella cantica paradisiaca, contrariamente a quanto accade in *Inferno* e – come emerso dall'analisi –, in *Purgatorio*, il dubbio

¹ ID., *ad loc.*: «di ciò che vero spirto...: di quello che uno spirito veritiero, cioè quello divino, mi rivela; *disnoda*: scioglie dai nodi, quasi togliendo un involucro».

² L. ONDER, s. v. «dubbio», in *ED*.

svolge un'azione dinamica e motrice.¹ Se è vero che l'occorrenza dell'immagine di nodi o disvelamenti del dubbio mantiene nell'ultima cantica tale specifico dinamismo, è altresì vero che Dante in paradiso ha più opportunità di porre domande e ricevere risposte di alto valore grazie alla guida di Beatrice: il *Paradiso* si propone come obiettivo, infatti, la contemplazione di verità e l'attraversamento della più profonda conoscenza. Al verso 94 del primo canto è possibile scorgere l'occorrenza di «dubbio disvestito», a cui segue al verso 96 l'espressione «dentro ad un nuovo più fu' inretito». Dante è colpito da due dubbi: riguardo alla provenienza del suono e della luce paradisiaca; in merito a come sia possibile che un corpo mortale, quale quello del poeta, possa salire oltre l'aria e il fuoco. Entrambi i dubbi mantengono un diretto rapporto con il processo stesso di ascensione, il quale si dispiega primariamente sul piano della comprensione e poi su quello dell'azione. L'immagine conserva una sfumatura non troppo dissimile da quella adoperata in *Inferno* e *Purgatorio* con la semantica del processo mentale, connesso al dubbio, espressa attraverso la metafora dello scioglimento. Il presente caso, tuttavia, manifesta una spia di mutamento determinante: l'atto del disvestimento, seguito da un immediato nuovo irretimento, è capace di descrivere un desiderio di conoscenza come libertà che va ben oltre i singoli dubbi e si pone in chiave totalizzante, con la valenza di una specifica leggerezza e di una apertura necessarie all'ascensione in Paradiso.² La catena di dubbi, in cui il disvelamento di uno richiama in sequenza un altro e produce movimento, è un processo che scorgeremo come tipico in *Paradiso*. Per quanto l'uso dell'immagine di scioglimento dal dubbio si riscontri anche in *Paradiso*, VII, 22 nell'espressione «ti solverò tosto la mente»,³ con riferimento al quesito sul perché fosse stato giusto punire Cristo con la crocifissione, è possibile riscontrare almeno un'altra occorrenza che rende palese il cambiamento di rotta sull'uso dell'immagine nell'ultima cantica. In *Paradiso*, XIII, 120 con l'espressione «l'affetto l'intelletto lega» il poeta esprime, infatti, l'idea che la fretta di giudizio non permetta di discernere le verità dalle falsità e che il difetto di eccessivo amore verso la propria opinione causi il permanere della mente in errore.⁴ Il passo risulta paragonabile a quello, già esaminato, di *Paradiso*, IV, 18, in cui è reso palese come il desiderio impellente di comprensione e il non rimanere focalizzati su uno specifico quesito alla volta incateni il pensiero. Entrambi i passi lasciano intuire l'intento poetico di sfruttare in *Paradiso* l'immagine di legatura

¹ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 24.

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*del primo dubbio*: cioè di quale fosse la *cagion*, la causa della novità del suono e del grande lume (vv. 82-4). – *disvestito*: spogliato, quindi liberato (perché ora sa che sta salendo verso il cielo). Il verbo concreto – con *l'inretito* che segue al v. 96 – rientra nella continua e coerente serie di metafore usate da Dante per i processi della mente (più spesso assetare e saziare, ma anche avvolgere e sciogliere ecc.)».

³ ID., *ad loc.*: «*ti solverò*: ti scioglierò, come liberandola dai lacci del dubbio». Il dubbio da risolvere ritorna anche in congiunzione alla metafora della fame e del digiuno in *Paradiso*, XIX, 25-27: «*solvetemi*, spirando, il gran digiuno / che lungamente m'ha tenuto in fame, / non trovandoli in terra cibo alcuno».

⁴ M. PORENA, *ad loc.*: «[...] perché avviene più volte che l'opinione affrettata piega verso il falso, e poi l'affetto alla propria opinione impedisce all'intelletto di riconoscere il suo torto».

con semantica limitante, con l'obiettivo di descrivere gli errori in cui può incedere la mente nel processo di conoscenza. Un uso simile lo si può riscontrare ulteriormente in due passi della medesima cantica:

Ma io veggi' or la tua mente ristretta
di pensiero in pensier dentro ad un nodo,
del qual con gran disio solver s'aspetta.
(*Paradiso*, VII, 52-54)

Or dubbi tu e dubitando sili;
ma io discioglierò 'l forte legame
in che ti stringon li pensier sottili.
(*Paradiso*, XXXII, 49-51)

La prima occorrenza è consequenziale al «ti solverò tosto la mente» di verso 22: Dante, presso il secondo Cielo, è investito da una catena di dubbi, spinto da un grande desiderio di sapere, ognuno dei quali, prima di essere soluto attraverso le risposte di Beatrice, si pone come una trappola rispetto alla mente del poeta.¹ In questa terzina, riferita al dubbio sul motivo per cui la crocifissione di Cristo sia stato il modo più giusto per redimere l'umanità dal peccato originale, emergono tre espressioni chiave ai fini della nostra ricerca: «mente ristretta»; «di pensiero in pensier dentro ad un nodo»; «con gran disio solver s'aspetta». Di grande valore iconico l'immagine di «mente ristretta», sostenuta e resa massimamente esplicita nella ripetizione delle parole «pensiero – pensier» con preposizioni semplici capaci di raffigurare nella mente del lettore esattamente un intreccio. Il lemma «nodo», anticipato dalla preposizione «dentro», rende allo stesso tempo la perfetta immagine di stasi, del rimanere nella mancanza di conoscenze come condizione di blocco. Il desiderio, tuttavia, centrale al verso 54 e posto in relazione all'attesa, palesa la rivoluzione paradisiaca: il risolvere non è solo un atto di appagamento del desiderio, ma è anche uno strumento con funzione trainante. Ogni dubbio chiama un nuovo dubbio nella mente del poeta attraverso il desiderio e, in ciò, svolge la sua azione motrice. L'occorrenza di *Paradiso*, XXXII è speculare a quella appena esaminata e, allo stesso tempo, allarga il nostro campo visivo sull'uso dantesco dell'immagine. Nell'Empireo, Dante, insieme a San Bernardo, scorge le anime morte prima di poter peccare, poste a diverse altezze della Rosa dei Beati, e si chiede quale sia il principio alla base della loro posizione. San Bernardo riesce ad ascoltare nel silenzio il dubbio di Dante e gli espone in risposta il concetto di predestinazione e di assoluta perfezione del volere divino. Anche in questo caso ricorrono espressioni chiave: «dubbi e dubitando sili», sovrapponibile a «di pensiero

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Chiarito un dubbio, ne nasce subito un altro: la mente di Dante, spinta da una sete insaziabile di conoscenza (cfr. n. ai vv. 10-12), produce dubbio (nodo) dopo dubbio, restandovi, se non ne è sciolta, intricata (ristretta). Tozer: “the thoughts are here regarded as the threads which go to form the knot”».

in pensier» di *Paradiso*, VII, 53 nella forma e nella semantica, ma con al centro il silenzio in luogo del «nodo», anch'esso comunicante stasi; «discioglierò il forte legame» ad esprimere la certezza di risoluzione rispetto ad un limite invalicabile per il poeta con le sole proprie forze;¹ «ti stringon li pensier sottili» in specularità, anche qui, con «mente ristretta» di *Paradiso*, VII, 52, ma rafforzato dall'attributo connesso alla sottigliezza con valore di fragilità, impotenza. Risulta significativo scorgere come all'interno dell'immagine del legame che stringe i pensieri si celi anche un nodo della lingua e, dunque, di espressione faticata. Ciò lascia comprendere come il vincolo del pensiero si ponga simultaneamente da vincolo fatico e alla progressione del cammino. Il silenzio, tuttavia, luogo di stasi nella mente del poeta, in San Bernardo si pone come strumento risolutivo: il Santo riesce a percepire nel silenzio non solo i «pensieri sottili», inadeguati, ma lo stesso dubbio; proprio nel silenzio si pongono le basi per la possibilità di comprensione.

La conquista della verità, come meta a cui la *Commedia* rimanda, infine, è descritta da Dante come possibile da ottenere solo con un ardente desiderio, perpetuamente rivolto verso un luogo, come uno sguardo fisso:

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.
(*Paradiso*, XXXIII, 97-99)

Questa terzina tratta dall'ultimo canto del *Paradiso* appare determinante a conclusione di un'analisi sull'immagine del nodo del dubbio: la mente dell'uomo resta «sospesa», ovvero, pur nella sua inadeguatezza, permane nella massima tensione conoscitiva e nella bramosia di vedere al di là di sé stessa, non abbandonando mai il suo proposito e perciò accrescendo anche la sua abilità contemplativa, fino a che si rende possibile il dischiudersi della visione totale della verità, di Dio.² Tale stato mentale di sospensione è stato considerato tipico di una condizione estatica, secondo quanto riportato da San Bonaventura nel prologo all'*Itinerarium mentis in Deum*.³ Se ne

¹ E. PASQUINI E A. QUAGLIO, *ad loc.*: «l... legame: il resistente laccio, lo stretto nodo».

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*Così la mente mia...*: la terzina descrive lo stato di rapimento in cui era assorbita la mente attraverso ben quattro aggettivi che sono quattro variazioni della stessa idea, ottenendo con la ripetizione l'effetto di immobile intensità che si vuole appunto figurare: *sospesa* vale "in sospensione", "in attesa" (cfr. XX 87 e XXIII 13); *fissa*, *immobile* e *attenta* esprimono l'intensa concentrazione dello sguardo, e la totale immobilità in cui la mente è *sospesa*».

³ R. HOLLANDER, *ad loc.*: «For Dante's "sospesa," Etienne Gilson ("La conclusion de la *Divine Comédie* et la mystique franciscaine," *Révue d'histoire franciscaine* 1 [1924], p. 59) cites the prologue of Bonaventure's *Itinerarium mentis in Deum* for a similar use of the word *suspensio* to denote the mind's ecstatic rapture in its contemplation of God».

deduce che al pensiero medievale fosse chiaro quanto una mente in continua tensione renda possibile l'aprirsi all'oltre sé.

1. 5. 2 *Il velame del sonno e l'immagine 'scoperta'*

La metafora del sonno, in parte già ricordata nell'espressione «virtude stanca» di *Inferno*, II, 130, ma soprattutto elemento introduttivo dello stesso percorso ultraterreno, secondo quanto riferisce Dante in *Inferno* I, 10-12,¹ ricorre corposamente presso le fonti classiche e resta connotata dal valore di vincolo impeditivo.² Nell'immaginario medievale la notte è intrinsecamente legata al tempo della tentazione e del peccato, nonché simbolicamente connessa al momento dell'allontanamento dell'uomo da Dio.³ Il Medioevo è, infatti, l'epoca della riconquista del sonno come luogo del sogno e in ciò fonte di contatto con Dio.⁴ Ed è proprio il sogno che resta, tuttavia, sede dell'ambiguo per la sua potenzialità di aprire ugualmente ad un contatto col demoniaco.⁵ L'interpretazione dei sogni in epoca medievale è particolarmente diffusa e si ramifica in due tecniche: la valutazione della veridicità dei sogni e la loro valenza prognostica; la valutazione del sogno come fenomeno divinatorio.⁶ In merito a quest'ultima tecnica, Gregorio Magno ricorda come il sogno per essere vero debba sollevare il velo che lo separa dal ragionamento, affinché abbia luogo la rivelazione:⁷ un'operazione simile a ciò che accade con l'interpretazione di un testo letterario. Per quanto i sogni profetici siano centrali in molti luoghi del testo biblico,⁸ nell'Antico testamento si riscontrano importanti riferimenti atti a mettere in guardia sulla loro non affidabilità

¹ *Inferno*, I, 10-12: «Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai»; cfr. N. FOSCA, *ad loc.*: «Lo smarrimento morale ha avuto luogo senza che Dante se ne rendesse conto: l'abbandono della diritta via (qui verace via, con identico significato, come "veracissimo cammino" in *Convivio* IV. XII.18), quindi la caduta nel peccato, si deve ad uno stato di torpore della coscienza, incapace di resistere alle tentazioni. Sovente, nei testi sacri, il peccato viene rappresentato come uno stato di sonno (sonno occorre al v. 11, il numero, nella tradizione, di tutti i peccati; e di questi Virgilio parlerà proprio nel canto XI). "Sonno dell'anima è dimenticare Dio; ogni anima che dimentica il suo Dio dorme" (S. Agostino, *Enarr. in Ps.* 62.4)».

² *Aen.*, 4, 530: «Solutur in somnos oculisue aut pectore noctem»; *Met.*, 3, 630: «ueluti clamore solutus»; *Met.*, 8, 817: «Sacrilégi thalamos altoque sopore solutum»; *Aen.*, 5, 857: «Vix primos inopina quies laxauerat artus».

³ «Ciò nondimeno nel corso di tutto il Medioevo la notte restò il simbolo del male e del peccato e, se il vespro cristiano doveva infondere nelle anime dei credenti la serenità e la coscienza della vicinanza di Dio, il diavolo era più vicino e più pericoloso col favore dell'oscurità. La contrapposizione tra il giorno e la notte è la contrapposizione tra la vita e la morte»: A. J. GUREVIČ, *Le categorie della cultura medievale*, Einaudi, Torino 1983, p. 110; cfr. G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: i sogni del «Purgatorio» dantesco, cit., p. 27.

⁴ Sul sogno in epoca medievale si considerino i seguenti studi: J. LE GOFF, *I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medievale*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino 1977, pp. 279-286; S. F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, Vita e pensiero, Milano 1996; *I sogni nel Medioevo*, Atti del Seminario internazionale di Roma (2-4 Ottobre 1983), a cura di T. Gregory, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985; F. CARDINI, *Sognare a Firenze tra Trecento e Quattrocento*, in ID. *Le mura di Firenze inargentate*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 29-59; W. V. HARRIS, *Due sono le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, Laterza, Bari 2013; J. C. SCHMITT, *Medioevo superstizioso*, Laterza, Bari 1992.

⁵ G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: i sogni del «Purgatorio» dantesco, cit., pp. 13-14.

⁶ *Ivi*, p. 2.

⁷ V. CAPPOZZO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniale Danielis in manoscritti letterari*, Olshki Editore, Firenze 2018, p. 28.

⁸ *Ivi*, p. 30.

in materia di verità sacra. Dal Concilio di Treviri e specialmente su ispirazione della trattazione agostiniana, inoltre, il sogno è condannato definitivamente come campo d'elezione per l'ingresso del demoniaco.¹ Dante mostra di discostarsi da tale approccio e nelle sue opere presenta un uso forte delle immagini del sonno e del sogno: come elemento intermedio tra umano e divino; come veicolo di precognizione del futuro; in relazione all'immortalità dell'anima.² L'uso del sogno nella letteratura italiana nasce, infatti, con le tenzoni di Dante e l'uso del sogno con valore profetico giunge a distinguere lo stile stilnovista.³ In *Convivio*, II. VIII. 13 il sogno è ricordato non a caso come strumento privilegiato d'analisi dell'anima.⁴ Pur considerandolo alla stregua di una visione imperfetta, come un racconto allegoricamente ambiguo, il sogno, specialmente nella *Commedia*, rappresenta un importante mezzo simbolico⁵ «che condurrà il *viator* ad assumere un pieno statuto profetico».⁶ Nel progettare tale architettura, il poeta ha avuto modo di ispirarsi a molte fonti, tra cui: Alberto Magno, per il quale il sogno rappresenta la dimostrazione dell'immortalità dell'anima rispetto al corpo che durante il sonno soggiace ad una cessazione delle attività; Tertulliano, a cui si attribuisce la concezione del sonno come esperienza di premorte, nonché del risveglio come reincarnazione.⁷ Ma è soprattutto in testi che mostrano un approccio al sogno di impostazione neoplatonica, come il commento di Calcidio al *Timeo* e quello di Macrobio al *Somnium Scipionis*, da cui il poeta ha avuto possibilità di trarre un'idea di sogno come strumento di avvicinamento alla verità divina.⁸ Specialmente nella *Vita nuova* i sogni divengono lo spazio per le rivelazioni, in particolare quei sogni che sorgono al momento esatto in cui il sonno è più leggero.⁹ Il sonno in questo caso appare come un velo limitante, ma quando esso è più fragile, più sottile, rende possibile il disvelamento di verità di difficile raggiungimento per mezzo delle ordinarie facoltà umane. All'interno della *Commedia* il poeta sembra trarre ispirazione sia dalla connotazione di

¹ G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: i sogni del «Purgatorio» dantesco, cit., pp. 13-14.

² *Ivi*, p. 17.

³ V. CAPPOZZO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo*, cit., p. 41-43.

⁴ *Convivio*, II. VIII. 13: «Ancora: vedemo continua esperienza della nostra immortalade nelle divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbero se in noi alcuna parte immortale non fosse; con ciò sia cosa che immortale convegna essere lo rivelante, [o corporeo] o incorporeo che sia, se bene si pensa sottilmente – e dico [o] corporeo o incorporeo, per le diverse oppinioni che io truovo di ciò – e quello ch'è mosso o vero informato da informatore immediato debbia proporzione avere allo informatore, e dallo mortale allo immortale nulla sia proporzione».

⁵ V. CAPPOZZO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo*, cit., p. 44.

⁶ G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: i sogni del «Purgatorio» dantesco, cit., p. 20; N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante: strutture e temi profetico apocalittici in Dante dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Università di Catania. Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania 1968, soprattutto pp. 254 ss.

⁷ G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: i sogni del «Purgatorio» dantesco, cit., p. 21.

⁸ *Ivi*, p. 25.

⁹ *Vita nuova*, III, 7, 9: «Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo. Ond'io sostenea sì grande angoscia, che 'l mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui svegliato. [...] Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo; e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare un sonetto, nel quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore, e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun'alma presa*».

vincolo di origine classica, sia da quella di velo disvelante di stampo medievale. Un primo riscontro si evince in *Inferno*, XXXIII, proprio nel discorso di Ugolino:

Breve pertugio dentro da la Muda
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame.
(*Inferno*, XXXIII, 22-27)

Il conte narra del sogno premonitore in cui gli fu rivelata la sua futura morte insieme ai figli, per opera dell'arcivescovo Ruggeri. Il sonno è posto come termine chiave, spia della condizione del dannato al momento della rivelazione, ma allo stesso tempo è accompagnato dall'aggettivo «mal»: per il conte la rivelazione sul futuro, infatti, non funge da possibilità di salvezza, ma può solo accrescere il suo dolore in quanto ne anticipa temporalmente l'attesa.¹ Se in «virtude stanca» di *Inferno*, II, 130 la mancanza di forze è inserita nell'ottica di una descrizione del sopore della mente in tensione verso la verità, nel presente caso il «velame» è descritto specificatamente come squarciato, rendendo fortemente iconico l'atto della rivelazione, l'apertura alla conoscenza di un futuro disvelato.² Come ricorda Barucci, l'episodio del conte Ugolino rappresenta l'unico caso della *Commedia* di un sogno veramente ed esplicitamente profetico.³ La diminuzione dell'attenzione e dell'attività della ragione a causa del sonno conduce ad un'apertura alla possibilità di rivelazione profetica, ma tale rivelazione si impone quale condanna per un'anima irrimediabilmente gravata dal peccato.

Un altro riferimento chiarificatore sull'uso dantesco dell'immagine lo si scorge in *Purgatorio*, XV:

Lo duca mio, che mi potea vedere
far sì com'om che dal sonno si slega,
disse: «Che hai che non ti puoi tenere,
ma se' venuto più che mezza lega

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Il racconto di Ugolino, dunque, sorvola su tutto quanto precede il dramma finale: da più mesi (lune) il conte è imprigionato nella “Torre della Muda” (la torre dei Gualandi, così chiamata perché vi si tenevano le aquile di proprietà del Comune a “mudare”, cioè a cambiare le penne), che dopo la sua morte sarà detta “Torre della Fame”, quando compie un sogno malaugurato (cfr. “malum... soporem” a *Theb.* VIII.574), che presagisce prossime sventure». Cfr. G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: *i sogni del «Purgatorio» dantesco*, cit., p. 23.

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «mi squarciò 'l velame: rompe il velo che ricopre agli occhi il futuro, e me lo mostrò. Il verbo *squarciò* dice la crudele violenza di quella rivelazione. Il sogno prefigura dunque ciò che dovrà avvenire, come accade – dice altrove Dante – nei sogni mattutini (cfr. XXVI 7 e nota)».

³ G. BARUCCI, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: *i sogni del «Purgatorio» dantesco*, cit., p. 23.

velando li occhi e con le gambe avvolte,
a guisa di cui vino o sonno piega?».
(*Purgatorio*, XV, 118-123)

Subito dopo aver fatto ingresso nella terza cornice purgatoriale, Dante è colpito da una visione estatica, che in seguito Virgilio spiegherà come apparizioni di esempi di mansuetudine atti a distogliere il viandante dal peccato d'ira. Le terzine oggetto d'analisi, tuttavia, riguardano il momento precedente alla rivelazione virgiliana e descrivono il richiamare alla realtà Dante da parte di Virgilio. Il poeta latino, in particolare, interroga il compagno di viaggio su cosa gli stia accadendo, dal momento che appare come svegliato da un sonno pesante, dopo aver camminato per un po' di tempo con gli occhi velati e le gambe impacciate. Le due terzine sono particolarmente significative innanzitutto per l'espressione «com'om che dal sonno si slega» (v. 119), che introduce subito la metafora del sonno come vincolo limitante,¹ ma anche per la descrizione fisica di Dante al momento in cui la sua mente è rapita dalla visione estatica, descrizione incentrata nell'immagine del velo sia con riferimento agli occhi, sia alle gambe «avvolte» (v. 122).² Virgilio paragona la condizione di Dante durante il *raptus* a quella di un uomo investito da un sonno forte o da ubriacatura, ovvero una condizione di limitazione delle facoltà intellettive che si ripercuote sul corpo e lo riduce in uno stato di impotenza. Se da una parte, dunque, il *raptus* è caratterizzato apparentemente da invisibili vincoli e viluppi che bloccano il corpo e le facoltà percettive, dall'altra la visione è un velo rivelatore. Dante è come dissociato da se stesso, le sue facoltà intellettive sono concentrate altrove, per far sì che al suo rinvenimento la sua coscienza sia maggiormente rischiarata.

L'immagine del velo disteso sulla realtà a limitare la conoscenza, a cui introduce la stessa metafora del sonno, è largamente presente presso le fonti patristiche e teologiche. Oltre al riferimento al «porre insidie alla verità»,³ le fonti mostrano una continua tensione verso lo scioglimento dell'ignoranza,⁴ ignoranza spesso rappresentata come un vincolo⁵ la cui dissoluzione

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «dal sonno si slega: si scioglie dal sonno, che lo tiene come legato».

² ID., *ad loc.*: «velando li occhi...: con gli occhi velati, e le gambe legate, avviluppate (sono due ablativi assoluti), come chi è vinto dal vino o dal sonno; figura ritratta con straordinaria evidenza. Si cfr. un simile risveglio, dalla crisi epilettica, a *Inferno* XXIV 112-8».

³ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Iohannem*, 8, 1, 46: «Mansuetis autem et simplicibus sermonem domini admirantibus, Scribae et Pharisei interrogant, non ut discant, sed ut veritati laqueos nectant; unde sequitur adducunt autem Scribae et Pharisei mulierem in adulterio deprehensam; et statuerunt eam in medio, et dixerunt ei: magister, haec mulier deprehensa est modo in adulterio».

⁴ BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 13, 187: «de capite domini descendit divinam sapientiam significat cuius illapsu humana ignorantia solvitur suspiciens».

⁵ THOMAS DE AQUINO, *Super Evangelium Matthaei reportatio*, 21, 1, 1685, (col. 1): «Sed ligatam, vinculis scilicet ignorantiae. (...) Solvite a vinculis ignorantiae per doctrinam».

implica un'opposizione a vincoli di altro genere, come quelli dell'ambiguità.¹ Alberto Magno riferisce, citando Agostino, come una mente oscurata da altre menti incapaci di vedere non possa comprendere «i sottili nodi che legano ogni cosa»:² il teologo trasmette, dunque, l'idea di oscurità della mente causata dalla generale ignoranza e, attraverso l'immagine dei nodi sottili, traduce un'idea del reale come perfetta connessione tra le parti, che non appare all'uomo in maniera palese, ma si manifesta solo ad uno sguardo attento, capace di scorgere le sottigliezze. Tommaso d'Aquino ricorda anche che la ragione deve essere libera, «non vincolata, né assorta in un impulso smodato»,³ ponendo un ulteriore chiarimento sul pericolo di essere vincolati persino da errate passioni. Le fonti patristiche e teologiche, in generale, rendono palese la condizione terrena come un rimanere «vincolati dalle catene delle tenebre e della notte»,⁴ ma, in coda al noto passo paolino dalla prima lettera ai Corinzi (13, 12) secondo cui «videmus nunc per speculum in enigmate», mostrano anche l'idea che il vedere la realtà equivalga a vedere attraverso uno specchio, e, dunque, che l'uomo possa attingere soltanto ad un riflesso della verità.⁵ Tutto ciò entra ben in dialogo con quanto già riscontrato in merito al processo di conoscenza sviluppato nella *Commedia* e specificatamente riguardo alla metafora dei nodi del dubbio: non solo, infatti, si scorge un parallelismo perfetto tra Dante e le fonti nell'idea di conoscenza come energia liberatrice della mente, e, conseguentemente, dell'ignoranza come viluppo psico-fisico, ma si scorge anche una perfetta coincidenza nella dicotomia oscurità-ignoranza e luce-verità, che Pertile ha avanzato come tipica del processo del dubitare nella *Commedia*.⁶ In *Monarchia*, II. IX. 1 emerge già l'espressione «ignorantie tenebris involutum» che conserva la concezione dell'ignoranza come viluppo e oscurità, temi che vengono in seguito ben affinati nella *Commedia* attraverso metafore utili a descrivere la mancanza di conoscenza nei termini di un blocco al cammino e alla visione. La visione in relazione alla comprensione gioca un ruolo particolarmente centrale nel poema dantesco e nella cantica paradisiaca, luogo principe per un'esperienza di apertura alla conoscenza, la quale

¹ PETRUS DAMIANI, *Epistulae*, vol. 1, epist. 28, 10: «Christi me simplicitas doceat, vera sapientium rusticitas ambiguitatis mee vinculum solvat»; PETRUS DAMIANI, *Sermones*, 63, 191: «Alii Iohannem Baptistam, alii autem Heliam, alii uero Hieremiam aut unum ex prophetis, donec ad Petrum uentum est, nutabat assertio nec ambiguitatis uinculum soluebatur»; BOETHIUS, *Liber contra Eutychem et Nestorium*, 7, 46, (CPL 0894): «Hoc igitur expedito aequivocationis atque ambiguitatis nodo nihil est ultra quod possit opponi, quin id sit quod firma vera que fides catholica continet».

² ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in tertium librum Sententiarum*, D. 23 G, A. 15: «Et hoc est quod dicit Boetius in libro V de Consolatione Philosophiae, de intellectu humano, ponens versus qui ex sententia Augustini extrahuntur: Sed mens caecis obruta membris, / Nequit oppressi luminis igne / Rerum tenues noscere nexus».

³ THOMAS DE AQUINO, *Super Evangelium Iohannis reportatio*, 14, 7, 1962: «ut serenitas mentis referatur ad rationem, quae debet esse libera, non ligata, nec absorpta aliqua inordinata affectione».

⁴ ID., *Expositio super Isaiam ad litteram*, 5, 465, col. 2: «Tertio peccatum dicitur uinculum: et hoc quia necit primo intellectum ne uideat, Sap. XVII 2-3 [...] secundo manum, ne bona faciat; tertio pedes, ne proficiant».

⁵ IOACHIM ABBAS FLORENSIS, *Dialoghi sulla prescienza divina e la predestinazione degli eletti*, p. 72: «videmus adhuc per speculum in enigmate, quod si qua sunt adhuc que qualiter iusta sunt investigare nequimus, adueniente eo qui illuminaturus est abscondita tenebrarum etiam ipsa efficientur manifesta».

⁶ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 23-24.

in molti casi si esplica in un atto di disvelamento attraverso apparizioni. Un caso paradigmatico si evince già nel primo canto:

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole,
così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.
(*Paradiso*, I, 49-54)

Ad essere ritratta è proprio la prima ascesa al Cielo superiore in cui centrale risulta lo sguardo, come per tutto il *Paradiso*, dove ogni ascesa è scandita dallo sguardo scambiato tra Dante e Beatrice. Il sole in congiunzione con la costellazione dell'Ariete, a causa dell'equinozio di primavera, determina il più alto grado di luminosità dei raggi, che Dante riesce a reggere in quanto le facoltà umane nell'Eden sono accresciute. Il poeta descrive un'immagine di tipo specificatamente mistico e di alto valore conoscitivo: il gesto di fissare la luce, compiuto da Beatrice, si imprime nella mente di Dante e spinge il poeta ad imitare la donna, così il viandante scopre di riuscire a tenere fissi gli occhi dentro la luce senza rimanerne folgorato.¹ Come ha sottolineato Mocan, le terzine sono particolarmente importanti perché introducono una novità determinante: da questo punto del poema in poi non vi è più una verità da svelare o una conoscenza riflessa, ma visione e verità coincidono perfettamente senza deformazione alcuna.² Al lettore è chiaro come per Dante si apra il percorso verso la visione più distinta e coincidente alla verità, ma si scorge anche come, finalmente, il tenere la mente fissa ad un obiettivo, immagine emersa dalle nostre analisi come dotata di grande rilevanza nel processo conoscitivo della *Commedia*, abbia aperto al poeta la possibilità di una coincidenza tra mente e sguardo allo stesso punto, in egual tensione.

La promessa di una visione perfettamente coincidente con la verità all'interno della cantica paradisiaca, tuttavia, non determina una conseguente comprensione costante e priva di falle. La capacità di reggere lo sguardo alla luce non corrisponde sempre ad una capacità di comprensione totale: se, infatti, alle facoltà visive è sufficiente l'essere amplificate, per una comprensione totale occorre talvolta un'apertura mentale che Dante non può possedere nella propria condizione di

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «come secondo raggio...: come il raggio riflesso si genera dal raggio d'incidenza e risale verso l'alto... Al paragone con l'aquila segue questo del raggio, anch'esso dell'ambito di immagini proprio dei mistici: dall'atto di Beatrice, che attraverso gli occhi si imprime (è *infuso*: v. 52) nella facoltà immaginativa di Dante, si produce un uguale atto di lui, che come lei fissa lo sguardo nel sole».

² M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., p. 104.

corpo mortale. Alcuni punti del cammino paradisiaco rendono palese l'inadeguatezza di Dante a condividere appieno le idee alla pari che con le menti beate. Tra i molti esempi citabili, si ricordi il discorso di Cacciaguida:

E quando l'arco de l'ardente affetto
fu sì sfogato, che 'l parlar discese
inver' lo segno del nostro intelletto.
(*Paradiso*, XV, 43-45)

L'episodio è stato oggetto di grande dibattito critico, innanzitutto sul tipo di linguaggio:¹ l'avo, infatti, ha avviato la sua orazione in latino, ha continuato in seguito in volgare, ma nel canto successivo si segnala che il personaggio parla nel fiorentino dei suoi tempi.² Ledda ha più volte sottolineato come la narrazione mostri un'ampia e varia applicazione della topica dell'indicibilità, la quale raggiunge il suo apice nel tema dell'incomprensione, in un linguaggio tanto profondo da superare le capacità intellettive umane.³ La porzione del discorso esposto da Cacciaguida che rimane nascosta al pellegrino è proprio quella riguardante il mistero della predestinazione e della grazia, in quanto riguardante un livello inaccessibile alla mente di uomo mortale.⁴ Ciò che colpisce è il perfetto adeguamento del linguaggio all'esperienza della comprensione: indipendentemente dalla lingua usata da Cacciaguida, è il mistero a restare nel velame dell'incomprensione e la lingua termina di mediare il suo messaggio esattamente nello stesso punto, a tutela dell'uomo e della verità stessa. La lingua che di norma rivela, in questo caso pone un velo di protezione in quanto ciò che andrebbe espresso va al di là del confine umano. Nel tentativo di esprimere questo concetto, Dante sfrutta l'immagine de «l'arco de l'ardente affetto» ad evocare una luminosità davvero inaccessibile per la sua elevatezza, una tensione che è anche ascensiva e discensiva. A seguito dell'immagine dell'arco, infatti, ad indicare il ritorno alle frequenze umanamente rappresentabili,

¹ Alcuni riferimenti di base si possono trarre in: G. LEDDA, *Canto XV. Dante e Cacciaguida nel Cielo di Marte: i modelli, il martirio, la città*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 443-444; ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, Ravenna 2002, pp. 274-275; A. JACOMUZZI, *Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida*, in ID., *L'imgo al cerchio e altri studi sulla 'Divina Commedia'*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 121-22; C. E. HONESS, *Expressing the inexpressible: the theme of communication in the heaven of Mars*, in «Lectura Dantis», nn. 14-15 1994, pp. 42-60; M. ARIANI, *Teofania e dismisura nel canto xv del 'Paradiso'*, in «Lect. Dant. Scal.» 2008-2009, pp. 59-72; E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 143-144.

² Nel canto seguente si segnala che Cacciaguida parla nel fiorentino dei suoi tempi, «non con questa moderna favella» (*Paradiso*, XVI, 33) nella quale si riporta invece il suo discorso. Al riguardo si tengano a riferimento i seguenti studi: G. LEDDA, *Canto XV. Dante e Cacciaguida nel Cielo di Marte*, cit., p. 444; A. PÉZARD, *Les trois langues de Cacciaguida*, in «Revue des études italiennes», vol. XIII, 1967, pp. 217-38; R. HOLLANDER, *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 125-27; A. JACOMUZZI, *Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida*, cit.; C.E. HONESS, *From Florence to the heavenly city. The poetry of citizenship in Dante*, London, Legenda, 2006, pp. 160-65; B. MARTINELLI, *Cacciaguida oracolo di Dio ('Paradiso', XVI-XVII)*, in ID., *Dante. L'altro viaggio*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 274-79.

³ G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 274-275.

⁴ *Ivi*.

compare il verbo «discese». Tale ritorno è rappresentato da «lo segno del nostro intelletto»: il segno è il mediatore unico tra l'umanità e la conoscenza e, come è stato possibile riscontrare nelle precedenti analisi, Dante lo sfrutta anche come sinonimo di linguaggio. Il segno usato da Cacciaguida non corrisponde al linguaggio umano, bensì ad un linguaggio celeste che proprio per tal ragione resta avvolto nel velo dell'inaccessibilità. Come ha ben analizzato Elena Lombardi, anche in questo linguaggio si può rintracciare una perfetta corrispondenza tra verità ed espressione, in quanto questo idioma può essere eguagliato alla lingua adamitica: perfetta, chiara e precisa, ma che proprio in quanto lingua perduta rimane inaccessibile all'uomo.¹

Se al linguaggio incomprensibile si accompagna l'incapacità di Dante di esprimere il proprio ringraziamento a Cacciaguida, a conferma di quanto la topica dell'indicibilità si dispieghi in tutto il canto,² resta un rimando all'elemento che apre ad ogni possibilità: il desiderio. Il rimando al desiderio, costantemente vivo nel cuore di Dante e giunto a parziale esaudimento, è presente qualche verso a seguire, con un perpetuo appello all'elemento della luce:

solvuto hai, figlio, dentro a questo lume
in ch'io ti parlo, mercè di colei
ch'a l'alto volo ti vesti le piume
(*Paradiso*, XV, 52-54)

Tali versi sono ricchissimi di immagini centrali rispetto alla trattazione finora condotta, ma l'attenzione non può che rivolgersi in prima istanza a quel «solvuto» di verso 52: finalmente, dopo molti nodi del dubbio, vincoli emotivi o della comprensione, Dante ha raggiunto l'obiettivo tanto agognato d'incontrare l'avo, ma anche di aprire la mente ad una comprensione superiore. La conoscenza è ancora una volta espressa dall'immagine della luce, ma l'essere soluto nella luce diviene un riferimento altamente iconico che evoca il solversi nella letizia tanto centrale nel commento al *Cantico* di Bernardo di Chiaravalle³ e, dunque, condensa nell'immagine l'immensa gioia che sta dentro l'aprirsi alla conoscenza. Il passo, tuttavia, risulta particolarmente importante anche per l'uso del verbo «vestire» (v. 54). La figura delle vesti nella *Commedia* ha, infatti, un uso specifico che è possibile distinguere in due ramificazioni semantiche: l'una in connessione al velo come limite alla visione o alla conoscenza, l'altra in sinonimia col corpo. Al lemma «vestire», inoltre, l'*Enciclopedia Dantesca* riporta un numero cospicuo di usi danteschi, tra cui si annovera l'uso con metafora morale, secondo cui l'atto del rivestire corrisponde ad attribuire una qualità morale ad un'azione o ad una persona. Nel caso del verso 54 di *Paradiso*, XV il verbo appare

¹ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 143-144.

² G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 275.

³ BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo 21, 8: «Nam et contraheris tristitia, cum illud exinanitur; et laetitia solveris, aut certe inflaris superbia, cum impletur».

utilizzato proprio come metafora morale: Beatrice ha instradato Dante in un cammino tale da rendere il suo animo ‘rivestito’ delle qualità necessarie all’ascesa verso la conoscenza, verso la massima elevazione spirituale e verso la più alta poesia.

Con l’obiettivo di comprendere in profondità l’adozione dell’immagine del velo in relazione alla conoscenza, occorre osservare alcune modalità attraverso cui le fonti teologiche rappresentano il raggiungimento di verità sacre. Innanzitutto il raggiungimento di tali verità viene visto come una risalita verso il fine ultimo della mente umana e in tale moto naturale si identifica il raggiungimento della felicità.¹ Le menti segnate dalla grazia di conoscere Verità superiori hanno la dote di vedere realtà invisibili e allo stesso tempo il dovere di riprodurle con immagini chiare e comprensibili per tutti.² Infine, centrale appare l’aspetto sensoriale della vista, iconicamente rappresentato attraverso la metafora degli «occhi interiori» come organo capace di reggere «l’abbagliante lampo della verità».³ Tutto ciò appare esplicitare maggiormente quanto già esaminato nel processo conoscitivo della *Commedia*: abbiamo scorto nel desiderio, quando esso è correttamente indirizzato, uno strumento naturalmente trainante all’ascesa verso Dio e verso la conoscenza, ma anche capace di rendere un appagamento e una gioia impareggiabili; abbiamo rintracciato nell’immagine del segno il rimando allo strumento per eccellenza mediatore di conoscenza umana, ma è emerso anche come esistano verità che è possibile trasmettere per mediazione del linguaggio e verità incomunicabili, per necessità celate dal velo dell’incomprensibile; infine, è emerso chiaramente come l’intensificazione delle capacità visive conquistate da Dante in Paradiso derivi principalmente da uno ‘sguardo interiore’, per l’appunto connesso a quello di Beatrice. La novità del *Paradiso* resta, tuttavia, la rivelazione di verità sacre oltre il limite del linguaggio, del segno, dunque del comprensibile. Al fine di rendere manifesta tale novità Dante sfrutta molto spesso, non a caso, la rappresentazione iconica e, infatti, nella cantica paradisiaca la rivelazione chiave è affidata all’«immagine scoperta», come riferisce il verso 60 del canto XXII. Il riferimento è connesso alla rivelazione dell’identità di un beato, ma trasmette palesemente l’idea di una conoscenza veicolata dalle immagini, immagini finalmente svelate, ovvero prive del velo che impedisce una piena visione. Svelare corrisponde in *Paradiso* a rivelare, oltre le possibilità del segno: offrire all’uomo l’occasione di vedere qualcosa di riservato al

¹ GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l’amour de Dieu*, p. 72.

² *Ivi*, p. 128: «Surgunt enim de ethica sua in quamdam physicam, et invisibilia Dei a creatura mundi per ea que facta sunt, intellecta cospiciunt sempiternam quoque ejus virtutem et divinitatem; ita ut sint inexcusabiles: videlicet quia nolunt».

³ *Ivi*, p. 34: «Ergo incircumscripse rei hec detur descriptio, inexplicabilis nature hec exeat explicatio, hec de innoto habeatur noticia, hec de non scibili comparetur scientia, stili tamen altitudine castigata: et caligant oculi mei interiores a fulgore veritatis tue, ingerentis michi quia non videbit te homo et vivere potest».

mistero. L'importanza della visione nel passaggio alla conoscenza è evidente eccezionalmente nella dichiarazione di *Paradiso*, XVII, 39 in cui si afferma che la storia universale «tutta è dipinta nel cospetto eterno». Il poeta non fa uso di un verbo riconducibile alla sfera della narrazione, pur avendo come soggetto del suo dire la storia universale, ma utilizza il participio di «dipingere». Ciò può farci comprendere definitivamente come non sia la parola a rivelare il mistero secondo Dante, bensì l'immagine. Il poeta descrive l'eterno come un luogo in cui il segreto dell'universo, con ogni sua reciproca relazione di senso, è rappresentato e ben visibile senza veli, quindi senza il rischio dell'incomprensibile, in cui anzi proprio il linguaggio immaginifico rende una comprensione totale e fulminea. Ciò è il mistero divino di cui Dante riferisce per esempio in *Paradiso*, XXIV, 70-75 definendolo «profonde cose» e ritraendolo come nascosto agli occhi dei mortali sulla Terra e a cui è possibile solo credere attraverso la fede.¹ Anche solo per mediazione delle immagini, soltanto Dio ha il potere di svelare e rivelare, infatti, come il poeta ricorda proprio nell'ultimo canto del *Paradiso*:

E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'ì fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,
perché tu ogni nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.
(*Paradiso*, XXXIII, 28-33)

L'ardente desiderio, sempre presente in Dante, di vedere Dio e attraverso esso conoscere l'effettiva realtà dell'universo, è riposto infine in un'umile preghiera, nella consapevolezza che solo Dio può far sparire ogni nube dovuta alla condizione mortale e permettere l'esperienza della conoscenza assoluta come mistica di sommo Piacere. Sia notato il verbo «dislegare», che impone una semantica definitiva al velo di mortalità come limite alla conoscenza,² così come il termine «piacer» offre la connotazione specificatamente corretta da dare al desiderio:³ la bramosia di vedere Dio.

¹ *Paradiso*, XXIV, 70-75: «E io appresso: “Le profonde cose / che mi largiscon qui la lor parvenza, / a li occhi di là giù son sì ascose, / che l'esser loro v'è in sola credenza, / sopra la qual si fonda l'alta spene; / e però di sustanza prende intenza”».

² D. MATTALIA, *ad loc.*: «dislegghi: usato sempre nel significato di sciogliere, liberare (*Purgatorio*, XXV, 31; XXXIII, 120; *Paradiso*, XXIV, 30); e qui, con audace stretta, legato a nube con la corda della sottintesa metafora del nodo: la nube della mortalità facente nodo, ostacolo. “Dislegare la veduta”, in *Purgatorio*, XXV, 31».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Io – dice Bernardo –, che in terra non arsi mai di desiderio per giungere a vedere Dio (per mio veder) più di quanto ardo perché possa giungervi lui (per lo suo), ti offro tutte le mie preghiere, sperando che non siano scarse, affinché con le tue preghiere tu lo disciolga (dislegghi) da ogni nube della sua condizione mortale, in modo che gli si possa rivelare il supremo termine dell'amore ('l sommo piacer), Dio. *Convivio* IV. XII.17: “l'ultimo desiderabile, che è Dio”».

II.

L'unità del Creato

2. 1 *Nel tessuto di relazioni*

Nel primo capitolo della presente trattazione è stato possibile notare la capillarità di diffusione della metafora della tessitura, rivista nella più puntuale definizione di *textus*, e delle immagini ad essa connesse. In particolar modo, è stato possibile scorgere la valenza di opera testuale come opera di intreccio in cui ogni componente è perfettamente armonizzato ai restanti e la tensione all'armonia d'insieme reca memoria di una ricerca di ricongiungimento col divino. Prendendo le mosse da tale concettualizzazione dell'opera artistica, nel presente capitolo si propone una ricognizione dell'uso delle figure di 'filo, nodo, tessitura' in relazione all'idea, tanto diffusa nel pensiero medievale, di realtà terrena come perfetta creazione in armonia, connessione e unità di tutte le sue parti, per imitazione dell'ordine vigente nella realtà celeste.

Il principio di proporzione e ordine che sottende alla concezione di armonia universale, come chiaramente delineato da Boyde, è connesso all'idea che solo la subordinazione gerarchica di ogni componente del tutto possa permettere il funzionamento di un sistema mondo come unità.¹ «Totum universum est unum, unitate ordinis»: condensa magistralmente Tommaso D'Aquino.² Ma Boyde chiarisce ancora più puntualmente e sinteticamente: «la rassomiglianza perduta alla divina unità dell'essere può essere recuperata se le diverse parti soddisfano le leggi dell'armonia».³ Sul modello di quanto già riscontrato per la teorizzazione linguistica, in cui la ricerca di una lingua unitaria cela la tensione a ricreare l'unità perduta col divino, scorgiamo quanto anche la riflessione sull'*ordo universalis* nasconda una ricerca di ricongiungimento col sacro. Nella concezione medievale, d'altro canto, la creazione stessa è vista come «ordine» e, su ispirazione del Salmo 11, 21, si diffonde l'idea che Dio «omnia in mensura, numero et pondere» *disposuit*. Come ben puntualizza Bologna in *Flatus vocis*, inoltre, il *Fedone* platonico ritrae l'anima come una lira «e Filolao, basandosi su Platone, sostiene che l'anima riesce ad usare come strumenti i sensi integrandosi al corpo “per mezzo del numero e dell'immortale armonia incorporea”»: quella lira,

¹ P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., p. 358. La nozione di gerarchia ha attraversato il pensiero medievale e la produzione trattatistica sul tema è vastissima. Tra i testi fondativi si ricorda: Alano da Lilla, per l'opera intitolata appunto *Hierarchia*, e Bonaventura che dedicò un'estesa trattazione al concetto di gerarchia nelle *Collationes in Hexaemeron*. Cfr. D. E. LUSCOMBE, *The Hierarchies in the Writings of Alan of Lille, William of Auvergne and St Bonaventure*, in *Angels in Medieval Philosophical Inquiry. Their Function and Significance*, a cura di I. Iribarren e M. Lenz, Ashgate, Aldershot 2008, pp. 15-28; J. G. BOUGEROL, *Saint Bonaventure et la hiérarchie dionysienne*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XXXVI, 1969, pp. 131-167.

² THOMAS DE AQUINO, *Quolibeta* VI, Q. 11, linea 7, col. 2.

³ P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., p. 358.

quella celeste armonia (*convenientia*) sono suonate da Dio [...]. Attraverso tutto l'allegorismo medievale si ribadisce la possibilità del Poeta di riprodurre per artificio la naturale musicalità della creazione». ¹ Secondo tale concezione, se il poeta ha la virtù di riprodurre l'armonia della creazione, dunque, è perché l'anima stessa di ogni uomo conserva una porzione dell'armonia universale. Come ha ulteriormente approfondito Rossini in *Trinità e comunione in Dante*, tuttavia, in questa idea di armonia universale che coinvolge l'anima di ogni uomo si cela anche un tema di alto spessore teologico: l'unità mistica insita nel vincolo della Trinità si diffonde in ogni componente del creato rendendolo un corpo organico, come in piccolo si può scorgere nella tripartizione dell'anima. ² L'esatto ordinamento del creato così delineato conserva una valenza profonda che si dipana su due principali versanti: la concezione di tempo storico come ordinamento di «*filia subtilia ligata in corde Dei*» ³ e l'idea di unità tra tutti gli uomini per opera dello Spirito Santo. ⁴

Nell'ottica dantesca, l'unità del creato è resa possibile nella concretezza terrena principalmente per mediazione della giustizia e dell'amore, canali attraverso cui il Monarca illuminato edifica la civiltà come dimora comune, sul modello di quanto Dio compie nell'universo. ⁵ La legge, prima divina e poi giuridica, diviene lo strumento principale capace di ricondurre all'unità col sacro, in quanto rende possibile l'ordine universale e l'ordine sociale, custodendo la concordia tra tutti gli uomini all'interno della città e del mondo. ⁶ Alla base di tale visione si rintracciano tre principali fonti: le opere aristoteliche, in particolare *Politica* ed *Etica Nicomachea*, che consolidano il concetto di città come istituzione fondata sulla naturale predisposizione umana alla socievolezza, ma traente alto valore politico e morale nell'obiettivo di

¹ C. BOLOGNA, *Flatus vocis*, cit., p. 74. Bologna cita un altro testo fondamentale sul tema: L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. V. Poggi, Il Mulino, Bologna 2006. L'idea di Spitzer, secondo cui per l'uomo del Medioevo la musica dell'arte e quella della natura sono una sola cosa, è esposta anche in A. ERNOUT, *Cor et c(h)orda*, «Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne», s. III, XXVI, 1952, pp. 157-161.

² A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., in particolare p. 94.

³ L'espressione appartiene a Pietro di Celle ed è tratta da Sermo 53. De Pentecoste 1, PL CCII, coll.796a-d, come analizza Rossini in *Trinità e comunione in Dante*, cit., pp. 47-48.

⁴ *Ibid.*

⁵ C. BOLOGNA, «*Giustizia mosse il mio alto fattore*», cit., p. 71.

⁶ Come analizzato in A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., concordia civile e cosmica sono direttamente connesse: specificatamente a p. 52 Rossini rinfresca un passo di Martino di Lione in cui la legge divina è descritta come fune che lega l'umanità alla Trinità (*Sermonum Liber 17. In passione Domini*. PL CCVIII col. 812). Sul tema e sulle fonti che sostengono la visione medievale di una correlazione tra concordia civile e cosmica risulta rilevante anche quanto ricostruito in R. LAMBERTINI, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio: fautori e oppositori della teocrazia papale agli inizi del Trecento*, in *Il pensiero politico. Idee, teorie, dottrine*, Vol. I. *Età antica e Medioevo*, a cura di C. Dolcini, UTET, Torino 1999, particolarmente a p. 211: qui emerge come Egidio Romano nel suo *De ecclesiastica potestate* si appelli alla tesi del *De ecclesiastica ierarchia* dello Pseudo-Dionigi Aeropagita secondo la quale i gradi più bassi dell'essere vengono 'ricondotti' a quello supremo, attraverso quelli intermedi, secondo una precisa gerarchia di perfezione.

tutelare il bene comune;¹ il commento di Calcidio al Timeo, che trasmette un'analogia tra giustizia sociale, armonia e gerarchia psico-corporea;² il *De Officiis* ciceroniano, a partire dal quale la concordia sociale diviene un elemento giuridico.³ Non in secondo piano, inoltre, resta il mito adamitico della perduta aderenza umana al progetto divino: secondo tale concezione, prima del peccato originale, l'uomo custodiva naturalmente il senso del giusto e non necessitava di leggi a tutela dell'ordine civile. La civiltà conserverebbe, dunque, traccia del peccato originale, in quanto nata dalla cupidigia umana, ma allo stesso tempo l'istituzione civile mirerebbe a sanare la naturale imperfezione dell'individuo.⁴ Come ricorda Bruno Nardi: «l'*humana civilitas* forma per se stessa un'unità naturale, inscindibile, determinata dall'unico fine di tutti gli uomini e superiore a tutte le unità minori che si son formate dopo il peccato, quali la famiglia, il villaggio, la città, il regno».⁵ La civiltà ricrea un piccolo esempio di concordia sociale, lontana imitazione dell'armonia edenica e di quella paradisiaca, e rende possibile la crescita dell'individuo e di tutta l'umanità.

Quando si parla di ordine e gerarchia ci si immerge immediatamente nella struttura sociale medievale – e non a caso il termine «ordo» è monotonamente ripetuto nelle pagine filosofiche, teologiche, mistiche del tempo –,⁶ ma è bene comprendere, come ha delineato Grossi, quale definizione possiamo attribuire a tale concetto: «l'ordine è precisamente quel tessuto di relazioni grazie al quale un coacervo di creature eterogenee si riconduce spontaneamente ad unità».⁷ Questa

¹ Si veda in particolare: ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, VIII, I, 1155a; ID., *Politica*, 1253a. Per una ricostruzione della diffusione delle teorie aristoteliche sulla nascita della civiltà in epoca medievale si veda: B. NARDI, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, in ID., *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967, pp. 215-275.

² CALCIDIO, *Commentario al Timeo di Platone*, p. 10; cfr. A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., p. 75.

³ CICERONE, *De officiis*, III, 22: «Nullam profecto nisi in concordia civium spem reliquam ducere»; cfr. A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., pp. 76-77.

⁴ Nardi chiarisce le visioni diverse che caratterizzano sul tema il pensiero di Sant'Agostino e quello di Tommaso D'Aquino: «è noto come per Sant'Agostino la *civitas terrena*, non solo è una conseguenza del peccato, ma del peccato conserva tutte le tracce profonde: essa è, quasi direi, la continuazione del primo peccato, in quanto nasce dalla cupidigia umana e dalla *libido dominandi*, che porta l'uomo ad assoggettarsi l'altro uomo. San Tommaso, al contrario, ricava il concetto di Stato, aristotelicamente, dal concetto della natura umana in sé, in quanto l'uomo è per natura insufficiente a soddisfare le proprie aspirazioni naturali ed a raggiungere la perfezione di cui è capace; la *civitas* mira a sanare questa naturale imperfezione e insufficienza dell'individuo come tale»: B. NARDI, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, cit., pp. 217-218.

⁵ *Ivi*, p. 242.

⁶ La diffusione del concetto di ordine e gerarchia presso le fonti patristiche e teologiche di epoca medievale ha, come vedremo, una capillarità di diffusione vastissima. Una linea di connessione tra le fonti la delinea Grossi: «[...] da un Agostino che scrive *De ordine* una autonoma operetta e che – in un passo famoso del *De civitate Dei* – vede l'*Ordo* come garanzia di tutti i diversi livelli di *pax* fino a san Tommaso che fa dell'*ordo* il cardine della *Summa Theologica* identificandovi lo strumento per affermare la relativa autonomia del cosmo [...]»: P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 82-83; cfr. P. MICHAUD-QUANTIN, *Ordo et ordines*, in ID., *Etudes sur le vocabulaire philosophique du moyen age*, Ateneo, Roma 1971, p. 91.

⁷ P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, cit., p. 81; si veda anche p. 84. Sul tema si vedano: G. DUBY, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Laterza, Roma-Bari 1980; G. DE LAGARDE, *Individualisme et corporatisme au moyen age*, in *L'organisation corporative du Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*, Bibl. de l'Université, Louvain 1937; ID., *La conception médiévale de l'ordre en face de l'humanisme, de la renaissance et de la réforme*, in, *Umanesimo e scienza politica*, a cura di E. Castelli, Marzorati, Milano 1951; H. KRINGS, *Ordo*.

visione di società come tessuto di interconnessioni reciproche a formare un'entità unica si fonda su alcune concezioni determinanti e reca esiti fenomenologici molto specifici. Un primo esempio si può trovare nell'idea di imperfezione del singolo che può essere colmata nell'integrazione ad una collettività e, di conseguenza, nella visione della società come realtà che può assurgere alla perfezione in quanto la sola capace di armonizzare la moltitudine e ricondurla all'unità.¹ Si riscontra, inoltre, un'idea di società fortemente condizionata dalla concezione cristiana di salvezza individuale, possibile solo in seno alla comunità sacra.² Non meno importante, infine, è la teoria cristiana della necessità di armonia reciproca tra esseri umani che diventa fondamento di giurisdizione.³ La società è così intesa come l'unica realtà possibile per la sopravvivenza dell'individuo,⁴ e si presuppone che la stessa individualità consideri la sua funzione nella relazione con il tessuto sociale e intraveda nell'armonia della realtà collettiva il campo d'azione del divino.⁵

Dante, come molti intellettuali a lui coevi,⁶ ha dovuto affrontare il problema dell'*humana civilitatis*, dei fondamenti del potere imperiale e delle relazioni di esso con la Chiesa, a partire dalla lotta tra Bonifacio VIII e il Comune di Firenze, in seguito alla condanna delle spie che favorirono gli intrighi del Papa contro il Comune.⁷ Il tema risulta molto caro al poeta, il quale, pur manifestando una spiccata tensione alla ricerca di unità in campo politico e teologico, offre risposte illuminanti e del tutto innovative per l'epoca in cui scrive.⁸ A partire da questa consapevolezza e con l'obiettivo di approfondirne gli aspetti più connessi al nostro oggetto di studio, si intendono analizzare tre specifiche figure emergenti dalle opere dantesche: i legami della società; i vincoli delle leggi; la concordia terrena e celeste.

Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee, Meiner, Hamburg 1982; R. BODEI, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Il Mulino, Bologna 1991.

¹ P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, cit., pp. 78-79. Lo studioso avanza un confronto con S. THOMAE AQUINATIS, *Summa Theologica*, Edit. Católica, Matriti 1961, Prima pars, q. 47, art. I.

² P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, cit., pp. 75-76

³ *Ivi*, p. 14; si veda anche il breve ritratto di analisi sul sistema feudale a pp. 224-225.

⁴ *Ivi*, pp. 79-83.

⁵ «La creatura, la singola creatura, finché resta isolata, non consegue la pienezza di sé; essa non può essere pensata se non inserita in un tessuto sovrastante, l'unico che, in quanto tessuto, raccogliente e ordinante una moltitudine di entità singole, ha il pregio della *pulchritudo*, della bellezza; bellezza che risiede nel tutto, nell'ordine che armonizza e compone in unità. Il perno del discorso – è chiaro – non è nella tessera del mosaico, ma nel contesto, giacché è solo nel contesto che si precisa il flusso che dalle cose sale al Divino e dal Divino discende alle cose. Primato ontologico della armonia del tutto come campo d'azione del Divino. [...] anche se la Grazia opera sui singoli e per i singoli, è nella *universitas* che trova il terreno indispensabile per effondersi, Il singolo – per conseguirla – deve ben rinserrarsi all'interno della unità ordinata e ordinante, entro la quale egli – assecondando le direttive circolanti e imputabili alla totalità – potrà trarne profitto; a lui, come singolo, compete soltanto un esercizio, non una titolarità»: ⁵ *Ivi*, pp. 76-77.

⁶ Un puntuale ragguaglio sulle voci protagoniste e sulle rispettive teorie avanzate su questo tema che tanto ha acceso il dibattito medioevale, si riscontra in: R. LAMBERTINI, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio*, cit.

⁷ B. NARDI, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, cit., p. 296.

⁸ *Ivi*, pp. 247-255.

2. 1. 1 *I legami della società*

I primi legami che la trattatistica filosofica medievale riconosce tra gli esseri umani sono quelli di consanguineità. Tommaso D'Aquino esemplarmente ne descrive la concretezza:

[...] vinculum quod ex propagatione carnali contrahitur, convenientius dicitur consanguinitas quam carnalitas; et quod aliquando unus consanguineus dicitur esse caro alterius, hoc est inquantum sanguis qui in semen viri aut menstruum convertitur, est potentia caro et os.

(THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 40, Q. 1, A. 1, resp. ad argum. 4, linea 1)

Risulta chiaro che il vincolo di consanguineità era considerato allo stesso tempo un vincolo carnale, in quanto, seguendo la teoria più diffusa in epoca medievale, attraverso il sangue trasmesso dal seme durante la procreazione si genera il dono di una nuova vita in un nuovo corpo. La nuova vita conserverebbe nella sua essenza, dunque, materia delle vite e dei corpi genitoriali. I vincoli di consanguineità, parentela o paternità, come quello della generazione carnale, sono molto citati nelle trattazioni dell'Aquinate,¹ ma sono riconosciuti anche i vincoli dati dall'adozione² e i vincoli matrimoniali:³ legami sociali istituiti dagli uomini per dare forma alla società.⁴ Esiste, inoltre, un ulteriore vincolo a connettere gli esseri umani, ovvero la loro reciproca somiglianza: ne fa cenno già Tommaso D'Aquino,⁵ ma Guillaume de Saint-Thierry rafforza l'idea di amore sociale che unisce gli uomini per la convivenza nello stesso luogo o per la somiglianza di professioni, gusti, tradizioni.⁶

Dante avanza una visione di legame sociale ancora più approfondita, nonché originale, com'è possibile evincere a partire da *Inferno*, XI, 52-66:

¹ THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 40, Q. 1, A. 1, Arg. 1, linea 1: «consanguinitas est vinculum ab eodem stipite descendentium carnali propagatione contractum»; THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 40, Q. 1, A. 2, resp. ad argum. 2, linea 1: «carnalis propagatio, ex qua vinculum consanguinitatis contrahitur»; THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 41, Q. 1, A. 1, quaestiuncula 2, sed contra 1, linea 2: «Sed consanguinitas est perpetuum vinculum quamdiu personae vivunt, inter quos est consanguinitas». Interessante anche la riflessione che l'Aquinate avanza, a commento dell'episodio sull'infanzia di Gesù e sul suo allontanamento da Maria, inerente la distanza da Dio che talvolta causa all'uomo il vincolo tra consanguinei in THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Lucam*, 2, 13, 226.

² ID., *In IV Sententiarum*, D. 42, Q. 2, A. 2, argumentum 4, linea 3: «Cum ergo adoptio sit inducta per legem humanam, videtur quod non possit impediri matrimonium per aliquod vinculum ex adoptione contractum»; ID., *In IV Sententiarum*, D. 42, Q. 2, A. 3, resp. ad argum. 2, linea 6: «Sed pater adoptans et uxor ejus semper quamdam auctoritatem retinent super filium adoptatum et uxorem ejus; et propter hoc, vinculum manet inter eos».

³ ID., *Quodlibeta*, 2, Q. 4, A. 2, arg. 1, linea 1, col. 2: «vinculum autem matrimoniale non potest solvi per hominem, secundum illud Matth., XIX, 6: quos Deus coniunxit, homo non separet»; ID., *In IV Sententiarum*, D. 36, Q. 1, A. 5, Arg. 2, linea 1: «Praeterea, sicut vinculum religionis est perpetuum, ita vinculum matrimonii».

⁴ Tra i legami sociali non naturali l'Aquinate cita anche la schiavitù: THOMAS DE AQUINO, *Contra impugnantes Dei cultum et religionem*, 3, 4, 57, 9: «Similiter etiam societas privata quae est inter virum et uxorem, et dominum et servum, perpetuo manet propter perpetuitatem vinculi qua colligantur; et haec societas vocatur oeconomica».

⁵ ID., *In IV Sententiarum*, D. 40, Q. 1, A. 1, Arg. 2, linea 1: «Praeterea, vinculum non potest esse nisi aliorum ad invicem convenientium, quia vinculum unit».

⁶ GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, p. 96.

«La frode, ond'ogne coscienza è morsa,
 può l'omo usare in colui che 'n lui fida
 e in quel che fidanza non imborsa.
 Questo modo di retro par ch'incida
 pur lo vinco d'amor che fa natura;
 onde nel cerchio secondo s'annida
 ipocresia, lusinghe e chi affattura,
 falsità, ladroneccio e simonia,
 ruffian, baratti e simile lordura.
 Per l'altro modo quell'amor s'oblia
 che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
 di che la fede spezial si cria;
 onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto
 de l'universo in su che Dite siede,
 qualunque trade in eterno è consunto».
 (*Inferno*, XI, 52-66)

Sull'argine del settimo Cerchio Virgilio spiega a Dante la suddivisione morale del basso inferno e, dopo aver presentato i violenti, puniti in tre rispettivi gironi a seconda che il bersaglio di tale violenza fosse il prossimo, se stesso o Dio, prosegue a presentare coloro che si sono macchiati del peccato di frode. Il poeta ne distingue due tipi: perpetrata ai danni di persone che non si fidano o di persone che si fidano. La prima, infatti, viola solamente il vincolo naturale che lega tutti gli uomini, e per questo è punita nell'ultimo Girone dell'ottavo Cerchio, la seconda viola, oltre ad esso, anche il vincolo creato dall'affettività e per questo è punita nel nono Cerchio, insieme ai traditori. Come ha puntualmente ricostruito Calenda, nell'interpretazione dantesca la frode può essere letta come la più grave variante della malizia.¹ Essa, nell'accezione in uso a Dante nella *Commedia*, secondo l'analisi di Mazzoni,² corrisponde alla seconda «disposizione» dell'*Etica* di Aristotele, in quanto 'impedimento al bene, tendenza al male, malvagità', ma nelle sue massime accezioni corrisponde alla «matta bestialità» o, a norma di Tommaso D'Aquino commentatore di Aristotele, a «un *magnum argumentum malitiae* che, dalla malizia, per così dire, "semplice", si distingue *per quedam excessum circa eandem materiam*».³ Nella sintesi avanzata da Mazzoni la frode così intesa consisterebbe in una «negazione dell'umano partecipare al civile consorzio e alle sue varie, graduate e progressive componenti (famiglia, villaggio, città, regno ecc.)», in un «rifiuto d'ogni necessaria integrazione dell'uomo nel sociale».⁴ La violazione del vincolo naturale o affettivo per il poeta rappresenterebbe, dunque, un tentativo di lacerazione dei legami umani che

¹ C. CALENDÀ, *Lettura di "Inferno" XI*, «Filologia e Critica», 2-3, XX, 1995, pp. 217-241, in particolare p. 225.

² F. MAZZONI, *Canto XI dell' "Inferno"*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*, a cura di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli 1989, pp. 163-209. Per un maggiore approfondimento sul tema della malizia in Dante si vedano: B. NARDI, *Il canto XI dell' "Inferno"*, in AA.VV., «Lecturae» e altri studi danteschi, Le Lettere, Firenze 1988, pp. 71-80; A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*, D'Anna, Messina-Firenze 1966, t. 1, pp. 225-252.

³ C. CALENDÀ, *Lettura di "Inferno" XI*, cit., p. 232.

⁴ F. MAZZONI, *Canto XI dell' "Inferno"*, cit., p. 196.

compongono il tessuto sociale. L'originalità del discorso del poeta sta, tuttavia, nella distinzione tra le due specificità di vincoli sociali, distinzione già emersa in *Convivio*, III. XI. 7, in cui si descrive il legame d'amicizia che lega le persone come superiore a quello naturale che lega tutti gli uomini.¹ Nicola Fosca ha opportunamente collegato il termine «vinco» (v. 56) al *De officiis*, I, 16-17,² ma il raffronto più consolidato dall'esegesi dantesca è con l'ottavo libro dell'*Etica Nicomachea* e il rispettivo commento tomistico.³ In entrambi i testi, in effetti, emerge la rappresentazione della naturale propensione umana al creare legami affettivi oltre ai naturali legami parenterali, ma emerge altresì l'importanza della concordia sociale come forza capace di garantire l'istituzione civile e la giustizia.⁴ Il valore della tutela del legame tra tutti gli uomini emerge anche nella *Politica* di Aristotele, in cui la realtà cittadina è descritta come naturale, in quanto nata dalla naturale predisposizione umana alla socievolezza, ma in cui viene anche enunciata la necessità di tutelare per primo il nucleo cittadino rispetto a quello familiare o di altro tipo.⁵ Ciò entra in contatto con la disputa sull'istituzione dell'*humana civilitatis* che tanto infervorò il dibattito medievale. Come ricostruisce Nardi, la concezione avanzata da Beda e poi accolta dagli scolastici prevedeva che l'umanità, a causa del peccato di Adamo, fosse esposta ad una suprema vulnerabilità concretizzata in *ignorantia, malitia, infirmitas e concupiscentia*.⁶ Se il dibattito, che da Beda ha attraversato la Patristica per giungere alla Scolastica, si è incentrato su che valore dare concretamente a questa vulnerabilità dal quadruplice volto discesa sul genere umano, per Tommaso D'Aquino ciò è chiaro: la ferita dell'umanità è la perdita del senso innato di giustizia.⁷ La città è necessaria, dunque, per il filosofo al fine di colmare questa ferita umana, perché attraverso la legge e l'ordine che l'istituzione civile impone si possa ricreare e custodire la concordia sociale. Dante nella *Monarchia* mostra chiaramente di essere concorde con la tesi

¹ *Convivio*, III. XI. 7: «Ma però che l'essenziali passioni sono comuni a tutti, non si ragiona di quelle per vocabolo distinguente alcuno partecipante quella essenza: onde non diciamo Gianni amico di Martino, intendendo solamente la naturale amistà significare per la quale tutti a tutti semo amici, ma l'amistà sopra la naturale generata, che è propria e distinta in singolari persone. Così non si dice filosofo alcuno per lo comune amore [al sapere]».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «(vinco deriva da *vinculum*: *De Officiis* I.16-17) se non quello dell'amore naturale, per cui "ciascuno uomo a ciascuno uomo naturalmente è amico" (*Conv.* I.i.8; III.xi.7; cfr. *Ecclus.* 13.19; *ST I*, q. 60, a. 1)».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «La distinzione su cui Dante si fonda (che risale al libro VIII dell'*Etica Nicomachea* e al relativo commento tomistico), è già posta in *Conv.* III, xi 7».

⁴ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, VIII, 1115a: «ἡ γὰρ ὁμόνοια ὁμοίων τι τῆ φιλία ἔοικεν εἶναι, ταύτης δὲ μάλιστα ἐφίενται καὶ τὴν στάσιν ἔχθραν οὖσαν μάλιστα ἐξελάνουσιν. καὶ φίλον μὲν ὄντων οὐδὲν δεῖ δικαιοσύνης, δίκαιοι δ' ὄντες προσδέονται φιλίας, καὶ τῶν δικαίων τὸ μάλιστα φιλικὸν εἶναι δοκεῖ. οὐ μόνον δ' ἀναγκαῖόν ἐστιν ἀλλὰ καὶ καλόν'». THOMAS DE AQUINO, *Sententia libri Ethicorum*, 8, 1, 1542, linea 1: «Unde legislatores magis student ad amicitiam conservandam inter cives, quam etiam ad iustitiam, quam quandoque intermittunt, puta in poenis inferendis, ne dissensus oriatur. Et hoc patet per hoc, quod concordia assimilatur amicitiae. Quam quidem, scilicet concordiam, legislatores maxime appetunt, contentionem autem civium maxime expellunt, quasi inimicam salutis civitatis. Et quia tota moralis philosophia videtur ordinari ad bonum civile, ut in principio dictum est, pertinet ad moralem considerare de amicitia».

⁵ ARISTOTELE, *Politica*, 1252b: «μάλιστα δὲ κατὰ φύσιν ἔοικεν ἡ κόμη ἀποικία οἰκίας εἶναι, οὓς καλοῦσί τινες ὁμογάλακτας παῖδας τε καὶ παίδων παῖδας, διὸ καὶ τὸ πρῶτον ἐβασιλεύοντο αἱ πόλεις, καὶ νῦν ἔτι τὰ ἔνθη».

⁶ B. NARDI, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, cit., pp. 218-219.

⁷ *Ivi*, pp. 218-222.

dell'Aquinate e dimostra, inoltre, che l'organizzazione civile è necessaria all'umanità per raggiungere il fine al quale la natura lo destina.¹ Secondo il poeta, come ricorda Lambertini: «Il fine ultimo del genere umano è individuato nella completa realizzazione delle sue potenzialità conoscitive, compimento che non può aver luogo in un individuo, o in un gruppo ristretto, ma solamente ad opera di tutti gli uomini insieme».² Iniziamo ad intuire quanto per Dante la violazione del vincolo affettivo sia più grave di quella che lede il solo vincolo naturale, dal momento quest'ultima tipologia di vincolo sorregge la concordia sociale, unico strumento attraverso cui l'umanità può evolvere nel cammino della conoscenza.

Nelle terzine esaminate spicca e si pone in veste centrale rispetto a tutto il discorso virgiliano il lemma «vinco» di verso 56. Esso risulta raffrontabile con il verso 48 della composizione CIV delle *Rime*, in cui si fa riferimento al «vinco della fronda», ma anche al verso 129 di *Paradiso*, XIV, in cui appare l'espressione «che mi legasse con sì dolci vinci» con l'intento di esprimere il rapimento mistico che Dante vive al cospetto del canto dei beati. In «vinco», dunque, si scorge un rimando alla flessibilità propria degli elementi vegetali, dal momento che al verso 48 della composizione CIV delle *Rime* si fa riferimento all'albero del salice e alla capacità dei suoi rami di piegarsi, ma allo stesso tempo vi si rintraccia un simbolo del legame emotivo, spirituale, come si evince dall'uso del medesimo termine in *Paradiso*, XIV, 129. Il «vinco» a cui Dante fa cenno in *Inferno*, XI, tuttavia, è un «vinco d'amore» e questo termine specificante non può che far ritornare alla memoria il *tòpos* elegiaco dei *vincula nexu* designanti simbolicamente il legame amoroso tra amanti. Al punto 1. 1. 3 della presente trattazione è stato possibile già evincere come Dante citi in *Egloga*, III, 44 i «vincula nexu» della vite che si avvolgono all'olmo e, parimenti, come un'immagine simile si riscontri in *Convivio*, IV. XXIV. 10, in cui sono rappresentati i vignuoli che tengono insieme la pianta e proteggono le sue parti più fragili. È possibile riscontrare, dunque, come il poeta abbia mutuato l'immagine elegiaca e le abbia attribuito un significato più alto del mero valore erotico. Cosa abbia potuto ispirare il poeta a tale mutamento di semantiche è ben definito da Antonio Rossini in *Dante, il nodo e il Volume*, dove lo studioso rintraccia un'immagine predicatoria ricorrente presso le fonti e che trae fondamento dal passo giovanneo 15, 4: «manete in me et ego in vobis sicut palmes non potest ferre fructum a semet ipso nisi manserit in vite sic nec vos nisi in me manseritis».³ Sulla base di quanto ricostruito da Rossini, l'immagine biblica viene ripresa da Ambrogio, Pietro Lombardo e Antonio da Padova, e si riscontra in molte importanti icone sacre, come simbologia cristologica, a rappresentare la linfa

¹ *Ivi*, pp. 226-228.

² R. LAMBERTINI, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio*, cit., pp. 224-225.

³ A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume*, cit., p. 85.

vivificante della vite cosmica.¹ Cristo che permane nella temporalità terrena viene associato simbolicamente alla vite che ramifica in rami e si espande, ma permane in unità a tutela di ogni fragilità. Il «vinco d'amore» di *Paradiso*, XIV, 56 richiama tematicamente, dunque, il naturale legame tra tutti gli uomini di matrice aristotelica, ma conserva nella sua forma simbolica un concetto di amore cristologico come tutela dell'umanità tutta, comunemente diffuso nella tradizione testamentaria, esegetica e predicatoria, mediante l'immagine di vincolo. Specificatamente il vincolo della vite diventa in Dante simbolo di una risemantizzazione dell'elegiaco vincolo d'amore per la mediazione dell'immagine arborea, celante la simbologia cristologica.

In *Paradiso*, VIII Dante rinnova l'esaltazione dell'importanza della concordia sociale:

Ond'elli ancora: «Or di': sarebbe il peggio
per l'omo in terra, se non fosse cive?».
«Si», rispuos'io; «e qui ragion non cheggio».
«E puot'elli esser, se giù non si vive
diversamente per diversi officii?
Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive».
(*Paradiso*, VIII, 115-120)

Presso il terzo Cielo Dante incontra Carlo Martello e ha l'opportunità di udire la spiegazione dei motivi per cui ogni uomo ha una diversa inclinazione per le attività necessarie al vivere civile. Dopo aver esposto come la predisposizione caratteriale di ogni individuo sia disposta dalla provvidenza divina sulla base dell'intrinseca essenza del singolo, ma anche permettendo a ciascuno di perseguire il proprio fine all'interno del progetto divino universale, Carlo Martello afferma che ogni uomo deve essere prima di ogni cosa cittadino e proprio a sostegno di una sana civiltà occorre che ciascuno abbia un'attitudine diversa, tale da svolgere mestieri differenti in funzione delle diverse esigenze della collettività. Com'è stato comunemente riconosciuto dalla critica, Dante in questo caso si riappella alle teorie aristoteliche tratte da *Politica* I, 2, *Etica Nicomachea* I, 5 e IX, 9² in cui si tematizza la funzionalità di un *humana civilitatis* solo se ciascun individuo contribuisce al bene comune sulla base delle proprie potenzialità. La medesima concezione si presenta in *Convivio*, IV. IV. 1-2, dove Dante propone la necessità dell'istituzione

¹ *Ivi*, pp. 85-120.

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «E puot'elli esser...: e potrebbe essere ciò (cioè che l'uomo sia *cive*), se giù sulla terra non si vivesse ognuno in modo diverso, adempiendo a compiti (*officii*) diversi? Aristotele (il *maestro vostro*) espone più volte l'idea della necessaria differenziazione dei compiti nella comunità civile (*Pol.* I, II; *Eth. Nic.* I, v e IX, IX)».

civile per il raggiungimento di una fine comune, ovvero la felicità collettiva, dal momento che nessuno può pervenire a tale meta da solo.¹

Come ha chiarito Rossini, in questi versi Dante esprime l'idea che un'armonia terrena si possa raggiungere solo se essa si fonda su un concetto di unità delle molteplicità, in cui la diversità di ogni componente non si pone come elemento di frammentazione, bensì come essenziale componente di ricchezza nella coesione.² Tale interpretazione diviene illuminante se posta in relazione con un elemento enormemente presente presso le fonti patristiche e teologiche, ovvero l'idea di un corpo sociale unico sul modello di un organismo vivente.³ Fonte primaria di tale concezione è il testo della lettera ai Corinzi,⁴ in cui si palesa l'immagine del popolo dei fedeli cristiani come corpo di Cristo.⁵ Tale rappresentazione può di certo trovare un riscontro memoriale nelle fonti classiche, tra cui si distingue per notorietà l'*Apologo* di Menenio Agrippa,⁶ ma in realtà il nesso di concreta relazione semantica si origina nel sacramento dell'Eucarestia.⁷ Il rito della comunione che rappresenta i Cristiani non è solo il ricordo del sacrificio di Cristo per la remissione dei peccati al genere umano, ma diventa lo strumento attraverso cui il corpo di Cristo entra perpetuamente nei corpi dei fedeli. La Chiesa, dunque, deve essere unita come un solo organismo:⁸

¹ *Convivio*, IV. IV. 1-2: «Lo fondamento radicale della imperiale maiestate, secondo lo vero, è la necessità della umana civiltade, che a uno fine è ordinata, cioè a vita felice; alla quale nullo per sé è sufficiente a venire senza l'aiutorio d'alcuno, con ciò sia cosa che l'uomo abisogna di molte cose, alle quali uno solo soddisfare non può. E però dice lo Filosofo che l'uomo naturalmente è compagnevole animale. E sì come un uomo a sua sufficienza richiede compagnia domestica di famiglia, così una casa a sua sufficienza richiede una vicinanza: altrimenti molti difetti sosterrebbe che sarebbero impedimento di felicità. E però che una vicinanza [a] sé non può in tutto soddisfare, conviene a satisfacimento di quella essere la cittade. Ancora la cittade richiede alle sue arti e alle sue difensioni vicenda avere e fratellanza colle circavicine cittadi; e però fu fatto lo regno».

² Per Rossini l'armonia terrena così intesa riflette quella celeste e quella trinitaria: A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., pp. 74-75 e p. 91.

³ Sulla dottrina del corpo mistico si vedano: H. DE LUBAC, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique*, Cerf, Paris 2010; R. GUARDINI, *Bonaventura*, a cura di I. Tolomio, Morcelliana, Brescia 2013, pp. 263-277, 597, 619-646.

⁴ Cor I, 10, 17 e I, 12. Cfr. BEDA VENERABILIS, *Homeliarum euangelii libri II*, 2,18, 143, (CPL 1367): «Cuius tamen nodum quaestionis apertissima ratio soluit quia uidelicet mediator dei et hominum homo christus iesus electorum omnium caput est item que omnes electi eiusdem capitis membra sunt dicente apostolo: et ipsum dedit caput supra omnia ecclesiae; et rursum: vos enim estis corpus christi et membra de membro»; THOMAS DE AQUINO, *Summae theologiae tertia pars*, Q. 8, A. 6, linea 1: «Sed contra est quod dicitur coloss. II, caput Ecclesiae est ex quo corpus, per nexus et coniunctiones subministratum et constructum, crescit in augmentum Dei».

⁵ Rossini individua due fonti ulteriori e fondamentali nella diffusione del concetto di corpo sociale: PAOLO DI TARSO, *Sermones de Scripturis Veteris et Novi Testamenti. Sermones ad populum. Sermo centumquinque. De verbis Apostoli*, I Cor. 12, 26, *Si patitur unum membrum, compatiuntur omnia membra, etc.* PL XXXIX col. 1951; AGOSTINO D'IPPONA, *Sermonum Liber*, 17. *In passione Domini*. PL CCVIII col. 812; cfr. A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., pp. 52-53.

⁶ Un interessante studio sulle fonti greco-romane in cui appare il tema del corpo sociale si riscontra in R. FABRIS, *Prima lettera ai Corinzi*, nuova versione, introduzione e commento di R. Fabris, Edizioni Paoline, Milano 2005, pp. 220-222.

⁷ Cor I 10, 17: «Quoniam unus panis, unum corpus multi sumus, omnes enim de uno pane participamus»; cfr. A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., pp. 83-86.

⁸ THOMAS DE AQUINO, *Super Ad Ephesios reportatio*, 4, 1, 195, 1: «Nunc autem, quia in homine est duplex unitas, una scilicet membrorum ad invicem simul ordinatorum, alia corporis et animae tertium constituentium, apostolus autem loquitur hic de unitate Ecclesiae ad modum unitatis quae est in homine, ideo subiungit unum corpus, quasi

è la consapevolezza ecclesiastica. Ciò implica che, come un corpo è governato da un unico capo, così lo sia la Chiesa.¹ Tale concezione diviene, inoltre, elemento di unità sociale molto forte. La Chiesa universale viene ricordata come corpo di Cristo,² ma altrettanto viene rammentato il vincolo di comunione al popolo cristiano e la centralità del vincolo di unità tra le umane genti.³ «Omne enim regnum in se ipsum divisum desolabitur»⁴ riporta il vangelo di Luca, un'espressione recante un messaggio fondamentale che i Padri della Chiesa tentano di veicolare: come gli apostoli sono stati una cosa sola con Gesù, così lo siano tutti i suoi fedeli. Essi sono stati creati «ad imaginem et similitudinem»⁵ e devono essere «cor unum et anima una».⁶ Dio unisce i suoi riconoscendoli mediante un sigillo⁷ e li associa in una comunità dopo aver rotto l'inganno diabolico.⁸ I sentimenti che permettono l'unità della comunità sono l'umiltà⁹ e l'amore¹⁰ a tutela del vincolo di concordia¹¹ e pace.¹² Come tutte le tavole del tabernacolo, ogni uomo per pietà e devozione si unisce all'altro,¹³ afferma Beda. Similmente ricorda Dante, creando un parallelo con la dimensione celeste,¹⁴ i «vimi» d'amore tengono uniti gli angeli.¹⁵ L'ordine gerarchico attraverso

dicat: ligemini vinculo pacis, ut sitis unum corpus, quantum ad primam unitatem, ut scilicet omnes fideles sint ordinati ad invicem, sicut membra unum corpus constituentia».

¹ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Matthaeum*, 16, 3, 412: «Quod si diversa capita essent in Ecclesia, unitatis vinculum rumperetur».

² GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, p. 112.

³ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De baptismo*, 1, 8, 10, linea 5 (CPL 0332): «proinde si quem sibi sociauerint, ex ea parte nectitur ecclesiae in qua nec illi separati sunt, et ideo si uenire ad ecclesiam uoluerit, in eo sanatur ubi laniatus errabat, ubi uero sanus conectebatur non curatur sed agnoscitur, ne cum sana curare uolumus potius uulneremus»; ID., *De doctrina christiana*, prooem., linea 98 (CPL 0263): «deinde ipsa caritas, quae sibi homines inuicem nodo unitatis adstringit, non haberet aditum refundendorum et quasi miscendorum sibimet animorum, si homines per homines nihil discerent».

⁴ Lc 11, 17.

⁵ Gen 1, 26.

⁶ Act 4, 32.

⁷ BEDA VENERABILIS, *In Cantica canticorum*, 5, 8, 547 (CPL 1353): «Firmum namque fundamentum Dei stat habens signaculum hoc, Nouit dominus qui sunt eius».

⁸ ID., *In librum beati patris Tobiae*, 6, 99 (CPL 1350): «Nomen quoque Raguhel qui interpretatur pastus eius Deus siue amicus Deus illum designat populum qui uicta diaboli fraude se suos que domini consortio nectit qui dicere nouit, Dominus pascit me, et nihil mihi deerit, et audire meretur, Iam non dicam uos seruos sed amicos meos».

⁹ ID., *De tabernaculo*, 2, 477 (CPL 1345): «Et bene quinquagenae ansae uel fibulae saga inuicem nectunt quia nulla magis uirtus quam humilitas fideles in unam caritatis copulam ligat».

¹⁰ BOETHIUS, *Philosophiae consolatio*, 2, 8, 22 (CPL 0878): «Hic sancto populos quoque iunctos foedere continet, hic et coniugii sacrum castis nectit amoribus, hic fidis etiam sua dictat iura sodalibus».

¹¹ BONAVENTURA, *Sermones de diuersis: reportationes*, 1, 18, 7, 172: «Propter hoc dicit Christus: Reficiam vos refectione suaviter cibativa, propter nexum socialis concordiae et propter influxum spiritualis laetitiae».

¹² THOMAS DE AQUINO, *De regimine principum*, 1, 3, 750, 22: «Propterea apostolus commendata fidelis populi unitate: solliciti, inquit, sitis seruire unitatem spiritus in vinculo pacis».

¹³ BEDA VENERABILIS, *De tabernaculo*, 2, 789 (CPL 1345): «Dum enim singuli quique eorum corde contrito et humiliato receptaculum in se proximorum dilectioni praeparant et diligendis se fratribus merito pietatis ac deuotionis exhibent quasi tabulae omnes tabernaculi in alterutrum per incastraturae nexum copulantur».

¹⁴ *Paradiso*, XXVIII, 100-102: «Così veloci seguono i suoi vimi, / per somigliarsi al punto quanto ponno; / e posson quanto a veder son soblimi».

¹⁵ Ancora una volta il poeta sfrutta un'immagine connessa al mondo arboreo per esprimere un'idea di legame sociale e universale. Al riguardo si veda M. MEDICI, s. v. «vime», in *ED*, in cui viene rammentato il confronto, già avanzato da Contini, con il verso 12 del componimento guinizzelliano *O caro padre meo*.

cui è organizzata la società ecclesiale è il sigillo della Chiesa¹ – e sullo stesso modello è strutturata la civiltà terrena e ultraterrena, come manifesta chiaramente Dante –, ma l’unità che assicura il perpetuarsi e accrescersi dell’istituzione è garantita dalla reciproca connessione delle sue parti.² Come ha dimostrato Rossini, infatti, nell’idea di corpo sociale unico, così diffusa nel pensiero medievale, si manifesta una diretta connessione col concetto, centrale dell’identità cristiana, di unità trinitaria, quale suo necessario risvolto: Pierre de Blois cita testualmente l’unità sociale come riflesso di quella trinitaria;³ Ruperto di Deuz parla dell’unità o congiungimento del cosmo alla Trinità.⁴ La connessione dei tre elementi della Trinità si riflette nella coesione del mondo celeste e a sua volta, seguendo la struttura gerarchica attraverso cui è ordinato il cosmo tutto, si espande all’interno del corpo sociale creando una mistica unità della molteplicità necessaria al creato. Da ciò ne consegue che il godimento successivo alla glorificazione delle membra per le anime beate corrisponderà al sentirsi uniti non solo a Dio, ma anche al sentirsi uniti alle altre anime in comunione con Dio.⁵ Il sentimento di concordia sociale provato dal buon cittadino educa e rimanda ad un sentimento di comunione più grande.

«Diligite iustitiam qui iudicatis terram»: sono i versetti iniziali del *Libro della Sapienza* (I, 1), ma sono anche le parole che, aggregandosi tra loro, compongono in Cielo le anime degli Spiriti Giusti in *Paradiso*, XVIII, 90-92. Le stesse parole si riscontrano nell’affresco delle virtù del *Buon governo* presso il Palazzo Pubblico di Siena.⁶ Da quanto finora esaminato, attraverso l’analisi dei versi 52-66 di *Inferno*, XI e dei versi 115-120 di *Paradiso*, VIII, non solo si deduce non solo, sul modello di Rossini, che la giustizia per Dante è armonizzazione delle differenze⁷ (concetto che conserva in sé il valore etimologico di «concordia»),⁸ ma anche che l’unità sociale è uno strumento di ordine civile e, allo stesso tempo, di connessione con il mondo celeste. Soltanto nella comunione

¹ THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 24, Q. 1, A. 1, quaestiuncula 2, argumentum 1, linea 1: «Ulterius. Videtur quod inconvenienter ordo in littera definiatur, ubi dicitur: ordo est signaculum quoddam Ecclesiae, per quod spiritualis potestas traditur ordinato».

² THOMAS DE AQUINO, *Summae theologiae secunda secundae*, Q. 39, A. 1, linea 18: «Ecclesiae autem unitas in duobus attenditur, scilicet in connexione membrorum Ecclesiae ad invicem, seu communicatione; et iterum in ordine omnium membrorum Ecclesiae ad unum caput; secundum illud ad coloss. ii, inflatus sensu carnis suae, et non tenens caput, ex quo totum corpus, per nexus et coniunctiones subministratum et constructum, crescit in augmentum Dei».

³ A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., pp. 54-55.

⁴ *Ivi*, pp. 48-49.

⁵ *Ivi*, pp. 74-75.

⁶ *Ivi*, pp. 112-113.

⁷ *Ibid.*

⁸ Al riguardo ben si esprime Galli: «Leo Spitzer ricorda che, se nel latino classico l’etimo di *concordia* era quello derivato da *cor*, a partire dalla tarda latinità, si «coniò una parola derivante al tempo stesso da due famiglie verbali. [...] La si poteva ricollegare non solo a *cor*, *cordis* ‘cuore’ (il significato originale), ma anche a *chorda*, “corda” [...] in tal modo *concordia* può richiamare sia “un consenso di cuori, pace, ordine” (*con-cord-ia*), sia “un’armonia di corde, l’armonia universale” (**con-chord-ia*)»: E. GALLI, *La corda e i suoi groppi*, cit., p. 38; cfr. L. SPITZER, *L’armonia del mondo*, cit., p. 93.

di tutti gli uomini si può pervenire alla comunione con Dio e soltanto in tale sentimento si può giungere a percepire il mistero della creazione come molteplicità in Unità.

2. 1. 2 *Il vincolo della legge*

In consonanza con quanto già esaminato in merito ai legami della società, risulta di estrema rilevanza notare la definizione di ‘legge’ che Dante offre nella *Monarchia*:

Quod si ad utilitatem eorum qui sunt sub lege leges directe non sunt, leges nomine solo sunt, re autem leges esse non possunt: leges enim oportet homines devincire ad invicem propter comunem utilitatem. Propter quod bene Seneca de lege, cum in libro *De quatuor virtutibus*, legem vinculum dicat humane societatis.

(*Monarchia*, II. V. 3)

Le leggi vengono descritte, dunque, come un vincolo che impone ad ogni singolo uomo di anteporre l’interesse collettivo a quello personale, ma soprattutto come un nesso di unione tra tutti i cittadini con l’obiettivo di condurre tutti al bene comune. A tal punto Dante è legato a questa definizione da giungere ad affermare che, quando una legge non realizza una condizione di vita migliore per tutti, essa può essere classificata come legge solo di nome, ma non di sostanza. Il poeta, tuttavia, intende essere ancora più preciso citando una fonte: la legge è il vincolo che tiene unita la società. L’affermazione richiama il *De quatuor virtutibus* di Seneca, ma oggi sappiamo che la citazione deriva dalla *Formula vitae honestae* di Martino di Braga, scrittore vissuto nella penisola iberica nel VI secolo, che circolava nel Medioevo con una falsa attribuzione a Seneca.¹ Qualunque sia la paternità della formula, degno di nota è come per Dante il concetto di legame sociale assuma valenza giuridica proprio grazie all’elemento della legge simboleggiata dal vincolo. In tale definizione si riscontra traccia del dibattito sull’*humana civilitatis* che tanto infervorò i filosofi medievali, in particolare dell’idea che dal peccato di Adamo l’uomo abbia perso il senso innato alla giustizia:² la legge come vincolo d’imposizione ad anteporre l’interesse collettivo al personale cela la necessità per l’uomo di una regola superiore alla propria volontà per perseguire il fine del bene comune.

La legge come vincolo, d’altro canto, è citata testualmente da Dante nell’epistola quinta,³ ma è molto ricorrente anche presso le fonti filosofiche⁴ e tale figura viene adattata parimenti sia

¹ La citazione originaria è: «Et quid est iustitia nisi nostra constitutio, sed divina lex et vinculum societatis humanae?»; cfr. *Monarchia*, p. 98.

² B. NARDI, *Il concetto dell’Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, cit., pp. 226-228.

³ *Epistola*, V, 20: «qui publicis quibuscunque gaudetis, et res privatas vinculo sue legis, non aliter, possidetis».

⁴ A titolo di esempio si citano: PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, PL 191, I ad Corinthios, 6, 12, col. 1580, linea 16: «Quod si ita est ideo non nisi illicita prohibentur a Domino, ut ea quae licita

con riferimento ai testamenti,¹ che ai giuramenti.² Tommaso d'Aquino, tuttavia, avanza una concezione particolarmente significativa, secondo cui le ingiustizie sono catene strette in vincoli indissolubili³ e la giustizia è una forza capace di rompere tali vincoli.⁴ La giustizia, secondo Pietro Lombardo, è un legame che tiene uniti e fortifica i forti:⁵ un elemento fondante, dunque, della concordia sociale e di quella universale. I testi teologici descrivono spesso, inoltre, le leggi divine come un giogo, una catena, un vincolo di proibizione o di comando.⁶ Il riferimento è alla 'rottura del giogo di Cristo', un'espressione molto frequente presso le fonti cristiane e medievali,⁷ tratta dal libro di *Geremia* (II, 20) in cui l'allontanamento umano dalle leggi divine è descritto con la metafora della degenerazione di alcuni tralci della vite rispetto alla pianta madre:

A saeculo confregisti iugum meum rupisti vincula mea et dixisti non serviam in omni enim colle sublimi et sub omni ligno frondoso tu prosternebaris meretrix. Ego autem plantavi te vineam electam omne semen verum quomodo ergo conversa es in pravum vinea aliena. Si laveris te nitro et multiplicaveris tibi herbam borith maculata es in iniquitate tua coram me dicit Dominus Deus.

(Ger 2, 20)

sunt, et non expediunt, non legis vinculo, sed libera dilectionis beneficentia et consilio charitatis caveantur»; THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Matthaem*, 23, 1, 135: «Onera enim legis quibusdam rationibus fabulosis commendantes, auditoribus quasi vincula super humeros cordis eorum alligabant, ut velut rationis vinculo constricti, non reicerent ea a se; ipsi autem nec ex modica parte ea implebant; idest (ut non dicam pleno opere) sed nec modico tactu, idest digito».

¹ BEDA VENERABILIS, *De orthographia*, 625 (CPL 1566): «Ligat quis vinculo, legat testamentum»; THOMAS DE AQUINO, *Expositio super Isaiam ad litteram*, 8, col. 2, linea 456: «Signa legem. Signa duo significat: quandoque claudere sub sigillo, et sic dicit Signa legem ueterem sub figuris, in discipulis meis, id est quousque discipuli mei aperiant predicando per mundum».

² ID., *Summae theologiae secunda secundae*, Q. 98, A. 3, argumentum 1, linea 3: «Dicitur enim extra, de iureiurando, in ea quaestione quae ponitur, an a sacramenti vinculo absolvantur qui illud inviti pro vita et rebus servandis fecerunt, nihil aliud arbitramur quam quod antecessores nostri Romani pontifices arbitrati fuisse noscuntur, qui tales a iuramenti nexibus absolverunt»; PETRUS DAMIANI, *Epistulae*, vol. 2, epist. 65, linea 18: «Insuper obligo non solum me, sed et omnes clericos meos, qui nunc sunt, omnes que successores nostros, et inviolabili nodo firmissimae promissionis astringo».

³ THOMAS DE AQUINO, *In Threnos Hieremiae*, 1, 14, col. 1, linea 6: «Secundo ponit duram poenae afflictionem: convolutae sunt, scilicet iniquitates, ad modum catenae, indissolubili vinculo, impositae, dum pro his poenam patior».

⁴ ID., *Catena aurea in Matthaem*, 18, 5, 37: «Augustinus de verb. dom. Vel aliter. Coepisti habere fratrem tuum tamquam publicanum, ligans eum in terra: sed ut iuste alliges, vide: nam iniusta vincula dirumpit iustitia».

⁵ PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, 1, 13, col. 263, linea 10: «Hac iustitia victus, et hoc vinculo vinctus est fortis».

⁶ THOMAS DE AQUINO, *Sermo XIII: 'Homo quidam fecit cenam' (sermo Thomae certe tribuendus)*, 391: «Contingit quod aliqui acceperunt a Deo multa bona spiritualia aut temporalia, et cum propter ista deberent Deo subdi, propter ista superbiunt, unde in Ezechiele: Eleuatum est cor tuum in decore tuo; et in Ieremia: Dices ad optimates eorum, et ecce ipsi fregerunt iugum, consiliorum, et ruperunt uincula, scilicet mandatorum»; PETRUS DAMIANI, *Epistulae*, vol. 2, epist. 78, linea 26: «Et cum illis frenum divinae legis adhibetur, quid aliud, quam nexus ac vinculum putrescentibus membris apponitur, ut quod deiscere prorsus ac effluere coeperat, praeceptorum caelestium retinaculis adstringatur?».

⁷ PETRUS LOMBARDUS, *Commentarium in Psalmos*, 2, 3, col. 70, linea 35: «Licet enim hac possit dici in persona Christi, ut legimus, aptius tamen illis conveniunt haec uerba qui nolunt iugum Christi sibi imponi, id est persecutoribus Christi quasi dicat Christus, vel propheta, convenerunt in unum reges et principes dicentes; Dirumpamus uincula eorum, [Alcuin.] id est rationes eorum, id est Dei et Christi, vel Christi et ejus discipulorum, quibus nos sibi astringere volunt, et projiciamus a nobis iugum ipsorum, [Rem.] id est legem»; THOMAS DE AQUINO, *Expositio super Isaiam ad litteram*, 1, col. 1, linea 328: «Unde dicit Vulnus, culpa patens, et liuor, invidia latens, et plaga tumens, superbia inflans, non est circumligata uinculo legis retrahentis, Ier. II 20 "A saeculo confregisti iugum meum, rupisti uincula mea, dixisti: Non serviam"».

Risulta facile comprendere, a partire da questa fonte biblica e dalle sue esegesi presso le fonti medievali, il legame che intercorre tra la simbologia del ‘vincolo della vite’ e il concetto di legge. Trasgredire la legge, divina o sociale, corrisponde ad un’alterazione in senso negativo di una parte del corpo sociale rappresentato dalla vite. Secondo la definizione di Isidoro di Siviglia, anche la disciplina evangelica nella sua interezza è, infatti, un ‘legame’ che rende uniti i Cristiani.¹ La religione diviene un vincolo di legge, come ricorda la stessa etimologia avanzata da Isidoro di Siviglia,² in quanto attraverso di essa ogni uomo si lega alla catena delle anime in servizio dell’unico Dio per lo scopo del culto divino.³ Un precetto diviene, d’altro canto, anche un collante sociale di facile realizzazione quando codifica un uso costante, una consuetudine, una tradizione. In Isidoro di Siviglia, infatti, si riscontra anche l’espressione ‘vincolo di costanza’ o ‘vincolo di consuetudine’, rappresentato come legame sociale volto al bene.⁴

In ambito cristiano, inoltre, viene espressa una concezione di giustizia molto singolare, in cui è possibile ravvisare ancora l’idea di fraternità tra tutti gli esseri umani, ma a cui si associa il collegamento tra Terra e Cielo: «Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum in caelis: et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in caelis» (Mt 16, 19). Tale rapporto, come rappresentato dal passo di Matteo, appare delinarsi secondo un profilo osmotico o, più iconicamente, sembra stringersi in esso un nodo infinito,⁵ giacché ogni vincolo del mondo terrestre è descritto ripercuotersi nel mondo celeste e parimenti ogni scioglimento. Il passo evangelico palesa la perfetta descrizione dell’idea di Giustizia divina:⁶ nella concezione cristiana, infatti, la gerarchia necessaria all’equilibrio universale, è data dalla legge di Dio. Abbiamo già avuto modo

¹ ISIDORUS HISPALENSIS, *Mysticorum expositiones sacramentorum seu Quaestiones in uetus Testamentum*, In *Genesim*, 31, 24, col. 280, linea 26: «Hanc itaque ad vitem corporis sui alligavit vinculo charitatis, et disciplinae evangelicae nexu, ut de imitatione illius vivens, efficiatur haeres Dei, et cohaeres Christi».

² ID., *De differentiis uerborum*, 486, col. 58, 42 (CPL 1187): «Quasi inter Deum et hominem dicta quoque religio, eo quod ea homines religantur vinculo serviendi ad cultum divinitatis».

³ ID., *Etymologiarum siue Originum*, 8, 2, 2 (CPL 1186): «Religio appellata, quod per eam uni Deo religamus animas nostras ad cultum diuinum uinculo seruiendi».

⁴ ID., *Synonyma*, 2, 38, 377 (CPL 1203): «Retine semper uinculum constantiae»; ID., *Synonyma*, 2, 63 (rec. Φ), linea 665: «Vsus enim difficile uincitur, {consuetudinis uincula uix soluuntur, inolita diu tardius corriguntur}».

⁵ Il simbolo matematico dell’infinito deriva da un segno di treccia chiusa che può ricordare l’anello di Moebius. D’altro canto, il nodo di Salomone nasce dalla moltiplicazione di due cerchi intrecciati la cui immagine ricorda ciò che in molte cosmogonie e mitologie, europee e non, si lega alla natura stessa dell’azione creatrice. Tra queste immagini, si ricordi l’*Ouroboros*, il serpente cosmico che si morde la coda, di antica tradizione ermetica; cfr. U. SANSONI, *Il nodo di Salomone. Simbolo e archetipo di alleanza*, Electa, Milano 1998, p. 21 (nel cap. II, *La genealogia simbolica*), che si richiama a J. CHEVALIER-A. GHEERBRANDT, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Rizzoli, Milano 2014, pp. 691-694.

⁶ «l’idea energica, rivoluzionaria, che la punizione eterna non sia una sorta di “vendetta” della “legalità” oltraggiata, per restituire la quale il Creatore «mosse» un’astratta Giustizia, quasi pagana divinità chiamata a riportare l’ordine infranto: bensì, e assai più sublimemente, una manifestazione dell’essenza della Giustizia divina, non dissimile, anzi speculare, rispetto a quell’armonia universale che governerà l’economia dei beati in Paradiso»: C. BOLOGNA, «Giustizia mosse il mio alto fattore», cit., p. 53

di scorgere molti riferimenti in merito alla relazione tra legge e ordine universale all'interno delle concezioni più diffuse in epoca medievale. Quanto la connessione tra la giustizia divina e l'armonia del tutto fosse considerata determinante anche per Dante lo palesa la struttura di tutta la *Commedia*. Dal poeta, tuttavia, l'espressione biblica tratta dal vangelo di Matteo viene citata nella *Monarchia*, dove diventa oggetto di una grande critica rispetto all'interpretazione da adottarne:

Item assumunt de lictera eiusdem illud Cristi ad Petrum: «Et quodcunque ligaveris super terram erit ligatum et in celis; et quodcunque solveris super terram erit solutum et in celis» (quod etiam omnibus apostolis esse dictum similiter accipiunt de lictera Mathei et Iohannis). Ex quo arguunt successorem Petri omnia de concessione Dei posse tam ligare quam solvere; et inde inferunt posse solvere leges et decreta imperii, atque leges et decreta ligare pro regimine temporali; unde bene sequeretur illud quod dicunt. Et dicendum ad hoc per distinctionem circa maiorem sillogismi quo utuntur. Sillogizant enim sic: «Petrus potuit solvere omnia et ligare; successor Petri potest quicquid Petrus potuit; ergo successor Petri potest omnia solvere et ligare». Unde inferunt auctoritatem et decreta imperii solvere et ligare ipsum posse. Minorem concedo; maiorem vero non sine distinctione. Et ideo dico quod hoc signum universale 'omne', quod includitur in 'quodcunque', nunquam distribuit extra ambitum termini distributi. Nam si dico: «Omne animal currit», 'omne' distribuit pro omni eo quod sub genere animalis comprehenditur; si vero dico: «Omnis homo currit», tunc signum universale non distribuit nisi pro suppositis huius termini 'homo'; et cum dico: «Omnis grammaticus», tunc distributio magis coartatur. Propter quod semper videndum est quid est quod signum universale habet distribuere: quo viso, facile apparebit quantum sua distributio dilatetur, cognita natura et ambitu termini distributi. Unde cum dicitur: «Quodcunque ligaveris», si 'quodcunque' summeretur absolute, verum esset quod dicunt; et non solum hoc facere posset, quin etiam solvere uxorem a viro et ligare ipsam alteri vivente primo, quod nullo modo potest; posset etiam solvere me non penitentem, quod etiam facere ipse Deus non posset. Cum ergo ita sit, manifestum est quod non absolute summenda est illa distributio, sed respectiva ad aliquid. Quod autem illa respiciat satis est evidens considerato illo quod sibi conceditur, circa quod illa distributio subiungitur. Dicit enim Cristus Petro: «Tibi dabo claves regni celorum», hoc est «faciam te hostiarium regni celorum»: deinde subdit: «Et quodcunque - quod est 'omne quod', id est 'et omne quod ad istud offitium spectabit' - solvere poteris et ligare». Et sic signum universale quod includitur in 'quodcunque' contrahitur in sua distributione ab offitio clavium regni celorum. Et sic assumendo vera est illa propositio; absolute vero non, ut patet. Et ideo dico quod etsi successor Petri, secundum exigentiam offitii commissi Petro, possit solvere et ligare, non tamen propter hoc sequitur quod possit solvere seu ligare decreta imperii sive leges ut ipsi dicebant, nisi ulterius probaretur hoc spectare ad offitium clavium; cuius contrarium inferius ostendetur.

(*Monarchia*, III. VIII. 1-11)

Come afferma Bruno Nardi, Dante mostra in questa dimostrazione un violento distacco rispetto a tutto il pensiero medievale.¹ Il problema dei fondamenti del potere imperiale e delle relazioni di esso con la Chiesa, a partire dalla lotta tra Bonifacio VIII e il Comune di Firenze, in seguito alla condanna delle spie che favorirono gli intrighi del Papa contro il Comune, diventa tema di dibattito pubblico molto acceso. Il passo del Vangelo secondo Matteo era una tra le fonti più citate, accanto

¹ Cfr. R. LAMBERTINI, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio*, cit., p. 31.

al versetto I, 10 del libro di Geremia,¹ per portare argomenti a vantaggio delle posizioni papali. I teorici ierocratici tendevano, infatti, ad attribuire pienezza di competenze all'intervento del Papa anche in materia temporale.² Tra questi si distingueva per fama Egidio Romano che, nell'opera *De ecclesiastica potestate*, avanza la distinzione tra 'gladio materiale' e 'gladio spirituale',³ ma, appoggiandosi all'idea che all'ordine del tutto è necessario che ogni elemento sia subordinato al suo superiore,⁴ afferma il potere assoluto della Chiesa anche in materia temporale. Secondo Egidio, infatti, il diritto di possesso non è naturalmente creato da Dio, bensì dall'uomo in modo artificiale: la Chiesa deve porsi come arbitro al fine di assicurare la non degenerazione dei costumi e per questo l'istituzione ecclesiastica può dirsi l'unica reale detentrica di tale diritto.⁵ A questa concezione si affiancava quella di Tolomeo da Lucca il quale, nell'opera *Determinatio*, si appella al fatto che il potere imperiale si origina da quello papale, come dimostrava la cerimonia dell'incoronazione.⁶ A costoro si opponeva, invece, Giovanni di Parigi secondo cui il potere e il diritto di possesso sono di origine naturale e per questo la teoria di Egidio Romano, sulla necessità di legittimazione del potere temporale da parte della Chiesa non sarebbe fondata. La teoria di Giovanni di Parigi si manifesta meno netta, affermando che i due poteri, spirituale e temporale, possono essere ben distinti e la possibilità d'intervento nella sfera dell'uno o dell'altro è data solo da estreme necessità.⁷ Dante nel primo libro della *Monarchia* dimostra con rigore logico e formale che l'impero è una sorta di 'super-istituzione' all'interno del quale continuano a sussistere comunità diversificate. La tensione all'unità che abbiamo scorto essere così pregnante nel pensiero dantesco, e non solo in campo politico, per quanto concerne l'amministrazione cittadina non coincide con la presenza di un solo imperatore, ma con il fatto che una sola sia la forma di governo vigente.⁸ Proseguendo nella trattazione, sul medesimo tema Dante dimostra che la donazione di Costantino non è valida perché l'imperatore non poteva cedere l'impero alla Chiesa e la Chiesa non poteva riceverlo.⁹ Per dimostrarlo fa riferimento alla proibizione evangelica di possesso e alla concezione per la quale il Papa è dispensatore e non proprietario di beni:¹⁰ visioni che ritorneranno nella *Commedia*, specificatamente nell'esaltazione della figura di San Francesco e del suo ideale di povertà. Dante afferma la diretta dipendenza del potere imperiale da Dio e rifiuta la *reductio ad*

¹ *Ivi*, p. 211.

² Cfr. *Monarchia*, pp. 189-190.

³ R. LAMBERTINI, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio*, cit., p. 211

⁴ *Ivi*, p. 211 Francesco di Meyronnes crede similmente nella necessità di una *reductio ad unum* del potere, ma al vertice pone la Chiesa. Per dimostrarlo avanza analogie fisiche, psicologiche, metafisiche in merito al fatto che l'ordine del mondo implica la soggezione del potere temporale a quello spirituale. *Ivi*, p. 234.

⁵ *Ivi*, p. 213.

⁶ *Ivi*, p. 220.

⁷ *Ivi*, p. 218.

⁸ *Ivi*, p. 225; cfr. *Monarchia*, I. III-IV.

⁹ *Ivi*, p. 227; cfr. *Monarchia*, III. IV-VIII.

¹⁰ Cfr. R. LAMBERTINI, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio*, cit., p. 227.

unum operata dai sostenitori del primato pontificio, secondo i quali l'autorità dell'imperatore doveva essere sottomessa a quella del Papa. L'argomentazione è confutata in *Monarchia*, III. XII. 11, dove si afferma che Papa e imperatore devono essere ricondotti a unità in quanto uomini, ma non nei rispettivi titoli. Per tale ragione, costoro vanno ricondotti ad una terza autorità superiore ad entrambi, ovvero Dio. La trattazione culmina in *Monarchia*, III. XVI. 13, in cui Dante esplica l'idea di un duplice fine per il genere umano: la felicità terrena e quella eterna. Il fine naturale terreno per il poeta consiste nella conoscenza e nella perfezione della moralità, i quali sono perseguibili solo attraverso l'umana convivenza e la ricerca della concordia civile, specchio dell'armonia universale.¹ «Dall'autonomia del fine naturale dell'uomo, di fronte al fine soprannaturale, Dante deduce direttamente l'autonomia e indipendenza del potere civile di fronte a quello ecclesiastico. Come diversi sono i due fini, così diverse sono le guide che ad essi conducono».² Tuttavia, proprio tra i paragrafi 11-13 di *Monarchia*, III. XVI. Dante riafferma la saldatura tra governo divino sul mondo e potere temporale, esercitata dall'ordine sociale come continuazione dell'ordine celeste. Tutto ciò rende il pensiero dantesco estremamente innovativo e moderno, non solo perché si discosta con vigore dalle teorie dominanti e a lui coeve sul tema, ma perché lo fa con lucidità polica e rigore argomentativo, tali da anticipare una coscienza fuori dal tempo. Colpisce che la consapevolezza della necessità di unità all'interno dell'amministrazione civica, ma anche spirituale e cosmica, non renda il pensiero dantesco rigido, bensì aperto: da un canto, riconosce che l'unità come strada all'equilibrio possa in certi casi esplicitarsi in una divisione, sconnessione, un'esatta differenziazione delle competenze; dall'altro, afferma che è necessaria una saldatura tra mondo celeste e terrestre, attuabile in un sistema di tipo gerarchico (in cui la gerarchia sociale segue il modello di gerarchia angelico e l'ordine divino si specchia in quello della società umana).

2. 1. 3 *Ligatum in celis: dalla catena dell'essere alla danza delle sfere*

Abbiamo avuto modo di riscontrare come l'unità civile sia per Dante l'elemento primo ed essenziale per l'esercizio del potere, dunque per l'ordine sociale e la giustizia. Conseguentemente è emersa l'importanza, secondo la visione dantesca, dell'accentramento del potere temporale, così come di quello spirituale, nella loro esatta distinzione, ciascuno nelle mani di un singolo individuo.³ È possibile evincere in cosa si concretizzi specificatamente questo concetto di unità del potere e a quali ideali si ispiri dal paragrafo quarto del primo libro della *Monarchia*:

¹ B. NARDI, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, cit., pp. 247-253.

² *Ivi*, p. 253.

³ Si veda in particolare *Monarchia*, I. V. 1-10.

Et sicut se habet pars ad totum, sic ordo partialis ad totalem. Pars ad totum se habet sicut ad finem et optimum; ergo et ordo in parte ad ordinem in toto sicut ad finem et optimum. Ex quo habetur quod bonitas ordinis partialis non excedit bonitatem totalis ordinis, sed magis e converso. Cum ergo duplex ordo reperitur in rebus, ordo scilicet partium inter se et ordo partium ad aliquod unum quod non est pars, sicut ordo partium exercitus inter se et ordo earum ad ducem, ordo partium ad unum est melior tanquam finis alterius: est enim alter propter hunc, non e converso. Unde si forma huius ordinis reperitur in partibus humane multitudinis, multo magis debet reperiri in ipsa multitudine sive totalitate per vim sillogismi premissi, cum sit ordo melior sive forma ordinis; sed reperitur in omnibus partibus humane multitudinis, ut per ea que dicta sunt in capitulo precedenti satis est manifestum; ergo et in ipsa totalitate reperiri debet. Et sic omnes partes prenotate infra regna et ipsa regna ordinari debent ad unum principem sive principatum, hoc est ad monarchiam sive monarchiam.

(*Monarchia*, I. VI. 1-4)

L'ordine del tutto, secondo il poeta, è dato dall'ordine di ogni singola parte per mediazione di un ordinatore. Per esemplificare il concetto, Dante avanza la metafora di una missione militare, la quale può avere speranze di concludersi felicemente solo se ogni soldato rispetta gli ordini del comandante. Tale rapporto così individuato governa le singole comunità e l'impero tutto, ed è il motivo per cui, in favore di giustizia e benessere collettivo, occorre che il potere sia affidato ad un unico monarca.¹ Il sillogismo dantesco mostra un estremo rigore logico e di forma, tale da rendersi particolarmente dimostrativo e chiarificante, ma ciò che colpisce ai fini della nostra ricerca è la descrizione della società come struttura di legami tra ogni componente attraverso un sistema di ordine gerarchico. Come ha ben descritto Boyde, la dicotomia presentata da Dante tra *ordo totalis* e *ordo partium inter se* sottende il principio secondo cui proporzione e subordinazione permettono al mondo di funzionare come un'unità; principio che a sua volta cela l'idea del recupero del legame col divino perseguendo leggi a tutela dell'armonia.² La ripartizione gerarchica del potere, infatti, permette che ogni individuo agisca nella collettività seguendo il medesimo intento e che il volere del capo diventi azione concreta anche al grado più basso della catena umana. Una concezione sovrapponibile è avanzata, non a caso, da Aristotele per descrivere il sistema attraverso cui Dio governa il mondo.³ La teoria aristotelica è connessa, tuttavia, ad un'altra grande concezione dello Stagirita che assume una rivelanza fondamentale nel pensiero medievale. Essa è designata da Boyde «Scala degli Esseri» o «Scala Naturae» e prevede che ogni creatura del mondo sia

¹ *Monarchia*, p. 29.

² P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., pp. 358-359. Interessante risulta scorgere come, perseguendo questa concezione, il pensiero medievale scorga nella gerarchia terrestre, che governa la società, una continuazione di quella celeste. Sul tema si vedano: W. DRESS, *Hierarchie: zur Bildung und ursprünglichen Bedeutung des Begriffs. Beobachtungen und Erwägungen*, in «Theologia Viatorum», XIII, 1975-1976, pp. 47-68; P. CAPPELLINI, *Gerarchia*, in *Politica: vocabolario*, a cura di L. Ornaghi, Jaca Book, Milano 1996, pp. 294-300. Luscombe rileva, inoltre, che Onorio Augustodunense per primo descrisse nove ordini di uomini giusti e nove *officia*, in parallelo con le gerarchie angeliche; cfr. D. E. LUSCOMBE, *Conceptions of Hierarchy before the Thirteenth Century*, in *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*, 2 voll., De Gruyter, Berlin-New York 1979, I, p. 8.

³ ARISTOTELE, *Metafisica*, XII, 10, 1075a 15, 1076a 4; cfr. P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., p. 359.

classificata in base al proprio grado di ‘perfezione’ e, sulla base di ciò, che il cosmo venga ordinato attraverso una gerarchizzazione.¹ Nel Medioevo tale teoria si ampliò attraverso l’influsso platonico e vide una continuazione della «Scala degli Esseri» anche nel mondo ultramondano: l’ordine gerarchico permarrebbe tra gli esseri puramente intellettuali, giungendo alla Prima Intelligenza.² Dante si ispirò a tale concezione nell’invenzione della struttura di tutta la *Commedia*, ma già in *Monarchia*, III. XV. 12 espone come questo sistema di gerarchizzazione totalizzante sia lo strumento attraverso cui Dio connette mondo terreno e celeste, come esso renda possibile all’uomo il raggiungimento del fine ultimo per cui è stato creato:

Cumque dispositio mundi huius dispositionem inherentem celorum circulationi sequatur, necesse est, ad hoc ut universalia documenta libertatis et pacis commode locis et temporibus applicentur, de curatore isto dispensari ab Illo qui totalem celorum dispositionem presentialiter intuetur. Hic autem est solus Ille qui hanc preordinavit, ut per ipsam Ipse providens suis ordinibus queque connecteret.

(*Monarchia*, III. XV. 12)

La disposizione del mondo terreno segue, dunque, la disposizione dei Cieli ed è Dio a governare tutta la realtà avendola davanti a sé e osservandola al di fuori dal tempo. Perché Dio possa governare l’universo occorre una visione unitaria, così come al governatore occorre per dominare una visione unitaria dell’impero. A tali scopi è necessaria l’unità sociale e quella universale. Secondo Dante, tuttavia, il legame di connessione tra i due mondi dipende proprio da Dio per mediazione dell’imperatore: quanto appena esaminato è da confrontare, infatti, con *Monarchia*, I. VII. 2 in cui si afferma che l’ordine dell’universo, all’interno del quale l’umanità rientra come una parte, prevede che essa si relazioni al tutto e a chi lo governa, cioè Dio, attraverso un unico soggetto, che è il monarca.³ In tale esposizione Dante giunge a dimostrare ulteriormente perché si rende necessario l’accentramento del potere temporale, ma ciò che preme sottolineare ai fini della nostra ricerca si racchiude nell’ultima frase del passo esaminato: «Hic autem est solus ille qui hanc preordinavit, ut per ipsam ipse providens suis ordinibus queque connecteret». Comprendiamo, dunque, che il preordinamento divino dell’universo, seguendo lo schema gerarchico, è finalizzato alla connessione di ogni cosa e, di conseguenza, all’unità di ogni creatura con Dio.

¹ P. BOYDE, *L’uomo nel cosmo*, cit., pp. 220-223; A. O. LOVEJOY, *La grande catena dell’essere*, trad. it. L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 61-64.

² P. BOYDE, *L’uomo nel cosmo*, cit., p. 224. Dante accetta senza remore l’identificazione tra intelligenze e gerarchie angeliche. Sul tema si veda: S. BEMBROSE, *Dante’s Angelic Intelligences. Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983. In *Convivio*, II. V. 6 il poeta presenta una gerarchia angelica corrispondente a quella presentata nel *Tresor* di Brunetto (I, 12, 5); nel *Paradiso* Dante sceglie invece l’ordine di Dionigi l’Areopagita.

³ *Monarchia*, pp. 236-237.

Il concetto di ‘Scala degli Esseri’ o ‘Scala Naturae’, come descritto da Boyde, tuttavia, merita un approfondimento, al fine di comprendere a pieno l’intento comunicativo di Dante. In particolar modo si pone quale elemento chiarificatore il concetto, ricostruito da Lovejoy, di ‘catena dell’essere’. Secondo lo studioso fu Aristotele che per primo avanzò la teoria della continuità tra tutti gli elementi del reale: lo Stagirita definisce «continuo» il fenomeno per cui i limiti di due cose convergono e divengono unità; per Aristotele tutte le realtà del mondo, comprese lo spazio e il tempo, devono essere continue e non discrete.¹ Tale teoria assume particolare rilevanza nel periodo medievale e si fonda con ciò che Lovejoy definisce ‘principio della pienezza’: una concezione di origine platonica, giunta al Medioevo per la mediazione di Agostino e Dionigi l’Aeropagita,² secondo cui l’universo è *plenum formatum* e in esso ogni creatura ha pienamente esaudito le proprie potenzialità, così come tutto il reale nella ricchezza della diversità di ogni specie, in quanto prodotto di una Fonte creatrice perfetta ed inesauribile.³ Dal principio platonico della pienezza è possibile dedurre direttamente il principio della continuità. Se c’è fra due specie naturali un tipo intermedio teoricamente possibile, quel tipo deve essere realizzato, e così via ad *indefinitum*; altrimenti, ci sarebbero lacune nell’universo, la creazione non sarebbe al suo maggior grado di pienezza.⁴ Sostenuta dalla teoria della divisione di ogni specie vivente in classi gerarchicamente disposte, ne risultò la concezione dell’universo come pienezza di perfezione esplicita in una ‘Grande Catena dell’Essere’, composta da un immenso numero di anelli disposti in ordine gerarchico, tutti connessi, dal genere infimo fino all’*ens perfectissimum*.⁵ Tale è la concezione essenziale della cosmologia neoplatonica. «Quando, per esempio, agli inizi del V secolo, fa, nella forma di un commento all’opera di Cicerone, un compendio latino di buona parte della dottrina di Plotino, Macrobio riassume questa concezione in un passo conciso che fu probabilmente uno dei tramiti principali grazie ai quali essa fu trasmessa agli scrittori medievali»:⁶

Secundum haec ergo cum ex summo deo mens, ex mente anima fit, anima vero et condit et vita compleat omnia quae sequuntur, cuncta quae hic unus fulgor illuminet et in universis appareat, ut in multis speculis per ordinem positus vultus unus, cum quae omnia continuis successione se sequuntur degenerantia per ordinem ad imum meandi: invenietur pressius intuenti a summo deo usque ad ultimam rerum faciem una mutuis se vinculis religans et nusquam interrupta conexio. Et haec est Homeri catena aurea, quam pendere de caelo in terras deum iussisse commemorat. his ergo dictis solum hominem constat ex terrenis omnibus mentis, id est animi, societatem cum caelo et sideribus habere communem.

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 74.

³ *Ivi*, p. 57.

⁴ *Ivi*, p. 63.

⁵ *Ivi*, pp. 63-64.

⁶ *Ivi*, p. 69.

La concezione così delineata rende più chiara l'interpretazione dantesca. In particolare assumono un significato molto più profondo i versi 52-57 di *Paradiso*, XIII in cui Tommaso d'Aquino spiega come la Trinità renda possibile la creazione:

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.
(*Paradiso*, XIII, 52-57)

L'Aquinate riferisce che tutte le realtà incorruttibili e corruttibili sono un riflesso della Trinità, da cui sono create con amore, in particolare grazie alla mediazione dello Spirito Santo. La luce del Figlio promana da chi la genera, ovvero il Padre, e le due entità non si separano mai, così come con lo Spirito Santo. È proprio lo Spirito che diffonde la loro luce attraverso i nove cori angelici, come specchiandosi, e a loro volta i cori angelici recano tale luce nel mondo terrestre, ma essa rimane sempre una. Il richiamo al passo di Macrobio è evidente nell'uso delle medesime immagini, quali lo specchio, il legame, l'unità come conseguenza della concatenazione.² Ciò che colpisce è come tale concezione entri in stretta correlazione con quella di Trinità per la cui presentazione Dante è spinto a coniare il verbo «disuna».³ Attraverso tale neologismo il poeta riesce perfettamente a descrivere la concezione di sinolo trinitario, che non si esaurisce, tuttavia, in sé stesso, ma si dispiega nel mistero dell'unità del molteplice in Dio, ovvero di tutto il creato racchiuso nel suo Creatore.

Un ulteriore luogo della *Commedia* in cui ricorre una specularità col passo di Macrobio sono le terzine 130-145 di *Paradiso*, XXIX, allorché Beatrice si accinge a descrivere le gerarchie angeliche:

Questa natura sì oltre s'ingrada
in numero, che mai non fu loquela

¹ Utile è il confronto anche con quanto riportato da Dionigi Areopagita in *De Coelesti Hierarchia*, III, 2: la gerarchia serve a rendere gli uomini specchi della grazia divina, secondo gradualità; i gradi di illuminazione sono proporzionati a quanto ogni essere può ricevere e trasmettere la grazia divina.

² La stessa opinione si presenta in N. FOSCA, *ad loc.*: «è l'idea neoplatonica dell'indivisa unità divina da cui deriva il molteplice, il quale 'partecipa' sempre dell'Uno, pur con esso non confondendosi»

³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*si disuna... s'intrea*: i due neologismi, formati con i numeri uno e tre e i due prefissi che rispettivamente dividono (*dis-*) e uniscono (*in-*), esprimono con viva efficacia il senso stesso del mistero qui definito. (Neologismi di formazione analoga a *s'intrea*, ma ognuno con significato diverso, sono *s'incinqua* di IX 40 e *s'innilla* di XXVIII 93)».

né concetto mortal che tanto vada;
 e se tu guardi quel che si revela
 per Daniël, vedrai che 'n sue migliaia
 determinato numero si cela.
 La prima luce, che tutta la raia,
 per tanti modi in essa si recepe,
 quanti son li splendori a chi s'appaia.
 Onde, però che a l'atto che concepe
 segue l'affetto, d'amar la dolcezza
 diversamente in essa ferve e tepe.
 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».
 (*Paradiso*, XXIX, 130-145)

È bene precisare che tutto il canto XXIX del *Paradiso* è particolarmente significativo ai fini della nostra ricerca, dal momento che, come ha ben rilevato Boitani, in esso culmina la riflessione dantesca sulla creazione, iniziata in *Purgatorio*, XVI-XXV con la trattazione sull'anima, e proseguita in *Paradiso*, II-VIII-XIII, con l'esamina della nascita dell'universo:¹ entrambi luoghi nevralgici per l'analisi sul legame tra l'uomo e Dio. L'importanza generale di questo canto tra tutti i canti della *Commedia*, inoltre, è evidenziata dalla produzione di critica che esso ha attirato.² La quantità di angeli presenti nei Cieli è descritta, tra i versi 103-105, come di numero infinito o comunque impossibile da essere compreso dalla mente umana.³ Tale incommensurabile quantità

¹ P. BOITANI, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Turicensis. "Paradiso"*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2002, pp. 441-455; in particolare pp. 442-443.

² Per alcuni riferimenti bibliografici essenziali si vedano: G. PETROCCHI, *La lezione sugli angeli*, SEI, Torino 1965; S. PASQUAZI, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Scaligera, Paradiso*, Le Monnier, Firenze 1968, pp. 1031-1059; A. E. QUAGLIO, *Il canto XXIX del Paradiso*, «Ateneo Veneto», 1965, pp. 311-336; J. GOUDET, *Le XXIX chant du Paradis*, «Bulletin de la Société d'études dantesques du Centre universitaire méditerranéen», XVII-XVIII, 1968-1969, pp. 35-50; A. BUFANO, *Il canto XXIX del «Paradiso»*, in *Paradiso, Letture degli anni 1979-81*, Bonacci, Roma 1989; A. MELLONE, O. F. M., *Il primo mobile*, in *Lectura Dantis Modenese, Paradiso*, Banca popolare dell'Emilia, Modena 1986; ID., *La visione simbolica dei cori angelici*, «L'Alighieri», XXVIII, 1, 1987; ID., *Il canto XXVIII del «Paradiso»*, in *Paradiso, Letture degli anni 1979-81*, Bonacci, Roma 1989; F. TATEO, *L'ordine delle cose: analogie nell'universo dantesco*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Federico & Arcadia, Napoli 1993; G. MAZZOTTA, *La metafisica della creazione ("Paradiso" XXVII-XXIX)*, in *L'idea e l'immagine dell'universo nell'opera di Dante*, introd. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2008, pp. 61-81; B. NARDI, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, in ID., *"Lecturae" e altri studi danteschi*, a cura di Rudy Abardo, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 193-201; N. MINEO, *Per l'interpretazione del canto XXIX del "Paradiso"*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito. I. Saggi bibliologici. II. Saggi danteschi*, a cura di V. De Gregorio, Longo, II, Ravenna 1997, pp. 243-262; A. BUFANO, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XXII, 1, 1981, pp. 3-22.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Questa natura angelica s'innalza ampliandosi (oltre s'ingrada) tanto, numericamente, che non vi fu mai parola né concetto umano che sia arrivato a tanto. L'ingradarsi dà l'idea, contraria al *degradarsi*, di una salita dal grado più ampio a quello ancora più ampio, in modo da raffigurare l'irraggiungibile. E se tu – prosegue Beatrice – consideri quanto rivela il profeta Daniele (7.10), vedrai che nelle migliaia si cela un numero determinato. Determinato, ma inconcepibile per l'uomo: cfr. *Par.* XXVIII, n. 91-93. Quindi Dante abbandona l'opinione aristotelica, per cui gli angeli erano in numero pari a quello dei cieli, ad ognuno dei quali è assegnata un'intelligenza angelica: cfr. *Conv.* II.IV-V. In ogni caso ciò non implica che Dante concepisca il numero degli angeli come infinito»; cfr. A. BUFANO, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, cit., pp. 15-16.

esplica la potenza di Dio, dal momento che è la Sua luce a generare tutti gli angeli. Ogni singolo angelo recepisce la luce divina in modo diverso e le quantità di diversità di ricezione sono tante quante le unità tra Dio e ogni singolo angelo: come afferma Nardi, le disuguaglianze sono anche principio di socievolezza.¹ Ciò implica, dunque, che ogni legame tra Dio e un angelo sia unico e dia esito ad una grazia diversa.² Anche tra queste terzine ritorna l'immagine dello specchio, cara a Macrobio: ogni angelo è designato come uno specchio riflettente la luce di Dio. Tale luce si moltiplica, dunque, in ogni figura angelica, ma non perde per questo né splendore, né unità. La sua caratteristica appare quella di una matematica ultramondana in cui il valore uno e il valore infinito sono in rapporto di uguaglianza: la creazione come emanazione³ non causa impoverimento dell'Ente Primo, bensì intatta conservazione del Suo fulgore.⁴ Proprio in merito a tale visione, questo passo resta dipendente dai versi 97-105 del canto II del *Paradiso*:⁵

Tre specchi prenderai; e i due rimovi
da te d'un modo, e l'altro, più rimosso,
tr'ambo li primi li occhi tuoi ritrovi.
Rivolto ad essi, fa che dopo il dosso
ti stea un lume che i tre specchi accenda
e torni a te da tutti ripercosso.
Ben che nel quanto tanto non si stenda
la vista più lontana, lì vedrai

¹ B. NARDI, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, cit., p. 194.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Gli speculi così creati derivano da Lui e finiscono con l'identificarsi in Lui, senza spezzare la sua unità e *simplicitas*. *Epist.* XIII.21: "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". Il rapporto di partecipazione, che salva l'Alighieri dal panteismo, non fa mai a meno della peculiarità singolare dell'ente e dei suoi meriti: infine, gli enti tornano a Dio, ma mai identici a Dio, data l'infinità del Creatore e data la particolarità gnoseologica ed etica degli intelletti creati».

³ Come ha ben ricostruito in particolare Nardi, in questi versi Dante prende parte ad un dibattito teologico molto acceso inerente alla creazione: gli angeli furono creati da Dio per naturale emanazione e non per libero volere, (tesi sostenuta da Averroè), o come atto volontario e per libero volere (tesi sostenuta da alcuni commentatori di Averroè, tra cui Sigieri o Vico degli Strani)? Il quesito implica un altro quesito: il mondo degli spiriti come quello dei corpi traggono origine senza mezzo o per mezzo della virtù informante delle stelle dalla divina bontà? Secondo Dante, come emerge particolarmente in *Paradiso*, VIII, gli angeli sono creati per libero volere e non per necessità. B. NARDI, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, cit., p. 195-196.

⁴ Come ha ben sottolineato Falzone, alla creazione come diretta emanazione da Dio segue la concezione dell'angelo come puro atto. In tale concezione rientra un'ulteriore immagine di unità nel molteplice: ogni angelo, come intelletto che pensa in eterno, contempla la totalità delle specie intelligibili di cui Dio l'ha fatta ricolma simultaneamente e totalmente, non come la mente umana soggetta al tempo e per questo capace solo di comprendere parzialmente e distintamente, ovvero a seguito di una successione di atti di pensiero. Come si afferma in *Convivio*, II. IV. 9-13, l'intelletto angelico è uno (cioè indivisibile) e perpetuo, in esso idea e azione si congiungono in simultanea. Questa tesi era molto dibattuta dai teologi medievali in quanto così postulata rendeva nulla la gerarchia tra intelligenze angeliche e metteva in pari Dio e gli angeli. Dante risolve la questione affermando che l'intelligenza come puro atto è mitigata dal rilievo che ancorché puro, quell'atto è comunque un atto prodotto, causato cioè da un agente superiore (Dio). Ai fini della nostra ricerca è da rilevare che tale tesi è ribadita anche nella *Monarchia* (I. III. 7-8) al fine di sostenere la necessità dell'unità dell'Impero: per mezzo della unione anche l'uomo può accedere, al pari dell'angelo, ad un'intellezione piena e continua. P. FALZONE, *La dottrina delle intelligenze separate come "puri atti" in Dante ("Convivio" II 4, "Paradiso" XXIX, "Monarchia" I 3)*, in *Il "Convivio" di Dante*, a cura di J. Bartuschat, A. Robiglio, Longo, Ravenna 2015, pp. 165-189.

⁵ B. NARDI, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, cit., p. 194.

come convien ch'igualmente risplenda.
(*Paradiso*, II, 97-105)

All'interno dell'esposizione sulla causa delle macchie lunari, Beatrice chiede a Dante di immaginare un esperimento empirico atto a comprendere la rifrazione della luce: se si pone una fonte luminosa davanti a due specchi tra loro distanti, ma posti nella posizione che rende ad essi possibile la rifrazione, e se si pone un terzo specchio a maggiore distanza rispetto agli altri due, la luce in tutti gli specchi si rifletterà in maniera uguale. I versi presi ad esame e tratti da *Paradiso*, XXIX, sono maggiormente comprensibili se posti a raffronto con quelli appena ricordati. Per esprimere il concetto di luce che moltiplicatasi resta sempre uguale a se stessa, il poeta, infatti, al canto XXIX del *Paradiso* fa uso del verbo «spezza» (v. 134) e del lemma «uno» (v. 135): il loro accostamento in una sequenza consecutiva, inframmezzata da un *enjambement*, rende una straordinaria potenza evocatrice del concetto di unità mistica e ontologica tra Essere e Creatore.¹

I versi presi in esame, tuttavia, ci propongono un concetto di unità ben più grande di quella che appare: la creazione delle intelligenze angeliche, infatti, implica la creazione di un mondo in cui esse possono muoversi e agire, ovvero il mondo sensibile. Il concetto di 'Grande catena dell'Essere' si esplica anche nel legame intrinseco ed inestirpabile che si crea tra mondo celeste e mondo terrestre.² Tale legame o diretta corrispondenza, d'altro canto, si palesa chiaramente già in *Paradiso*, XXVIII, ai versi 64-66, allorché emerge l'unità tra le virtù delle sfere celesti e la perfezione dei cerchi angelici e, conseguentemente, risulta chiara l'unità tra il mondo ideale e il mondo sensibile.³ Ciò è definitivamente dimostrato dalla presenza, al verso 36 del canto XXIX, di uno dei più begli *hapax* di tutta la *Commedia*, ovvero il verbo 'divimarsi': «strinse potenza con atto / tal vime, che già mai non si divima». Ritorna il lemma «vime» per rappresentare quel legame indissolubile che lega la potenza con l'atto, l'idea madre con la materia, il mondo ideale con il mondo terreno. Affermando tale teoria, Dante si è opposto alla concezione aristotelico-averroistica, secondo cui la materia direttamente prodotta da Dio è incompleta, e si è posto anche contro ai neoplatoneggianti, tra cui Sigieri di Bramante, per cui la materia delle cose terrene fu creata dal Cielo lunare al mondo più vicino. Giungendo al nocciolo della questione: Dio in principio produsse per primi i puri spiriti dell'Empireo, creature di forma senza materia; per seconda creò la pura materia senza forma che andò a costituire la parte più bassa del mondo sensibile; per terzi rese i Cieli incorruttibili, indissolubilmente composti di materia e forma. Proprio nel mezzo, tra Cielo e Terra, costituito da idealità e matericità, strinse un nodo

¹ Cfr. N. MINEO, *Per l'interpretazione del canto XXIX del "Paradiso"*, cit., p. 260.

² B. NARDI, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, cit., p. 195-196.

³ *Ibid.*

indissolubile e necessario alla vita, ovvero il vincolo tra Cielo e Terra, potenza e atto.¹ Esso implica non solo che l'idealità è in tutto il creato gerarchicamente presente, ma anche che dalla materia è possibile risalire al Creatore come viaggio di scoperta del senso dell'Essere.²

L'idea di unità è dunque presente nella concezione politica di Dante e in stretta connessione in quella ontologica e creazionistica; esse non sono, tuttavia, le uniche sedi in cui ritorna l'immagine di connessione tra parti, che si palesa proprio nel primo canto del *Paradiso*, allorché Beatrice espone a Dante come l'universo sia governato da ordine e armonia:

e cominciò: «Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.
Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.
Questi ne porta il foco inver' la luna;
questi ne' cor mortali è permotore;
questi la terra in sé stringe e aduna;
né pur le creature che son fore
d'intelligenza quest'arco saetta
ma quelle c'hanno intelletto e amore.
La provedenza, che cotanto assetta,
del suo lume fa 'l ciel sempre quieto
nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;
e ora lì, come a sito decreto,
cen porta la virtù di quella corda
che ciò che scocca drizza in segno lieto.
Vero è che, come forma non s'accorda
molte fiata a l'intenzion de l'arte,
perch'a risponder la materia è sorda,
così da questo corso si diparte
talor la creatura, c'ha podere
di piegar, così pinta, in altra parte;
e sì come veder si può cadere
foco di nube, sì l'impeto primo
l'atterra torto da falso piacere.
(*Paradiso*, I, 103-135)

¹ Ivi, p. 197; cfr. P. FALZONE, *La dottrina delle intelligenze separate come "puri atti" in Dante ("Convivio" II 4, "Paradiso" XXIX, "Monarchia" I 3)*, cit., p. 177.

² C. CALENDÀ, *Una lettura di "Paradiso" XXIX: culmine e dissoluzione della "quaestio" nella poesia dottrinale della "Commedia"*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», IV, 2003, pp. 11-30, in particolare p. 16.

La prima terzina presa in esame è particolarmente chiarificante: l'ordine tra tutte le cose create da Dio è ciò che rende l'universo somigliante a Dio.¹ A rendere centrale il concetto di ordine si palesa la reiterazione del termine ai versi 104 e 109, ma esso è bene presente in tutto il canto: già al verso 82 riscontriamo, infatti, in «temperi e discerni» un'idea chiara di ordine insito nell'armonia delle sfere celesti e, ancora precedentemente, al verso 74 in «l'amor che 'l ciel governi» si evince come tale ordine consista in un amore che governa tutto il creato. Avendo già visto la presenza dell'immagine della luce riflessa nella descrizione della creazione degli angeli, risulta facile intuire che in quel «simigliante» (v. 105) occorre intendere il riflesso del Creatore e quel concetto mistico di molteplicità nell'unità tanto dipendente dalla teoria di 'catena dell'essere'.² Al verso 106, infatti, ricorre il riferimento alle creature razionali, ovvero angeli e uomini, che proprio per mezzo dell'ordine gerarchico hanno percezione dell'impronta divina. Tale coscienza è il fine ultimo di tutto il sistema gerarchico:³ la comprensione di essere copia del divino e, in ciò, la possibilità di ricongiungersi all'immagine madre.⁴ Come accade agli angeli, ogni uomo riceve un'inclinazione caratteriale e attitudinale unica, ma nel genere umano c'è una differenza sostanziale: non tutte le creature umane rimangono vicine al Creatore, bensì ognuna è spinta ad un obiettivo diverso in base all'istinto dato dalla sua inclinazione. L'istinto agirebbe al modo di una forza gravitazionale che, come porta il fuoco verso l'alto, secondo la teoria aristotelica rievocata da Dante anche in *Convivio*,⁵ porta le creature razionali e irrazionali verso Dio. Ai fini della presente ricerca risulta

¹ Come ben evidenzia Baldelli, l'ordine gerarchico è una forza capace di sigillare la circolarità creatore-creatura-creatore. I. BALDELLI, "Paradiso", *canto I*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XXXIV, n.s., I-II, 1993, pp. 59-74, in particolare p. 68. Cfr. THOMAS DE AQUINO, *Summa theologiae*, I, Q. 47, a. 3, linea 4: «Quaecumque autem sunt a Deo, ordinem habent ad invicem et ad ipsum Deum, ut supra ostensum est»

² E. PASQUINI E A. QUAGLIO, *ad loc.*: «simigliante: e tale (ordine vicendevole fra le cose create) è il principio esenziale (forma) che rende simile a Dio l'universo (in quanto Dio è suprema armonia)».

³ Un concetto sovrapponibile si riscontra in DIONYSIUS AREOPAGITA secundum IOHANNEM SCOTUM SEU ERIUGENAM, *De caelesti hierarchia*, pag. 785, col. 4: «Est quidem hierarchia secundum me ordo diuinus et scientia et actio, deiforme quantum possibile similans, et ad inditas ei diuinitus illuminationes proportionaliter in dei similitudinem ascendens».

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «Ogni cosa creata è disposta in un certo ordine, il che rende l'universo simile a Dio. Mon. I.VIII.2: "De intentione Dei est ut omne creatum divinam similitudinem repraesentet, in quantum propria natura recipere potest. Propter quod dictum est: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram. Quod licet ad imaginem de rebus inferioribus ab homine dici non possit, ad similitudinem tamen de qualibet dici potest; cum totum universum nihil aliud sit, quam vestigium quoddam divinae Bonitatis". Tutto in natura, sia più o meno vicino a Dio, ha una naturale inclinazione verso il bene: la destinazione di ciascuno risponde all'impulso innato di trovare il proprio fine, non solamente le cose irrazionali (animali, natura inanimata) ma anche angeli ed uomini. Entrambi tali classi posseggono non solo intelletto ma amore. Le creature superiori riconoscono il segno (l'orma) di Dio, che è sapienza e potenza eterna (l'eterno valore: cfr. Par. IX.105; X.3; XXXIII.81), e che è il fine ultimo per cui è stata imposta a tutto il creato la norma ora accennata (toccata) dell'ordine universale. Le alte creature sono, per la maggior parte degli interpreti, gli angeli e gli uomini, cioè le creature dotate di intelletto, e quindi capaci di comprendere Dio e la struttura armonica dell'universo».

⁵ *Convivio*, III. III. 2: «Onde è da sapere che ciascuna cosa, come detto è di sopra, per la ragione di sopra mostrata ha 'l suo speziale amore. Ché le corpora simplici hanno amore naturato in sé allo luogo proprio, e però la terra sempre discende al centro; lo fuoco ha [amore a]lla circonferenza di sopra, lungo lo cielo della luna, e però sempre sale a quella».

molto significativo il verso 117, non solo perché i verbi «stringe» e «aduna» conservano l'immagine del vincolo, ma soprattutto perché delucidano come nella visione dantesca anche la materia inerte rimane coesa e unita al Creatore.¹ A rendere possibile tutto ciò è la provvidenza, la stessa forza che muove i Cieli e riconduce ogni anima nel proprio sito stabilito dalla gerarchia celeste. Le immagini presenti tra i versi 118-120 e 124-126 sono parimenti significative: appare il lemma «corda» (v. 125), che evoca l'immagine dell'arco per descrivere il moto di ritorno delle anime alla sede dell'eterno.² Sebbene, dunque, l'arco richiami l'immagine della freccia, simbolo chiave del volo mirato e del moto verso una meta esatta, la metafora nel suo complesso è capace di esprimere un valore aggiuntivo: l'unità tra uomo e Dio, quando è sostenuto dall'amore, si tramuta in una corda trainante. Da notare la descrizione della sede di eterno *nòstos* per le anime come sede che non muta mai. Sarebbe impossibile non ricollegarsi alla valenza gnoseologica di segno, esaminata in 1. 3. 2, e alla sua ricorrente semantica di «punto fisso di riferimento»: infatti, al verso 126 si riscontra proprio l'evocazione del «segno lieto». Come ha magistralmente esaminato Nardi,³ tuttavia, l'immagine dell'arco ritorna anche in *Paradiso*, VIII, ai versi 103-105, con l'idea che le disposizioni celesti si realizzano in terra come una freccia diretta al segno,⁴ ma anche ai versi 22-30 di *Paradiso*, XXIX in relazione alla creazione e al vincolo tra forma e materia:

Forma e materia, congiunte e purette,
 usciro ad esser che non avia fallo,
 come d'arco tricordo tre saette.
 E come in vetro, in ambra o in cristallo
 raggio resplende sì, che dal venire
 a l'esser tutto non è intervallo,
 così 'l triforme effetto del suo sire
 ne l'esser suo raggiò insieme tutto
 senza distinzione in essordire.
 (*Paradiso*, XXIX, 22-30)

L'arco tricordo⁵ è metafora architettata da Dante per esprimere l'idea che al momento della creazione, simultaneamente da tutti i componenti della Trinità, si fossero creati esseri perfetti dati

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «stringe e aduna: tiene stretta, e quasi raccoglie in se stessa; la dittologia esprime con potenza la forza centripeta che tiene insieme la massa terrestre. Si veda Conv. III, III. 2: “le corpora simplici hanno amore naturato in sé allo luogo propio, e però la terra sempre discende al centro”».

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «scocca: fa partire dall'arco (come una freccia; si cfr. saetta del v. 119); la cocca è l'incavo con il quale la freccia si appoggia alla corda. Il verbo scoccare è usato sia in senso transitivo, come qui, sia in senso intransitivo (staccarsi dall'arco: Purg. VI 130)».

³ B. NARDI, *Il canto XXIX del “Paradiso”*, cit., pp. 194-198.

⁴ *Paradiso*, VIII, 103-105: «per che quantunque quest'arco saetta / disposto cade a proveduto fine, / sì come cosa in suo segno diretta».

⁵ In arco tricordo qualche commentatore ha scorto l'espressione agostiniana *arcus trichordis* che Pietro Alighieri riporta, ma secondo il Reggio in Agostino tali parole mancano. Si tratta di un errore come si chiarisce in: M. CIMINO, s. v. «tricordo», in *ED*; cfr. A. BUFANO, *Il canto XXIX del “Paradiso”*, cit., pp. 4-5.

dalla congiunzione tra materia e forma. La metafora traduce splendidamente un'idea di doppia unità: non solo il sinolo trinitario agisce rendendo una la potenza divina, ma anche tale potenza s'irradia sulla materia in totale sincronia dalle tre componenti. Ritorna l'immagine del riflettersi della luce a conferma dell'importanza anche nel presente caso del concetto di unità del molteplice, ma soprattutto, confrontando il crescente uso dell'immagine dell'arco in relazione alla congiunzione tra progetto divino e realtà, emerge distintamente quanto anche essa si traduca in uno specifico strumento immaginifico per narrare la connessione tra Creatore e creazione: l'intelletto d'amore procede verso un eterno bersaglio a formare il concreto ordine.¹ A differenza delle creature irrazionali, però, l'uomo è dotato di libero arbitrio e il suo istinto talvolta lo conduce a ricercare falsi beni, allontanandosi da Dio.² Per rendere maggiormente rappresentabile il concetto Dante ricorre alla metafora dell'artista che modella l'opera sulla base di un'idea, ma la sua resa dipende molto dalla materia da cui è composta l'opera. Se ne comprende, dunque, che se tutto il creato rimane connesso inscindibilmente a Dio, solo l'uomo può decidere di lacerare questo legame connettendosi ad altro dal divino. La forma congiunta all'atto, quando sfreccia dall'arco tricolore, è pura e perfetta, ma nello scendere alla temporalità può evolversi.

In Paradiso, invece, non esiste più possibilità di sciogliersi dal legame col Creatore e ciò comporta il permanere entro una costante concordia tra tutti i beati.³ Un simbolo che la cultura medievale conosce per esprimere questo concetto è la danza, la quale, se armoniosa, corrisponde all'armonia celeste, ma se disarmoniosa rischia di deformare l'ordine sociale e, dunque, il progetto divino.⁴ Ciò si rende palese a Dante nel quarto Cielo, all'apparizione intorno a sé di alcune luci sfolgoranti:

¹ B. NARDI, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, cit., p. 198.

² Al riguardo un'interessante puntualizzazione si riscontra in A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Come quell'impeto primo possa lasciarsi ingannare e torcersi, deviare verso il falso piacere, è spiegato a Purg. XVII 91-6, dove si distingue tra l'amore naturale, che non può sbagliarsi, e quello di libera scelta (d'animo), proprio dell'uomo. Amore è infatti il vero nome di quell'istinto che muove tutte le creature (Purg. XVII 94 sgg.; Conv. III, III. 2).

³ Secondo il pensiero medievale, infatti, la gerarchia celeste è prototipo della società perfetta. Al riguardo si vedano: G. QUADRI, *Dionisio lo Pseudo-Areopagita: l'ontologia del molteplice e la politica cosmica*, in «Rivista internazionale di filosofia del diritto», XVII, 1937, pp. 430-476; H. GOLTZ, *Hiera Mesiteiaa: zur Theorie der hierarchischen Sozietät im Corpus areopagiticum*, Lehrstuhl für Geschichte und Theologie des christlichen Ostens an der Universität Erlangen, Erlangen 1974 («Oikonomia: Quellen und Studien zur orthodoxen Theologie», 4); E. COCCIA, *Societas*, in *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*, a cura di I. Atucha, D. Calma, C. König-Pralong, I. Zattero, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Porto 2011, pp. 681-690.

⁴ In P. KNÄBLE, *L'armonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge*, «Médiévales. Langue, Textes, Histoire», LXVI, 2014, pp. 65-80 si ripercorre il valore che nel Medioevo aveva il rituale della danza e il culto filosofico che lo sostanzia. Secondo lo studioso le fonti primarie da rintracciare sono il *Timeo* e la *Repubblica* di Platone, per la mediazione di Cicerone e Calcidio, da cui si trasmette l'idea che le sfere celesti si muovano tra loro in danza armonica. Questa visione, fusa col pitagorismo e col neoplatonismo, nel periodo cristiano determina la concezione che matematica e musica governano l'armonia dell'universo. Cfr. P. DRONKE, *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West*, Sismei, Firenze 2008, p. 117-162.

donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nove note hanno ricolte.
(*Paradiso*, X, 79-81)

La prima corona di spiriti sapienti ruota intorno a Dante e Beatrice come stelle che ruotano vicino al polo celeste e sembrano un gruppo di donne in danza, in attesa di nuove note da seguire.¹ Come ha ben evidenziato Cappuccio, il Cielo degli Spiriti sapienti costituisce uno dei luoghi paradisiaci in cui l'elemento musicale ritorna maggiormente e si impone come elemento costitutivo della narrazione.² Al riguardo la studiosa avanza anche la tesi secondo cui nella musica paradisiaca, e in particolare nel canto, si possa intendere una musica polifonica:³ come unione di più voci, ciascuna delle quali segue un proprio disegno melodico, quest'immagine rafforzerebbe anche sul piano sonoro l'idea di unità nella molteplicità e di diversità come ricchezza. Ciò andrebbe certamente associato al simbolo del cerchio, immagine del perfetto equilibrio e dell'armonia corrispondente alla creazione.⁴ Il momento che ritrae Dante ha per protagonista, infatti, l'arresto istantaneo del moto circolare intorno ai due pellegrini, funzionale a presentare le illustri figure che costituiscono la ghirlanda danzante dei sapienti. La danza riprenderà alla fine del canto e corrisponderà ad una seconda immagine musicale, ma tra i versi presi in esame si può riscontrare un ritratto dei beati ancora in atteggiamento da danza come se essa fosse in procinto di ripartire da un momento all'altro. Un altro elemento emerso dallo studio della Cappuccio consiste nell'intrinseco legame tra il canto e la danza: nel poema le anime di solito sono ritratte mentre cantano liturgie, ma nel canto X del *Paradiso* appaiono intonare un canto profano e ciò, secondo la studiosa, può essere spiegato in associazione alle danze.⁵ Il canto profano era adatto ad essere accompagnato dalla danza e insieme entrambe le espressioni artistiche sono capaci di rendere un

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «donne mi parver...: gli spiriti, dopo aver girato in corona intorno a Dante e Beatrice, si arrestano nell'atto di danzatrici che, ancora raccolte in tondo nella figura del ballo, sostano brevemente tra una strofe e l'altra, attendendo la musica con cui riprendere la danza. Tempo breve, dunque, nel quale i corpi e le anime sono protesi verso il momento in cui torneranno a danzare: così i beati sostano per Dante, ma il loro spirito anela all'eterna danza celeste (si cfr. VIII 34-9). – non da ballo sciolte: «ferme bensì, ma in ballo tuttavia» (Lombardi).

² C. CAPPUCCIO, *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», IX, 2008, pp. 147-178; cfr. J. FRECCERO, *La danza delle stelle: «Paradiso» X*, in *Dante. La poetica della conversazione*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 289-317; N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti* («Par.» X-XIV), «L'Alighieri. Rassegna dantesca», ILIX, n.s., XXXII, 2008, pp. 119-138.

³ Sul problema relativo ai riferimenti polifonici del Paradiso si veda: N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 37-51; G. CILIBERTI, *La teoria dell'Ars Nova, le occasioni, rapporti con le altre arti*, in *Amor che nella mente mi ragiona*, a cura di B. Brumana, Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo, Musicus Concentus, Firenze 1986, pp. 38-75; P. BESUTTI, *Il trecento italiano: musica, "musicabilità", musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia 1861-1914*, a cura di G. Salvetti, Guerini e associati, Milano 1994, pp. 83-193; G. MORTARA, *I canti polifonici nella Divina Commedia*, in «Sotto il Velame», n. s., 2004, pp. 67-71.

⁴ C. CAPPUCCIO, *Strutture musicali del cielo del Sole*, cit., p. 105; cfr. P. KNÄBLE, *L'armonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge*, cit., p. 79.

⁵ *Ivi*, 154-155.

senso di equilibrio melodico e corporeo: il principio di perfetta armonia è tradotto in questo caso in assoluta sincronicità tra gesti e note.¹ Il movimento precedente alla sospensione è organizzato in forma circolare intorno a Dante e Beatrice che costituiscono il fulcro del cerchio:² dai versi 64-66 del medesimo canto,³ infatti, all'immagine della danza-canto è associata anche quella di orologio quale simbolo della perfezione misurabile che scandisce il tempo terreno in accordo con l'eterno.⁴ Come ha sottolineato anche Catelli, le coreografie danzanti sono coreografie di luce e ciò concorre a focalizzare l'attenzione su Dio e il suo volere, piuttosto che sui danzatori.⁵ Essi vengono designati in *Paradiso*, XIII, al verso 31, «concordi numi»: espressione centrale rispetto alla trattazione finora condotta in cui, infatti, riscontriamo l'esaltazione ideale del concetto di concordia sociale nell'immagine della parità e comunione fra tutti i beati a produrre l'armonia universale.⁶ Il ballo delle anime, infatti, pur nella sospensione, appare non scioglierli mai del tutto, perché esso è sostanziato dal loro ardente desiderio. L'espressione del verso 79, «non da ballo sciolte», ha il potere di palesarci in cosa consista l'armonia celestiale e la mistica unione beatitudinale da cui è impossibile separarsi.

Accade talvolta qualche eccezione momentanea, come in *Paradiso*, XXIV appare dichiarare San Pietro. Il Santo vede sfavillare nel cuore di Beatrice un desiderio, un amore ardente, tale da spingerlo a separarsi dal cerchio di anime per un istante:

«O santa suora mia che sì ne prieghe
divota, per lo tuo ardente affetto
da quella bella spera mi disleghe».
(*Paradiso*, XXIV, 28-30)

L'amore di Beatrice, narrato da Dante, nel suo poema funge da agente di distrazione, capace per poco tempo di fermare la danza angelica. Come ha ben evidenziato Fosca, ciò rende palese anche

¹ In P. KNÄBLE, *L'armonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge*, cit., sono enunciate altresì le fonti da cui deriva la concezione della danza come strumento di vicinanza a Dio. Tra esse si distinguono: Clemente Alessandrino che per primo parla di 'danza-preghiera'; Agostino, Macrobio, Boezio, lo Pseudo-Dionigi che congiungono l'immagine delle sfere celesti a quella degli angeli danzatori; Riccardo di San Vittore secondo cui imitare la danza spirituale degli angeli permette l'unione mistica con Dio.

² «come se essi fossero il motivo per l'avvio di una danza di gioia perfetta, in quanto circolare, con il particolare, inoltre, della preminenza dell'impressione acustica su quella visiva»: C. E. SCHURR, *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*, Università degli Studi, Perugia 1994, p. 155.

³ *Paradiso*, X, 64-66: «Io vidi più folgór vivi e vincenti / far di noi centro e di sé far corona, / più dolci in voce che in vista lucenti»

⁴ Nell'*Anticlaudianus* Alano da lilla afferma che l'armonia delle sfere crea un legame tra macrocosmo e microcosmo. Al riguardo si veda: P. KNÄBLE, *L'armonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge*, cit., p. 72-73. Cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti ("Par." X-XIV)*, cit., pp. 126-128.

⁵ *Ivi*, pp. 119-120.

⁶ *Ibid.*

il legame che stringe Beatrice e San Paolo, un legame tra anime sante.¹ Tale tassello concorre a palesare la santità dell'amore che il poema celebra e che, dunque, può perfettamente cucirsi entro l'armonia celeste.

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Preghe e disleghe (cfr. Purg. XXXIII.120) stanno per preghi e dislegghi. Puntualizza G. Getto: “Le parole dell’apostolo si mantengono nello stesso clima di intensità proprio della sua apparizione. Esse sottolineano il legame che, nella santità, stringe le due anime, di Pietro e di Beatrice; additano il fervore della preghiera della donna; confessano la capacità persuasiva di quella appassionata preghiera; e dicono infine la dolcezza e la forza del vincolo fraterno che lo tiene unito agli apostoli” (Aspetti della poesia di Dante, Firenze, Sansoni, 1966, p. 69)».

2. 2 *Il sigillo*

Per comprendere al meglio il concetto di connessione tra ogni elemento del Creato, come delineato nel precedente paragrafo, occorre esaminare la simbologia del sigillo, a cui in molti casi sottende la valenza di legame. Tale simbologia si articola in semantiche plurime che è bene enunciare per linee essenziali, ma tra cui certamente si distingue, per l'importante ricorrenza presso le fonti dantesche, quella della creazione. In epoca medievale, infatti, era molto nota una tradizione platonica, accolta poi dallo stesso Dante, che si serviva dell'immagine dell'impressione del sigillo sulla cera per esprimere l'idea di Creazione, ovvero dell'impronta di Dio sulla materia plasmata.¹ Se in tutto il *Paradiso* è possibile riscontrare la concezione, ricorrente tanto nel *Timeo* platonico quanto nel *De anima* aristotelico, che l'impronta del Creatore sia presente in ogni elemento del Creato,² ad emergere dichiaratamente nella *Commedia*, e in alcune opere dantesche precedenti, è anche l'acquisizione del principio scolastico secondo cui «omne agens agit sibi simile».³ Ciò determina che, se gli effetti della stessa causa sono simili perché condividono la forma dall'esemplare comune, allo stesso tempo tutte le creature in qualche componente sono simili tra loro perché generate da una matrice comune. La simbologia del sigillo di Creazione, dunque, è la base teorica della visione di catena dell'essere in quanto esplicazione delle modalità fondative di connessione tra tutte le creature, esplicazione che trova nella sintesi successivamente operata dalla Scolastica la sua definitiva connotazione: la somiglianza tra ogni creatura, in quanto dipendente da una matrice unica, determina la connessione tra tutte le creature; la capacità di ogni elemento agente di trasmettere la propria immagine determina l'incatenamento tra gli esseri e rende necessaria la gerarchia. Secondo tale concezione, infatti, la potenza creatrice divina agisce per emanazione e si propaga per l'universo attraverso l'ordine gerarchico, sfruttando la capacità di ogni creatura di trasmettere alle altre creature l'impronta divina ricevuta. In *Paradiso*, VIII, ai versi 127-128, in sintesi perfetta, è espresso il concetto che il sistema cosmologico per intero è «suggello a la cera mortal». Ciò equivale a dire che il «vime» inscioglibile tra potenza e atto, Cielo e Terra, ben evidente al verso 36 di *Paradiso*, XXIX, è anche sigillo di forma, del Cielo che attraverso le gerarchie angeliche imprime forma alla materia. Tale concezione ha molto in comune con il principio emerso per la prima volta in Proclo, ma verosimilmente di origine magico iniziatica, dei «signatura rerum»: l'idea del magico implicarsi degli enti all'interno di omogenee partizioni del reale; che tutto è in tutto, in ciò che è primo è presente ciò che è ultimo e viceversa, nelle cose celesti sono contenute quelle terrene in modo celeste, nelle terrene quelle celesti in modo

¹ P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., p. 364.

² *Paradiso*, VII, 109; *Paradiso*, XIX, 43-45; *Paradiso*, XX, 76-78; PLATONE, *Timeo*, 50; ARISTOTELE, *De anima*, II, 1, 412b 8.

³ THOMAS DE AQUINO, *Summa contra Gentiles*, I, 46, 5, linea 14; cfr. P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., p. 363.

terreno.¹ Tutto ciò ha delle correlazioni presenti anche nel pensiero medievale non solo sul piano ontologico, ma anche su quello morale. Un esempio si riscontra nelle teorie astrologiche classiche secondo cui il carattere di ogni individuo, nonché il suo destino, è determinato dalle stelle sul nascituro in dipendenza dalla posizione di esse nel cielo al momento della sua venuta al mondo.² Certamente lontano da tali correnti di pensiero, ma evidentemente influenzato da una concezione di «signatura rerum» in assonanza con quanto finora ricostruito, nella *Summa Theologica* Tommaso D'Aquino afferma che il segno sacramentale determina il carattere.³

La simbologia del sigillo è, inoltre, connessa a importanti concezioni gnoseologiche. Come hanno ben rintracciato Mineo e Barański, il pensiero semiotico medievale ha assorbito la tradizione neoplatonica secondo cui le *vestigia dei* permangono in ogni componente del creato, rintracciando in questo la via per una ricongiunzione col divino: l'uomo ha la mente troppo distante da Dio, che rappresenta per l'uomo l'inconoscibile, ma ogni individuo può imparare a comprendere Dio riconoscendo e leggendo le sue *vestigia*.⁴ Tale concezione entra in dialogo con la teoria dei *phantasmata* di origine aristotelica, ma centrale nel pensiero medievale: l'idea che gli oggetti sensibili imprimano nei sensi la loro forma e quest'impressione, o immagine, è ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche in assenza dell'oggetto che l'ha prodotta.⁵ Come ha ben individuato Agamben in *Stanze*, tale teoria fonda il concetto dell'immagine d'amore sviluppato poi dalla cultura letteraria romanza,⁶ ma da essa nasce anche l'idea filosofica di unione tra intelletto umano e conoscenza sovrasensibile.⁷ Secondo Platone l'artista disegna nell'anima le immagini o icone⁸ e secondo Aristotele il senso è fatto per ricevere le forme sensibili come la cera riceve l'impronta,⁹ giacché, come lo Stagirita afferma e come poi sarà ripreso da molte fonti medievali, «nihil potesse intelligere sine phantasma».¹⁰ Ma è con Avicenna che la teoria dei *phantasmata* diviene il punto di unione tra l'individuo e la conoscenza

¹ M. L. BIANCHI, *Signatura rerum*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1987, p. 25.

² La presenza di questo simbolo nel pensiero medievale si riscontra, rivisitato in chiave cristiana, in: AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De civitate Dei*, V, 9; ALBERTUS MAGNUS, *De fato*, A. 2 e A. 4; THOMAS DE AQUINO, *Summa theologica*, I, Q. 116, A. 2, resp.; ID., *De cognitione angelorum*, A. 12, resp.; cfr. *Astrologia e teologia nella cultura medievale in Mundana sapientia: forme di conoscenza nella cultura medievale* a cura di G. Tullio, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1992, pp. 294-322. Per quanto concerne la concezione astrologica antica e le sue fonti si veda: O. P. FARACOVÌ, *Scritto negli astri. L'astrologia nella cultura dell'occidente*, Marsilio, Venezia 1996, p. 52 e 123. Per comprendere le modalità attraverso cui Dante accoglie tali teorie si veda: *Convivio*, IV, XXI, 4-8.

³ *Summa thologica*, III, q. 62, a. 1, sol. 1; cfr. G. AGAMBEN, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 47-49.

⁴ Z. BARAŃSKI, *Dante e i segni*, cit., pp. 44-51; N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante*, cit.

⁵ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1977, p. 82.

⁶ *Ivi*, pp. 73-145.

⁷ *Ivi*, pp. 100-102.

⁸ *Filebo*, 40a; cfr. G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 86.

⁹ ARISTOTELE, *De anima*, 424a; ID., *De memoria*, 450a; cfr. G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 87.

¹⁰ ARISTOTELE, *De anima*, 432a; cfr. G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 88.

di Dio. La teoria di Avicenna, infatti, prevede una progressiva *denudatio* dei *phantasmata* operata dall'immaginazione e proseguita dall'estimativa, ma solo quando il *phantasmata* è completamente denudato diviene intellegibile.¹ Si comprende bene, dunque, che la concezione della conoscenza di Dio attraverso la lettura delle sue *vestigia* e la teoria dei *phantasmata*, come elaborata da Aristotele e Avicenna, si compongono quali tasselli di un unico approccio gnoseologico: Dio giunge all'uomo per mediazione dei sensi e si serve della icone impresse nella memoria per penetrare nella mente umana, dove gradatamente il divino giunge ad assumere forma intellettuale comprensibile all'uomo. Come chiarifica, infatti, Ariani, le figure immaginate sono «materia» sigillata nella cui opacità traspare qualcosa dell'*impressio* archetipica.² A ciò si aggiunga che secondo la concezione cristiana, l'uomo è effigie di Dio, creato a Sua immagine e somiglianza e, dunque, perpetua rimane la relazione tra l'uomo e il Creatore, in quanto presente alla sembianza fisica individuale. Ciò determina anche che, come mostrano San Paolo e Ugo di San Vittore, l'uomo si plasma continuamente nel rapporto con Cristo suo *sigillum* e può riuscire a comprendere Dio nel tentativo di comprendere sé stesso.³ Al simbolo di sigillo appare sotteso, dunque, quello di legame tanto nella semantica connessa alla creazione, quanto in quella connessa alla conoscenza. L'impronta, infatti, è lo strumento che mantiene una relazione con l'archetipo e permette la risalita graduale all'Idea Prima.

Il sigillo, infine, è un simbolo molto presente nelle fonti evangeliche. Esso ricorre significativamente nell'*Apocalisse* per mediazione di due immagini: in primo luogo, i sette sigilli del rotolo che tiene in mano Cristo al momento della seconda venuta al mondo nel giorno del Giudizio universale;⁴ inoltre, il segno che gli angeli pongono sulla fronte dei fedeli a Cristo come riconoscimento delle anime salve.⁵ Senza addentrarci nella fitta rete di esegesi delle suddette immagini e senza sollevare alcun valore allegorico potenzialmente presente nel passo apocalittico, preme ai fini della ricerca rilevare solamente come dal testo biblico il simbolo del sigillo emerga con valore di strumento atto a tutelare il mistero divino⁶ e della storia della salvezza umana, ma anche come segno di riconoscimento distintivo dei fedeli autentici.⁷

Partendo da queste necessarie osservazioni di base, analizzeremo nel presente paragrafo il simbolo del sigillo all'interno delle opere di Dante e specificatamente quelle occorrenze che

¹ G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 92.

² M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., p. 229.

³ Cor I. 15, 35-42; cfr. A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume*, cit., p. 132.

⁴ Ap 5, 1.

⁵ Ap 7, 1-8.

⁶ Si notino Al riguardo le riflessioni condotte in: A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume*, cit., pp. 75-133; M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, cit., pp. 65-112.

⁷ Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 226-228.

appaiono direttamente connesse all'immagine di legame o che meglio la esplicano. Tale analisi si dipanerà in tre semantiche: il sigillo di Creazione; il sigillo di memoria; il sigillo come elemento di riconoscimento e come distintivo di esemplarità o beatitudine.

2. 2. 1 Sigillo di Creazione

Secondo quanto afferma Tommaso D'Aquino, sia nella *Summa contra Gentiles* che in *In Dionysii De diuinis nominibus*, l'atto di plasmazione operato dal divino sul Creato è riconosciuto nell'impressione che Dio lascia su ogni creatura come un sigillo sulla cera.¹ Il sigillo si manifesta, dunque, come simbolo di affiliazione delle creature al Creatore, ma tale metafora creazionista ha una seconda implicazione che l'Aquinate delinea distintamente:

Praeterea, sicut dicit Dionysius, eodem modo creaturae participant, quamvis sint diversae, unam Dei bonitatem, sicut plures lineae egrediuntur ab uno centro, et sicut plures figurationes fiunt ab uno sigillo.

(THOMAS DE AQUINO, *In I Sententiarum*, D. 36, Q. 1, A. 1, arg. 4, linea 1)

L'impronta del sigillo crea un legame tra ogni creatura e Dio, ma crea simultaneamente un incatenamento tra tutte le creature, le quali, pur mantenendo ciascuna la propria unicità, conservano l'unità con Dio nella loro reciproca somiglianza rispetto al Creatore. Seguendo la visione dionisiana, poi accolta dalla Scolastica, infatti, la divinità crea attraverso similitudini di sé che di grado in grado sono comunicate alla materia, ma resta nella propria identità ciò che è.² Come ha ben evidenziato Barsella nel suo studio *In the light of the angels*, tale concezione creazionista coniuga platonismo e aristotelismo e rappresenta la soluzione individuata dai filosofi medievali al problema dell'emanazionismo.³ La potenza divina è per tale via considerata entità indivisibile, ma capace di creare per riproduzioni di sé gerarchicamente disposte. Da un secondo punto di vista, ciò determina che sia possibile ricreare l'unità col divino attraverso la risalita della

¹ THOMAS DE AQUINO, *Summa contra Gentiles*, 1, 26, 10, 18: «Hunc etiam eorum perversum intellectum alibi apertius excludens, dixit in ii cap. de div. nom., quod ipsius Dei neque tactus neque aliqua commixtio est ad res alias, sicut est puncti ad lineam vel figurae sigilli ad ceram»; ID., *In Dionysii De diuinis nominibus*, 2, 3, 127: «Non enim est aliquis tactus deitatis ad creaturas, eo scilicet modo quo, ex sigillo et cera, fit unum per contactum; neque etiam est alia quaedam communio per quam commisceatur partibus rerum, sicut punctum commiscetur lineae, inquantum est terminus eius».

² ID., *In Dionysii De diuinis nominibus*, 11, 2, 51: «Sed Deus totus ad se totum unitur, quia in eo nullus est numerus partium, sed est omnino simplex; et tanta est eius unitio, quod neque cum ingreditur ad seipsum, intelligendo scilicet et amando, neque cum multiplicat seipsum, per hoc quod multiplices sui similitudines imprimit rebus, derelinquit propriam unitonem, sed propter excessum unitonem eius, quae superat omnem unitatem, sic deitas procedit ad omnia per sui similitudines rebus communicatas, quod tamen tota manet intra seipsam, sicut sigillum quod imprimit suam imaginem et similitudinem diversis ceris et tamen idem manet identitate quod est».

³ B. NARDI. *Le citazioni dantesche del Liber de Causis*, in ID., *Saggi di filosofia dantesca*, cit., pp. 81-109; S. BARSELLA, *In the light of the angels. Angelology and cosmology in Dante's Divina Commedia*, Olschki, Firenze 2010, pp. 76-80; 84-86.

scala degli esseri.

Dante si pone in accordo con tale concezione a partire dalla *Monarchia*, identificando proprio nell'impressione divina un «segno» intellegibile per la mente umana:

Voluntas quidem Dei per se invisibilis est; et invisibilia Dei “per ea que facta sunt intellecta conspiciuntur”: nam, occulto existente sigillo, cera impressa de illo quamvis occulto tradit notitiam manifestam. Nec mirum si divina voluntas per signa querenda est, cum etiam humana extra volentem non aliter quam per signa cernatur.

(*Monarchia*, II. II. 8)

Il poeta si riappella al passo tratto dalla *Lettera ai Romani* (1, 20)¹ e usa l'immagine del sigillo nella cera per esplicare l'atto della Creazione, in quanto metafora capace di rappresentare in modo determinante anche il rapporto tra Cielo e Terra.² L'impronta si pone, infatti, proprio come mediatrice tra l'Inconoscibile e l'intelletto umano e apre la possibilità della comprensione. In questo senso l'orma di Dio sul creato è considerata da Dante come un linguaggio: come gli uomini comunicano tra loro attraverso segni, così Dio comunica all'uomo mediante suoi segni. Seguendo il discorso dantesco, le *vestigia Dei* compongono il Creato e lo rendono un testo da leggere, un mezzo per giungere a Dio.³ Ciò aiuta a comprendere più nel dettaglio versi già precedentemente esaminati e individuati come centrali nell'esplicazione del concetto di catena dell'essere:

e cominciò: «Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma».
(*Paradiso*, I, 103-108)

L'ordine universale esercitato da Dio attraverso la gerarchizzazione di ogni elemento del Creato risulta funzionale a renderlo tutto il Creato somigliante al Creatore, pensiero già esposto in *Monarchia*, I. VIII. 2. Quest'ordine rende possibile alle creature razionali, angeli e uomini, di riconoscere le impronte di Dio e della sua potenza⁴ e proprio tale possibilità di riconoscimento, di

¹ Il riferimento torna anche all'interno di una discuisizione sovrapponibile a quella appena esaminata e riscontrabile nell'*Epistola*, VII. 23.

² *Monarchia*, p. 82, nota 8.

³ Sul tema si vedano: Z. BARAŃSKI, *Dante e i segni.*, cit., pp. 44-51, in particolare la nota 10; N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante*, cit.

⁴ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «orma: impronta; questa parola, che esprime con potente ed evidente metafora l'idea della “somiglianza” del creato al creatore, traduce il latino *vestigium*, termine usato già da Agostino e poi dagli scolastici per significare quella somiglianza, e da Dante stesso ripreso a V 11 e in modo esplicito nella *Monarchia*: “cum totum universum nihil aliud sit quam vestigium quoddam divinae bonitatis” (non essendo l'intero universo niente altro che quasi un'orma della divina bontà: *Mon.* I, viii 2). Si cfr. Bonaventura, *Breviloquium* II, xi 2: “primum

intelligibilità è il fine stesso della gerarchia.¹ Se si pongono tali versi in dialogo con il passo tratto da *Monarchia*, II. II. 8, si comprende come i segni di Dio, le *vestigia*, si tramutano in idee che penetrano nella mente dell'uomo e generano una riconnessione col divino a partire dalla comprensione. Quale sia, tuttavia, il valore della materia segnata dal sigillo di Dio è esposto da Dante qualche canto più avanti:

Ciò che da lei senza mezzo distilla
non ha poi fine, perché non si move
la sua impronta quand'ella sigilla.
(*Paradiso*, VII, 67-69)

All'interno del secondo Cielo di Mercurio, Beatrice, dopo aver spiegato a Dante perché fosse necessaria la crocifissione per redimere l'umanità, si accinge ad esporre una trattazione sulla corruzione degli elementi. L'esordio di tale trattazione vede protagonista proprio il sigillo di Creazione:² ciò che è creato per volere di Dio non può mutare, né può deteriorarsi, ma mantiene natura eterna in quanto eternamente conserva l'impronta divina.³ Può risultare interessante operare un confronto tra la terzina appena esaminata e un passo di Alberto Magno, tratto dall'opera *Posteriora Analytica*, in cui è ben esplicito il rapporto tra la forma creata dal sigillo e il sigillo stesso:

Tertia fuit cui maxime innitebantur: quia formae formantes omnem rem, ante rem formatam sunt, sicut sigillum ante ceram: et cum formans quod vocatur in physicis formativum, semper sit intra formatum, sicut patet in omni generatione: formativum autem non format, nisi ad suam speciem, et nihil aliud format, nisi suam speciem transferendo in formatum: oportet quod omne formatum per speciem suam fuerit ante simpliciter intra id quod formatur: propter quod dicebant semen generationis esse parva animalia, sed actu animalia in specie illius conservata: et ita dicebant intellectum agentem in anima (qui est omnia intellecta facere) esse habitum actu omnem speciem sciri apud se habentem.

(ALBERTUS MAGNUS, *Posteriora Analytica*, I, 1, 6, col. 1, linea 5)

La forma creata dall'agente formativo, secondo la visione di Alberto Magno, esiste prima di essere creata poiché è presente in Dio, come l'immagine prodotta dall'impronta esiste già nel sigillo. Ciò

principium fecit mundum istum sensibilem ad declarandum se ipsum, videlicet ad hoc, quod per illum tanquam per speculum et vestigium reduceretur homo in Deum artificem amandum et laudandum". – *eterno valore*: è espressione altre volte usata a indicare Dio (XXIX 143; *Purg.* XV 72); altrove il *valore* (sempre significante Dio) è detto *ineffabile*, *infinito*, o anche usato senza aggettivo».

¹ N. FOSCA, *ad loc.* Sullo scopo della gerarchia come assimilazione a Dio, si veda anche: *De Coelesti Hierarchia*, III, 2.

² E. PASQUINI E ANTONIO QUAGLIO, *ad loc.*: «quando essa (divina bontà) fissa il sigillo (della Creazione), la sua impronta (francese empreinte) resta inalterabile».

³ S. A. CHIMENZ, *ad loc.*: «quando la divina bontà fissa il suo segno (sigilla), non si altera più».

esplica più nel dettaglio il concetto di eternità presente in Dante: la natura del Creato è quella di superare la mortalità, giacché ogni creatura prima di assumere la sua forma è stata prodotta dalla mente di Dio e di tale idealità ne conserva un'impronta più o meno visibile. Alberto Magno, tuttavia, offre una seconda informazione rilevante: l'agente formativo crea per impronta, ma producendo forme diverse seguendo l'ordine delle specie. Se ogni creatura rimane nella sua specie, senza possibilità di uscire da tale forma, la creatura umana ha la possibilità di accogliere nell'intelletto tutte le altre specie. A permettere ciò sappiamo essere l'Intelletto possibile, infuso direttamente da Dio nell'uomo al momento del concepimento, in virtù del quale la creatura umana diviene creatura razionale alla pari degli angeli. Comprendiamo, dunque, non solo che l'idea di eternità consiste nell'essere esistiti già nella mente di Dio prima di essere stati creati, ma anche che la stessa mente umana ha la possibilità di contenere tutto il creato per intero. La comprensione è resa possibile all'uomo attraverso i segni lasciati da Dio che possono essere ritenuti a buon diritto punti di riferimento certi nel percorso di conoscenza umana.

Il valore di eternità dell'immagine impressa, espresso da Alberto Magno nel passo appena esaminato, comunica una seconda questione di grande rilevanza, che a ben vedere ricorre sia in *Paradiso*, VII, 67-69, che in *Monarchia*, II. II. 8: il sigillo sul Creato, mentre apre la via della conoscenza per mediazione dell'impronta, si pone a tutela del mistero. Dante, infatti, afferma nel passo della *Monarchia*: «cera impressa de illo quamvis occulto tradit notitiam manifestam», dove il termine «occulto» rende esplicitamente l'idea di mistero celato. La medesima concezione si evince anche dalle fonti patristiche e teologiche, come in Beda, in cui il sigillo è detto utile a non profanare la Creazione,¹ ma tale simbologia viene citata anche dall'Aquinate in relazione alle stelle, dunque a tutta la sfera del sacro e del profetico in esse insita:

Et quod sic intelligat solem non oriri in quantum solis ortus occultatur, manifeste apparet ex hoc quod subditur et stellas claudit quasi sub signaculo: stellae enim quasi claudi videntur cum nubibus caelum obtegatur ne stellae inspici possint.

(THOMAS DE AQUINO, *In Iob (Expositio super Iob ad litteram)*, 9, linea 189, col. 1)

Il binomio semantico già riscontrato all'interno della simbologia del velo, tra funzione sacra distintiva e funzione di tutela del mistero, ritorna similmente per la simbologia del sigillo, come si scorge già all'interno del testo evangelico e specificatamente nel simbolo apocalittico dei sette sigilli che tengono celato il volume in forma di rotolo recato in mano da Cristo nel giorno del

¹ BEDA VENERABILIS, *In Cantica canticorum*, 6, 574 (CPL 1353): «Id circo signaculum rebus ponitur ne qua diripientium praesumptione temerentur».

Giudizio universale. Il volume conterrebbe, secondo la profezia giovannea e l'ampia esegesi che su di essa fu prodotta, la storia dell'umanità nelle sette fasi precedenti alla seconda venuta di Cristo: ogni sigillo indica, dunque, una stagione della storia dell'umanità e della salvezza del genere umano, ma svolge allo stesso tempo la funzione di tutelare il mistero. Da un canto lo segna in maniera distintiva, dall'altra ne cela la profezia. Seguendo il pensiero cristiano, secondo cui la vita terrena è prefigurazione di quella celeste,¹ anche il sigillo sul Creato svolge la duplice valenza di segno distintivo e di tutela del mistero. Ciò emerge ulteriormente ai versi 40-45 di *Paradiso*, XIX, ad introduzione del discorso avanzato dall'Aquila degli Spiriti Giusti:

Poi cominciò: «Colui che volse il sesto
a lo stremo del mondo, e dentro ad esso
distinse tanto occulto e manifesto,
non poté suo valor sì fare impresso
in tutto l'universo, che 'l suo verbo
non rimanesse in infinito eccesso».
(*Paradiso*, XIX, 40-45)

La Creazione del mondo da parte di Dio è paragonata all'atto di tracciare con un compasso i confini, in accordo col pensiero medievale secondo cui l'armonia del mondo fu prodotta attraverso modelli geometrico-matematici e specificatamente attraverso riproduzioni di figure di esaltazione simmetrica come il cerchio o la sfera. Il segno, tuttavia, rappresenta anche la distinzione tra il visibile e l'invisibile: il mistero, dunque, permane insito nella Creazione e soprattutto nel confine tra realtà mondana e celeste. Le terzine, però, comunicano un'ulteriore informazione, ovvero l'idea che l'azione di Dio non imprima il Suo segno in tutto il creato in maniera uguale e che la potenza divina sia sempre in esubero, resti infinitamente superiore a quanto si possa percepire. Ciò implica che in ogni segno di Dio la quantità di mistero e di inconoscibile sia superiore alla traccia intellegibile.²

Come ricorda Eriugena, l'orbe appare non solo segnato, ma anche retto da un fondamento saldo racchiuso nel sigillo di Dio.³ La concretezza di tale fondamento è ben rintracciata da

¹ E. AUERBACH, *Figura*, cit., pp. 176-226.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Dio, al momento della creazione, girò (volse) il compasso (il sesto) per segnare con un circolo i limiti dell'universo (allo stremo del mondo); dentro di esso pose, distinguendole ordinatamente (distinse), tutte quante le cose (tanto), sia quelle visibili sia quelle invisibili (occulto e manifesto). Però non poté imprimere (fare impresso) la sua potenza (il suo valore: la sua virtù creatrice) in tutto l'universo in modo tale che (sì... che) la sua idea divina (il suo verbo: l'esemplare che è nel Figlio) non restasse infinitamente superiore (in infinito eccesso) alle cose create. L'universo creato è, sì, immagine di Dio, ma la differenza tra creato (per quanto grande e meraviglioso esso sia) e Creatore resta ugualmente infinita, per cui nessuna mente umana potrà mai intendere pienamente Dio»

³ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, SL 39, 92, 5, 22-33 (CPL 0283): «firmum autem fundamentum dei stat. ecce habes orbem terrarum qui non commouebitur habens signaculum hoc quod signaculum habet firmum fundamentum? nouit dominus qui sunt eius iste est orbis terrarum qui non commouebitur: nouit dominus qui sunt eius

Tommaso D'Aquino, secondo cui la forma indotta determina la similitudine tra generante e generato e ciò è definito «sigillo».¹ La stessa rassomiglianza è rintracciata dall'Aquinate tra padre e figlio:² tutto il creato, in sostanza, apparirebbe affiliato a Dio e ciò darebbe fondamento al mondo. Tuttavia, la creatura umana mostra un'affiliazione unica: come ricorda bene Rossini nella sua analisi della somma Visione dantesca, il volto di Cristo è conio di quello umano e riflettersi in Cristo equivale ad essere nuovamente conati.³ Secondo Tommaso D'Aquino, l'uomo per natura si conforma all'immagine della Trinità e anche tale somiglianza è definita «sigillo».⁴ Dopo gli angeli, per la cui Creazione si utilizza in ambito teologico l'espressione «sigillo di somiglianza»,⁵ alla creatura umana sarebbe data la più alta somiglianza con Dio e tale somiglianza si concretizzerebbe anche nelle facoltà umane di comprensione. L'uomo è detto impronta di Dio perché riceve Dio per impressione nell'anima.⁶ Afferma Pier Damiani: «si nobis Christus signaculum fuerit, et ipse nos sibi grata uicissitudine signaculum ponit».⁷ L'uomo avrebbe il potere di connettere il Creatore e la Creazione attraverso un atto di rispecchiamento e di comprensione, azioni che equivalgono ad una riconnessione. Esiste per l'uomo, tuttavia, secondo la visione teologica, una differenza tra il sigillo dato alla nascita e quello dato al Battesimo e rinforzato lungo il percorso terreno e ultraterreno. Tale differenza consiste nel fatto che dal sigillo dato alla nascita l'uomo ha in sé un'impronta di alta somiglianza a Dio, ma non sa come giungere a Dio.⁸ La sua mente è formata dalla somiglianza estrema con la sapienza divina, ma l'individuo declina tale

et quod signaculum habet? et recedat ab iniustitia omnis qui nominat nomen dominimodo ab iniquitate recedat; ab iniquis enim non potest recedere, quia mixta est palea tritico usque dum uentiletur».

¹ THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 3, Q. 1, A. 1, quaestiuncula 4, 26: «quod per formam inductam genitus fit similis generanti; et quantum ad hoc dicitur sigillum».

² ID., *Super Euangelium Iohannis reportatio*, 6, 3, 898, 12: «Quando autem sigillum in cera imprimitur, cera retinet totam figuram sigilli, sicut et filius totam figuram patris accepit».

³ A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume.*, cit., p. 32.

⁴ ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, D. 3 A, A. 1, 29, col. 1, linea 26: «Praeterea, Homo in natura habet sigillum quo configuratur Trinitati in imagine: ergo non accipit hoc in baptismo, ut videtur».

⁵ THOMAS DE AQUINO, *In II Sententiarum*, D. 16, Q. 1, A. 3, sed contra 1, linea 1: «Angelus dicitur signaculum similitudinis, quia in eo divinae imaginis similitudo magis insinuat expressa»; ID., *Super Ad Hebraeos reportatio*, 2, 4, 149, 5: «In natura autem angelica invenitur expressior similitudo Dei quam in humana, quia ipsa est signaculum similitudinis, ez. c. XXVIII, 12».

⁶ ALANUS AB INSULIS, *Anticlaudianus*, 6, 443: «Tunc ille sigillum Sumpsit, ad ipsius forme uestigia formam Dans anime, uultum qualem deposcit ydea Imprimat exemplo, totas usurpat ymago Exemplaris opes, loquitur que figura sigillum»; ID., *Summa Quoniam homines*, 1, 2, 4, 83, linea 12: «Vel ideo creatio anime dicitur fieri secundum naturam, quia sicut in opere nature simile ex simili procreatur, ita in creatione anime simile ad simile creatur; ita enim anima creata fuit quasi sigillis creandorum et quasi forma, ita corporalia creata materia creandorum; unde legitur: qui vivit in eternum creavit omnia simul, vel in materia quantum ad corporalia, vel in forma quantum ad spiritualia».

⁷ PETRUS DAMIANI, *Sermones*, 39, 265.

⁸ ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, D. 3 A, A. 1, 29, col. 2, linea 1: «dicendum, quod homo in natura habet sigillum similitudinis quoad imaginem, sed non quoad characterem configurantem in habitu tali, sicut dat baptismus: et ideo objectio non procedit»; cfr. ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum siue Originum*, 7, 3, 22, CPL 1186.

sapienza sulla base delle proprie caratteristiche.¹ L'istituzione dei sacramenti e la conoscenza della dottrina permettono di acquisire gli strumenti per giungere a Dio. Il fondamento ecclesiale è dato, infatti, come emerge dalla stessa *Apocalisse*,² dall'impressione di un sigillo attraverso cui Dio riconosce quanti gli appartengono e a cui rispondono i fedeli riconoscendo Lui.³ Dio renderebbe l'uomo saldo nel cuore grazie ad un vincolo perfetto di fede e verità a tenere uniti tutti i credenti.⁴ Tommaso D'Aquino parla anche del sigillo impresso sull'uomo al momento della creazione come di un sigillo di luce che produce un'immagine di luce, la quale può essere purtroppo annerita dal peccato.⁵ L'uomo, nel perseguire la strada del peccato, abbandona gradatamente sempre più il sigillo di somiglianza a Dio.⁶ Dante, infatti, riprendendo Ezechiele, ricorda che anche Lucifero era segnato dal sigillo di Dio.⁷

Nel XIII canto del *Paradiso* il poeta ritrae il modo in cui la potenza divina crea per impronta sulla materia e come essa possa accogliere l'immagine più o meno pienamente:

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.
Però se 'l caldo amor la chiara vista
de la prima virtù dispone e segna,
tutta la perfezion quivi s'acquista.
Così fu fatta già la terra degna
di tutta l'animal perfezione;
così fu fatta la Vergine pregna;
sì ch'io commendo tua opinione,
che l'umana natura mai non fue
né fia qual fu in quelle due persone.
(*Paradiso*, XIII, 73-87)

¹ THOMAS DE AQUINO, *Summae theologiae tertia pars*, Q. 63, A. 3, linea 6: «Et ad hoc insigniuntur signaculo gratiae, secundum illud ezech. ix, signa thau super frontes virorum gementium et dolentium; et apoc. vii, nolite nocere terrae et mari neque arboribus, quoadusque signemus servos Dei nostri in frontibus eorum».

² Ap 7, 1-8.

³ IOHANNES SCOTUS SEU ERIUGENA, *De diuina praedestinatione liber*, 12, 158: «Firmum autem fundamentum dei stat, habens signaculum hoc: sciuit deus qui sunt eius».

⁴ ID., *Commentarius in Euangelium Iohannis*, 3, 11, 81: «Et quid est signauit? Hoc est: in corde suo firmavit, et quasi sigillo incommutabili perfectae fidei conclusit QVIA DEVS VERAX EST».

⁵ THOMAS DE AQUINO, *Sermo V: Ecce rex tuus* (redactio sec. codicem Soissons, Bibl. mun. 125 - sermo Thomae certe tribuendus), linea 285: «Luminis huius habet homo sigillum, unde in homine creata est ista ymago, sed contingit quod denigratur et obscuratur per peccatum, Psalmista: Et ymagine eorum ad nichilum rediges».

⁶ PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, PL 191, ad Romanos, 8, 20, col. 1443, linea 54; «Homo enim sigillo imaginis propter peccatum amisso remansit tantummodo creatura»; cfr. AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Retractationum libri duo*, 1, 26, linea 212, (CPL 0250).

⁷ *Epistolae*, XIII, 76.

Queste terzine costituiscono una sintesi cruciale delle concezioni creazionistiche più note all'epoca di Dante, connesse ad antiche tradizioni filosofiche, in seguito rielaborate dal Cristianesimo. Per comprendere a pieno il significato dei versi e i possibili riferimenti in essi celati, occorre fare una digressione. Se al verso 73 si distingue l'idea della resistenza della materia ad accogliere pienamente l'impronta del divino, al verso 74 ad essa si associa la concezione degli influssi astrali sul mondo terrestre. Occorre sapere che la necessità di comprendere il moto dei pianeti e il loro reggersi nel cosmo ha condotto filosofi e astronomi antichi a elaborare una concezione secondo cui ogni pianeta è considerato uno spirito motore e intelligente che irradia influssi positivi o negativi sulla terra.¹ Con l'avvento del Cristianesimo, la fede nell'astrologia, considerata culto pagano, si ridusse moltissimo fino quasi a morire, ma nel XII secolo tali teorie ripresero vigore per lo stimolo della tradizione astrologica araba, le cui traduzioni di testi videro una larga diffusione.² Come per Tolomeo, riferimento centrale per l'astronomia all'epoca di Dante, anche per gran parte dei filosofi del XII secolo le concezioni astrologiche sugli influssi astrali vennero considerate di origine fisica, dunque interamente appartenenti allo studio dell'astronomia.³ I teologi e i Padri della Chiesa colsero subito la sfida di ricondurre all'orizzonte cristiano tali teorie e, in prima istanza, rintracciarono una relazione di ordine gerarchico tra angeli, Spiriti Santi e corpi celesti: Dio agirebbe sulla terra per mezzo degli angeli e degli Spiriti Santi, ordinatamente disposti per gerarchie gli uni in relazione agli altri, ma anche per categorie;⁴ l'influsso celeste aiuterebbe entrambe le schiere di agenti di Dio a realizzare le opere provvidenziali.⁵ Il problema principale si pose, tuttavia, per quanto concerne l'uomo in relazione al libero arbitrio, in quanto, gli influssi astrali erano considerati avere un potere importante sulle emozioni umane, ma anche sulla capacità

¹ G. IACOLINO, ... *servando mio solco* ... *Brevi note di astronomia e astrologia dantesca*, Tip. F. Fiorentino, Lipari 1956, p. 48.

² Sulla ricostruzione delle influenze specifiche che i testi astrologici arabi determinarono nel pensiero medievale e sulle modalità di trasmissione dei testi, si vedano: F. SAXL, *La fede negli astri*, a cura di S. Settis, Bollati Boringhieri, Torino 1985, pp. 164-167; S. BARSELLA, *In the light of the angels.*, cit., pp. 72-73.

³ Sul pensiero medievale in relazione all'astrologia-astronomia come intreccio di teorie arabe e aristoteliche si tengano in riferimento: F. SAXL, *La fede negli astri*, cit., pp. 75-76; O. P. FARACOVI, *Scritto negli astri*, cit., pp. 169-179. Sui concetti di astrologia e astronomia nel pensiero medievale, si veda: F. SAXL, *La fede negli astri*, cit., p. 109; Sull'approccio scientifico avanzato da Tolomeo rispetto all'astrologia, si veda: O. P. FARACOVI, *Scritto negli astri*, cit., pp. 114-131. Sull'insegnamento dell'astrologia come sapere tecnico all'interno del *quadrivium*: *ivi*, p. 146.

⁴ Una ricostruzione esaustiva delle teorie cristiane sugli influssi celesti la si può rintracciare in: *ivi*, pp. 182-183; R. KAY, *Dante's christian astrology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1994, pp. 1-16, in particolare p. 3. Sulle modalità di azione di angeli e Spiriti Santi si veda: S. BARSELLA, *In the light of the angels*, cit., pp. 86-87.

⁵ *Ivi*, pp. 109-110. Sulle diverse posizioni teoriche dei filosofi medievali in merito alle modalità di influsso dei cieli si considerino: G. F. VESCOVINI, *L'astrologia tra magia religione e scienza*, in "Arti" e filosofia nel secolo XIV. *Sulla tradizione aristotelica e i "moderni"*, Nuove ed. E. Vallecchi, Firenze 1983, pp. 171-193; ID., *Astrologia e scienza. La crisi dell'aristotelismo sul cadere del Trecento e Biagio Pelacani da Parma*, Nuove edizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1979; ID., *Medioevo magico*, Utet, Torino 2008, pp. 323-346; T. GREGORY, *I cieli, il tempo, la storia*, in *Speculum naturale. Percorsi del pensiero medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 69-91; O. POMPEO FARACOVI, *Lo specchio alto. Astrologia e filosofia fra Medioevo e prima età moderna*, F. Serra, Pisa 2012.

ricettiva umana dei segni divini. Si giunse così all'idea, ben esposta dallo stesso Dante in *Convivio*, IV. XXI. 4-5, secondo cui al momento della creazione umana l'influsso astrale agirebbe sull'anima vegetativa e concupiscibile,¹ determinando le propensioni di ogni individuo, ma nello stesso momento Dio direttamente infonderebbe in ogni uomo l'Intelletto possibile, al fine di rendere l'uomo una creatura razionale.² Gli influssi astrali agirebbero, dunque, sull'inclinazione umana alle passioni, ma l'Intelletto possibile renderebbe l'uomo capace di discernere la corretta strada da seguire per ricongiungersi a Dio e, per mezzo dello studio e dell'esercizio, di resistere alle passioni. Come emerge chiaramente nel confronto con Carlo Martello, ma anche in molte parti della *Commedia*, secondo Dante l'influsso astrale non sarebbe da considerare come un elemento negativo, bensì agirebbe a servizio della provvidenza divina determinando, per esempio, le diversità d'indole umana necessarie alla società.³

Un altro elemento determinante per la comprensione dei versi oggetto d'analisi è l'identificazione di cosa Dante intenda esattamente con «cera dedutta» (v. 73). Come ha ben mostrato Gino Casagrande nel suo studio sull'occorrenza del lemma «cera» nella lirica del '200, specificatamente in Dante, dalle *Rime* alla *Commedia*, il lemma diviene sinonimo di 'sembianza umana' predisposta ad accogliere l'impronta divina, ad essere Sua somiglianza perfetta, ma simultaneamente soggetta a mortalità.⁴ Da tali premesse, è possibile comprendere che ai versi 73-

¹ S. BARSELLA, *In the light of the angels.*, cit., p. 112. Occorre precisare che l'influsso astrale non agisce, secondo la visione medievale, solo al momento del concepimento, ma anche durante tutto l'arco della vita umana, come evidenzia Kay: «The talents conferred on humans *in utero* are not the only way in which God, working through the stars, indicates his will; a person continues to be subject to their influence throughout his life. A relatively simple example of the way in which humanity is thus subject to the influence of Nature is the annual cycle of seasonal change. Thus at the beginning of the *Inferno* we find the Pilgrim hopeful because the Sun "was with the stars that were with it when divine love first set those beautiful things in motion" (*Inf.* 1.37-40); and the narrator elaborates at the beginning of the *Paradiso*, explaining that after the Sun passes the point of the vernal equinox, it has "a better course and [is] conjoined with better stars, and tempers and stamps the wax of the world more after its own fashion" (*Par.* 1.37-42). At the winter solstice, on the other hand, the Sun's course makes the season cold and bitter, an effect that at times is enhanced by the placement of the other planets, as was the case in December 1296, when Dante took such a configuration as the occasion for his *canzone* "Io son venuto." These seasonal variations are obvious, because familiar, examples of divine providence operating through the stars, but Nature imposes God's will on man in less evident ways as well. In addition to short-term, seasonal changes, the stars also produce long-term, secular trends by altering the irrational preferences of mankind. This truth is revealed in Paradise by Adam, who uses it to explain why not even man's first language was immutable: "for never was any product of reason durable forever, because of human liking (*lopiacere* uman), which is renewed, following the heavens" (*Par.* 26.127—129). Moreover, the influence of particular planets can bring about major political upheavals, for example "the death of kings and the transfer of kingdoms," which Dante, citing the astrologer Albumasar, says "are the effect of the lordship of Mars" (*Conv.* 2.13.22)» R. KAY, *Dante's christian astrology*, cit., pp. 7-8.

² *Convivio*, IV. XXI. 4-8

³ E. ARDISSINO, "Lo maggior don ... la libertate". *Volontà e libero arbitrio*, in EAD., *L'umana "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2016, p. 86-87; cfr. PLATONE, *Repubblica*, 369, E-370 B. Per Dante, inoltre, non solo le stelle infonderebbero le passioni umane provvidenzialmente, ma anche l'atto di leggere le stelle può essere utile a percepire il progetto divino: R. KAY, *Dante's christian astrology*, cit., p. 9. Sull'idea di cielo come libro da leggere e sulle fonti di tale teoria si veda S. BARSELLA, *In the light of the angels.*, cit., p. 74.

⁴ Gino Casagrande mostra come già il Diez ricondusse la derivazione della parola 'cera' al latino *cara* nel significato di 'aspetto', 'sembiante', 'viso' e che, in seguito, Isaia Ascoli propose la derivazione dal latino *kerā*, che al plurale ebbe il significato traslato di 'figura di cera', 'immagine' – specialmente con riferimento alle immagini degli antenati,

87 di *Paradiso*, XIII Dante si accinge a descrivere non in generale la Creazione del mondo e l'impronta di Dio sulla materia, ma specificatamente la Creazione umana come plasmazione sul modello di un'impressione divina. Se la «cera dedutta», ovvero la materia che compone nel concreto il genere umano, non fosse di natura mortale, soggetta al fascino del peccato e delle passioni terrene, e se l'influsso celeste, a cui la materia mortale è soggetta, fosse sempre positivo al massimo grado,¹ l'impronta divina apparirebbe in maniera esatta e l'uomo sarebbe una perfetta copia di Dio.² Dalle cause elencate si determina che la natura umana è capace di accogliere e lasciar trasparire la luce divina solo in maniera imperfetta³ e ciò che accade alla Creazione dell'uomo può essere paragonato a ciò che accade all'artista, la cui immagine mentale ideale non si traduce mai del tutto nell'opera prodotta.⁴ Soltanto quando è direttamente lo Spirito Santo a imprimere la luce del Figlio, ovvero solo per azione creatrice diretta della Trinità, si ha un'impressione perfetta.⁵ Tale alternativo meccanismo creazionista, infatti, eluderebbe ogni

gli dèi penati. Lo studioso, analizzando l'occorrenza del lemma nella lirica del '200, giunge ad evidenziare la tesi che specificatamente per Dante, a partire dall'utilizzo dell'immagine nel sonetto *Di donne io vidi*, fino ad arrivare alle varie occorrenze della *Commedia*, il lemma acquista il significato di «materia elementare plasmata» e che in esso si realizzi una condensazione semantica tra gli omografi *cèra* e *céra*, tale da oltrepassare la mera accezione di 'viso' e acquistare il significato di 'sembianza', 'aspetto esteriore', 'cera mortale' che, tuttavia, nella gerarchia della creazione, si situa ad un livello sovrumano: G. CASAGRANDE, "*Cera*" nei poeti del Duecento e in Dante: una proposta per "Rime" 22 (LXIX), 7, in *The flight of Ulysses: studies in memory of Emmanuel Hatzantonis*, a cura di A. A. Matri, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997, pp. 21-33.

¹ E. PASQUINI E A. QUAGLIO, *ad loc.*: «Se la materia (cera: cfr. v. 67) fosse condotta latino *deducta*) al suo stato più favorevole (a punto) s'intenda "al massimo di potenzialità"».

² In merito al termine «luce» di verso 75 occorre notare quanto ricostruito da Ariani: «Nel Paradiso il poeta è restato fedele a se stesso e ha proceduto a sistemare la teoria nella sua cosmetologia, attento però, questa volta, a distinguere più nettamente, con Alberto e Tommaso, la lux dal lumen, che ne è il primo receptum. [...] la scienza ottica è divenuta teologia della fontalità triadica. [...] Distinzione, questa, capitale, in quanto la luce divina scendendo non si contamina con la materia, ma la penetra come riflesso mediato dai cieli alla "mondana cera" (V 41)» M. ARIANI, "*Lux deificans*" (*canto I*), in ID., *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 104-105; 106.

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Se fosse a punto...: se, al momento della generazione, la materia (la cera) fosse predisposta nel modo più adatto (dedutta: resa malleabile all'impronta; cfr. duce al v. 67), e il cielo fosse al massimo della sua capacità di influenza, la luce del suggel, cioè dell'idea divina che scende su di lei ad informarla, trasparirebbe intera nell'essere generato (si cfr. sopra i vv. 67-9). Il suggel, o sigillo che s'imprime sulla cera, è immagine topica per l'operazione dei cieli sulla materia nella generazione: si cfr. II 127-32; VIII 127-8».

⁴ U. BOSCO E G. REGGIO, *ad loc.*: «Se fosse... trema: senso delle due terzine: se la materia fosse disposta nel modo migliore a ricever l'impronta, e il cielo ad operare, la luce dell'idea divina apparirebbe completamente; ma la natura la riflette sempre imperfettamente, operando come l'artista che ben conosce l'arte, ma ha la mano incapace di realizzare in modo perfetto ciò che ha nella mente».

⁵ N. FOSCA, *ad loc.*: «Se lo Spirito Santo ('l caldo amor) dispone e imprime la luce del Figlio (la chiara vista) che procede dal Padre (de la prima virtù), in quella creatura (quivi) si ottiene (s'acquista) il massimo della perfezione (tutta la perfezion). Si tratta di una lettura non univoca: solo, a parere di chi scrive, la più attendibile. Il senso è comunque chiaro: ciò che è creato da Dio direttamente, è perfetto. Scrive Scartazzini: "Che il Poeta, avendo mostrato sin qui che quando Dio opera mediante le cause seconde, ossia quando opera la natura, l'effetto che ne viene non è mai nella pienezza della sua perfezione, passa a dimostrare che quando Dio opera immediatamente e da sé, senza valersi delle cause seconde o della natura, l'effetto che ne riesce è perfettissimo: ciò non può soggiacere a verun dubbio. Altrettanto chiaro ci sembra che Dante, volendo qui esprimere l'atto creativo unico, ma al quale concorrono tutte le tre divine persone (cfr. *Inf.* III.4-6; *Par.* X.1 e segg.), ci dà in un sol giro di frase le tre distinte operazioni creative, dicendo: Però se lo Spirito Santo (il caldo Amor) dispone e segna l'Idea, il Verbo (la chiara Vista) coll'impronta del Padre onnipotente (della prima Virtù, cfr. *Par.* XXVI.84), in allora si acquista tutta la perfezione possibile. Nei versi 52 e ss. la creazione è detta opera del Padre; 55 e ss. è spiegata come atto del Figlio; qui viene attribuita in ispecie allo Spirito Santo, mostrando così in questi tre modi la perfetta equivalenza di ciascuna persona divina, nel mentre pure sono indicate nel loro ordine gerarchico».

influsso astrale che agirebbe insieme all'operato degli angeli e determinerebbe negli uomini indoli differenti, necessarie all'equilibrio sociale, ma in certi casi limitanti alla perfetta impressione del sigillo di Dio. La Creazione diretta della Trinità accadde, secondo Dante, solo in Adamo e nella Vergine Maria che partorì Cristo¹ e la natura umana non può essere, infatti, più perfetta di quanto lo fu in tali individui.²

La trattazione fin qui esposta conduce a considerare un ultimo elemento centrale all'interno della concezione creazionista dell'impressione, ovvero la relazione vincolante e necessaria all'esistenza del Creato tra mondo terrestre e mondo celeste. Nella presente sede esamineremo le occorrenze dantesche tratte dalla *Commedia* in cui si esplica tale relazione sul piano concreto della Creazione.³ Un riferimento importante si scorge al primo canto del *Paradiso*, allorché il poeta offre al lettore l'indicazione astrologica necessaria alla determinazione temporale del viaggio narrato:⁴

Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo; ma da quella
che quattro cerchi giugne con tre croci,
con miglior corso e con migliore stella
esce congiunta, e la mondana cera
più a suo modo tempera e suggella.
(*Paradiso*, I, 37-42)

La luce che illumina la terra, ovvero il sole, sorge per gli uomini mortali da diversi punti dell'orizzonte, ma da quel punto in cui quattro cerchi si congiungono con tre croci, l'influsso astrale determina un'impressione sulla cera più nitida in quanto la cera stessa è predisposta ad accogliere meglio l'impressione.⁵ Secondo l'interpretazione di Boldacci, accolta da Chiavacci

¹ E. TRUCCHI, *ad loc.*: «Così, per opera diretta di Dio dal limo della terra nacque Adamo; così fu fatta la Vergine pregrna di Cristo! Tutti gli altri uomini sono imperfetti; ond'io, conchiude l'Aquinate, non solo confermo, ma commendo la tua opinione, che l'umana natura non fu nè sarà mai perfetta come in Adamo, che nacque dotato di doni naturali, preternaturali e sovranaturali, e come in Cristo, che alla natura umana congiungeva la natura divina».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Tommaso si dichiara consenziente all'opinione di Dante: la natura umana non fu (fue) mai né sarà (fia) tanto perfetta quanto fu (qual fu) in quelle due persone».

³ Ben si esprime Al riguardo Barsella, sottolineando come nella connessione che Dante opera tra ordine delle gerarchie angeliche e ordine delle realtà fisiche si crei una connessione tra fisica e metafisica: S. BARSELLA, *In the light of the angels.*, cit., pp. 83-84. È interessante notare un parallelo di rassomiglianza tra l'idea dantesca di influsso astrale e il concetto stoico di provvidenza, come ordine necessario e provvidenziale degli eventi e a quello plotiniano di sottrazione dell'anima a tale fatalità: O. P. FARACOVI, *Scritto negli astri.*, cit., pp. 28-30; pp. 56-57; p. 157.

⁴ Un'operazione simile si riscontra anche in: *Inferno*, II, 1-5; *Purgatorio*, I, 13-21; *Purgatorio*, I, 115-117.

⁵ «Ma la fondamentale impostazione della fenomenologia fisico-metafisica della luce non si limita, in questo canto, alla sua azione pervasiva nel mondo: la sua penetrazione "in una parte più e meno altrove" (v. 3) viene osservata dal poeta non solo dal punto di vista della fonte, che ha il privilegio dell'incipit assoluto del "poema sacro" ("La gloria di colui che tutto move»), ma anche dal punto di vista dell'esito finale della sua azione impressiva delle forme nella materia: il sole infatti, in qualità di "lucerna del mondo", "tempera e suggella" la materia ("mondana cera") secondo le modalità dell'imprimere e del suggellare ribadite, con maggior ricchezza di particolari, nei canti II ("prende l'immagine

Leonardi e Fosca, i quattro cerchi con le tre croci indicano il punto di congiunzione tra i diametri dell'equatore, del coluro equinoziale e dell'orizzonte, testimoniando la marcatura temporale insita al racconto e corrispondente all'equinozio di primavera.¹ L'influsso astrale sarebbe, dunque, quello dell'Ariete. Il rimando ai quattro cerchi e alle tre croci, tuttavia, conserva un'ulteriore lettura: le quattro virtù cardinali e le tre teologali si trovano armonicamente congiunte e il sole splende a tal fine più propizio, illuminando anche lo spirito.² Occorre rilevare come anche in questo caso la metafora della cera, connessa all'atto del plasmare e del sigillo («tempera e suggella»), si ponga ad indicare la natura umana e la sua capacità di accogliere l'impressione divina. Allo stesso modo è possibile scorgere la relazione tra l'influsso astrale e l'atto dell'impressione del sigillo: le stelle possono infondere nell'uomo la capacità di accogliere più o meno pienamente il segno divino. L'apertura del *Paradiso* è introdotta, dunque, da una marcatura temporale che indica una duplice semantica: il tempo in cui Dante giunge al culmine del proprio viaggio corrisponde ad un tempo in cui, per influsso astrale, e dunque provvidenziale, i segni divini sono più luminosi, meno criptici,³ ma simultaneamente il poeta è predisposto a rendersi egli stesso manifestazione del segno divino al grado più luminoso possibile.⁴

Dante ha molto a cuore la metafora del sigillo in relazione alla concezione di Creazione umana e a renderlo palese è la ricorrenza della medesima immagine all'interno del confronto con Carlo Martello:

La circular natura, ch'è suggello
a la cera mortal, fa ben sua arte,

e fassene suggello”, v. 132) e VII (“perché non si move / la sua impronta quand'ella sigilla”, vv. 68-69): M. ARIANI, “*Lux deificans*” (*canto I*), cit., p. 107.

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «L'interpretazione più condivisa della perifrasi indica nei quattro cerchi l'eclittica, l'equatore, il coluro equinoziale (il meridiano che passa per i punti equinoziali) e l'orizzonte; i primi tre intersecano nello stesso punto, con angoli diversi, il quarto, formando *tre croci*. Il punto così determinato indica la foce di levante da cui sorge il sole nell'equinozio di primavera (e anche d'autunno). [...] A.M. Chiavacci Leonardi non si mostra soddisfatta appieno da tale esegesi, “perché in realtà una sola delle tre (quella formata dal coluro con l'equatore) può dirsi veramente una croce (la figura cioè formata da due rette perpendicolari), mentre le altre non sono infine che due ‘incroci’. Riteniamo per questo più convincente – ed abbiamo accolto – la diversa soluzione proposta da O. Baldacci e finora non seguita dai commentatori, secondo la quale in quel punto da cui sorge il sole nell'equinozio – detto anche ‘punto equinoziale’ – i quattro cerchi non ‘formano’ tre croci, ma ‘sono tra loro congiunti’ (come in realtà dice il testo) mediante tre croci, e cioè dalle tre croci greche formate dai diametri dell'equatore, del coluro equinoziale e dell'orizzonte (croci che hanno lo stesso centro di intersezione, e ognuna un braccio in comune con le altre due)»; cfr. A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.* Sul tema si vedano: A. CORNISH, *Reading Dante's Stars*, Yale University Press, Yale 2000, pp. 87-92; O. BALDACCI, *I quattro cerchi e le tre croci*, in «Cultura Neolatina», XXV, 1965, pp. 53-61. Interessante anche la tesi secondo cui Dante nel concepire questa immagine si sarebbe ispirato allo strumento astronomico della sfera armillare, esposta in G. IACOLINO, ... *servando mio solco* ..., cit., pp. 118-123.

² N. FOSCA, *ad loc.*

³ «Noon is the hour of Christ's crucifixion and hence the moment of humanity's redemption, the time of day when shadows are the shortest and light is at its maximum splendor»: A. CORNISH, *Reading Dante's Stars*, cit., p. 88.

⁴ Interessante risulta avanzare un paragone tra quanto dedotto da quest'introduzione al *Paradiso* e quanto ricostruito da Ariani sul *signum verborum* come strumento che apre alla possibilità di far ritorno all'immagine archetipica: M. ARIANI, “*Lux deificans*” (*canto I*), cit., pp. 102-103.

ma non distingue l'un da l'altro ostello.
(*Paradiso*, VIII, 127-129)

L'anima con cui il poeta ha modo di confrontarsi concentra la sua dissertazione sulla Creazione umana specificatamente in relazione all'azione celeste e approfondendo le modalità concrete dell'atto del Creare. Il termine «circular natura» rimanda, infatti, esattamente alle forze agenti e protagoniste della Creazione, ovvero i corpi celesti che con la loro influenza imprimono nell'uomo le attitudini, come un sigillo da forma alla cera.¹ La conversazione con Carlo Martello risulta, infatti, completamente incentrata sulla necessità della diversità di attitudini umane per il funzionamento della società, necessità a cui concorre la provvidenza divina attraverso lo strumento dell'influsso astrale, il quale, come si evince dal verso 129, opera senza distinguere la provenienza familiare del soggetto e, per questo, assicurando una maggiore variabilità di attitudini. In «circular natura» è possibile intendere un rimando ai Cieli ruotanti da cui esercitano il proprio potere le forze angeliche predisposte a rendere concreto il progetto divino, ma in questa espressione i commentatori hanno rintracciato un rimando diretto all'influsso astrale, dal momento che, come abbiamo visto, alle stelle era attribuito il potere di imprimere attitudini e passioni.² Dante in questa terzina vuole concentrare l'attenzione proprio sulla formazione del carattere dell'individuo, formazione determinata provvidenzialmente dalle stelle. Risulta rilevante notare, inoltre, come in questo caso il lemma «cera» sia direttamente connesso all'attributo «mortale» e permetta di comprendere senza alcun dubbio la correttezza della relazione avanzata da Casagrande tra l'immagine della cera e l'umanità soggetta a corruzione mortale e recante l'immagine di Dio.³

Infine, come un cerchio che si chiude, per comprendere il vincolo tra Cielo e Terra all'interno del processo di Creazione e in relazione alla metafora del sigillo, occorre ritornare al canto XIII del *Paradiso*, ai versi 67-69:

La cera di costoro e chi la duce
non sta d'un modo; e però sotto 'l segno
ideale poi più e men traluce.

¹ «Goodness originates as an idea in the divine mind, which uses the heaven as “the organ of the divine art” to impose form on matter. Thus the heavens are synonymous with universal Nature, which gives each individual thing its specific nature (Mon. 2.2.2-3; cf. Par. 2.121). They make each thing as perfect as it can be, given the state of the material, and hence Dante says that all philosophers are agreed that the heavens are the cause of perfection (Conv. 2.13.5)»: R. KAY, *Dante's christian astrology*, cit., p. 3.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «I corpi celesti (La circular natura), che con la loro influenza imprimono nell'uomo le attitudini come un sigillo impronta la cera, adempiono bene la loro funzione (arte), ma non distinguono una dimora (ostello) dall'altra, una famiglia dall'altra. Dante ha sempre sostenuto che le qualità sono dei singoli, non appartengono alla stirpe. È questo (l'influsso dei cieli) che consente quella differenziazione delle disposizioni naturali che è necessaria all'esercizio delle diverse attività sociali. L'influsso si esercita su tutti, ma trascurando l'origine di sangue: un principio anti-feudale».

³ G. CASAGRANDE, “Cera” nei poeti del Duecento e in Dante, cit., p. 32.

Tommaso d'Aquino chiarisce che la materia prima, non ancora plasmata, e le forze celesti che plasmano tale materia, non sono alla pari, ovvero che tra l'immagine ideale e la possibilità di resa della materia umana c'è un divario incolmabile e per tale ragione l'immagine impressa dal Cielo su ogni individuo traspare in alcuni soggetti più e in altri meno. Sulla base della trattazione finora esposta possiamo comprendere che tale materia prima, si riferisce agli uomini, tesi confermata anche dal pronome «costoro» posto immediatamente dopo «cera» che lascia trapelare l'idea di individui.¹ Si deduce, dunque, che il modello creazionista espresso per mediazione della metafora del sigillo ponga un legame determinante tra mondo terrestre e celeste non solo perché l'influsso astrale è strumento provvidenziale dell'armonia universale,² ma anche perché attraverso la gerarchizzazione, che il meccanismo di Creazione per copie ha insito, esso permette la permanente unità tra l'Uno e il molteplice. Dentro la connessione dei molti nell'Uno, tuttavia, c'è un ulteriore nodo specifico e unico, ovvero quello tra Dio e l'uomo stretti entro un legame inscindibile a cui il sigillo di Creazione è sotteso.³ Soltanto l'uomo può divenire, infatti, immagine di perfetta somiglianza con Dio. La risalita all'Uno attraverso la catena dell'Essere, inoltre, è permessa solo alle creature razionali, uomini e angeli; le restanti creature rimangono connesse al Creatore, ma non hanno la facoltà di risalire a Dio. L'uomo invece ha questa possibilità per mediazione di una doppia natura a sé insita: da una parte l'Intelletto possibile che è infuso direttamente da Dio all'uomo e rende quella parte dell'anima libera da influsso astrale; dall'altra l'Intelletto possibile

¹ Sul fatto che Dante concentri maggiormente l'attenzione sull'influsso astrale in relazione alla creazione dell'uomo, piuttosto che di altre creature, si esprime Kay: «While thus acknowledging the power of the heavens over minerals, vegetables, and animals, Dante far more often considers astral influence in a specifically human context»: R. KAY, *Dante's christian astrology*, cit., p. 4.

² In molte sue opere Dante mostra di credere che l'influsso astrale agisce provvidenzialmente anche su eventi politici. Al riguardo si vedano: R. KAY, *Dante's christian astrology*, cit., p. 8. Sull'azione limitante all'accoglienza dell'impressione divina degli influssi astrali, ben si esprime Barsella: «The imperfection of matter and of human intellect limited the effects of astral influence, and this limitation was itself dictated by divine reason as salvation required freedom to choose the good. The material and the rational arguments for possible deviations from celestial influence indicated two different approaches to the issue of inclinations from two different, but complementary points of view. As instruments of angelic hierarchies, stars and planets exercised their influence as part of providential design. Their motion was a language speaking the eternal truths of love to the caducous contingent beings, and inclinations were part of the salvific plan. From an earthly perspective however, insofar as free will is an exercise of self determination in view of salvation, inclinations become 'passions' human beings must curb to achieve virtue»: S. BARSELLA, *In the light of the angels.*, cit., p. 111.

³ A tal riguardo è interessante quanto scrive Ardisino a commento di *Purgatorio*, XVI, 84-96 e in relazione alla creazione dell'anima umana: «L'apologo rappresenta l'atto della creazione dell'anima, mostrando anzitutto il lungo rapporto tra creatura e Creatore, che ama e si compiace di lei prima ancora di averla realizzata. Questa è un'idea peculiare, ma presente nelle Sacre Scritture, come indicato in Geremia I, 5: "te priusquam te formarem in utero novi", proprio in un passo riferito alla missione profetica. L'anima è figurata come fanciulla non ancora capace di razionalità, ma di molta emotività istintiva. La sola cosa di cui essa è consapevole è l'attaccamento al piacere. Tra il Creatore e la creatura si è già stabilito un corto circuito di desiderio: il nesso che li lega è costituito da quel piacere che fa corrispondere il Creatore ("lieto fattore") con una creatura "semplicitta" sì, ma desiderosa di dilettaazione del bene»: E. ARDISSINO, *"Lo maggior don ... la libertate". Volontà e libero arbitrio*, cit., p. 85.

rende l'uomo comunque sempre connesso a Dio attraverso un meccanismo di copia. È possibile individuare all'interno della metafora del sigillo con funzione creazionista, infatti, anche una forte connotazione gnoseologica: il sigillo sul Creato è Segno di Dio utile a indicare il mistero, tutelarlo, ma anche aprire alla comprensione umana; l'atto di Creazione per copie rende il Creato una grande catena dell'Essere che l'uomo per mediazione dell'Intelletto possibile, ha la capacità di contenere nella sua mente e di scalare per assurgere a Dio in piena coscienza. Al momento del concepimento dell'uomo la sua anima è soggetta ad una doppia azione: di incatenamento alle passioni per opera dei corpi celesti; di libertà di arbitrio per opera di Dio che infonde l'Intelletto possibile.¹ Entrambe le azioni possono considerarsi provvidenziali. Secondo Dante, infatti, il ricongiungimento con Dio è reso possibile all'uomo solo dalla conoscenza che conduce alla libera adesione al progetto divino per comprensione della sua perfezione.²

2. 2. 2 Sigillo di memoria

Ginevra Benedetti offre una definizione di *signum*, proveniente dalla tradizione classica, su cui è rilevante soffermarsi: «la sua etimologia è oscura anche se vi è comune accordo nel significato originario concreto di “marchio, traccia, impronta”. Questa è la definizione che ne dà Cicerone: *signum est quod sub sensum aliquem cadit et quiddam significat*, cioè un oggetto la cui presenza sensibile indica un'altra realtà o verità, che il *signum* evoca in un modo o in un altro; attraverso tale “segnale” tali realtà o verità vengono rese intellegibili all'uomo».³ L'importanza di questa definizione non è legata soltanto alla fonte classica, ma anche al fatto che essa entri in dialogo diretto con la definizione di *vestigia*, identificata da Barański come centrale all'interno del pensiero medievale.⁴ Le *vestigia* sono molto presenti nella simbologia coeva a Dante, con riferimento sia alle orme di animali, sia alle tracce che Dio lascia sulla Creazione. Proprio al sistema di segni, di

¹ L'esercizio della libertà come capacità di dominare le passioni influse dalle stelle emerge benissimo nel confronto tra Dante e Marco Lombardo (*Purgatorio*, XVI), come ben sottolinea Kay: «Marco's battle between the heavens and the will, then, refers to the breaking-in period, when the will struggles to gain mastery over the amoral powers of human nature that are the result of astral influence»: R. KAY, *Dante's christian astrology*, cit., p. 7; cfr. E. ARDISSINO, «Lo maggior don ... la libertate». *Volontà e libero arbitrio*, cit., pp. 79-82; 86-87; S. BARSELLA, *In the light of the angels.*, cit., pp. 118-122; E. TRAVI, «Liberi soggiacete» (*Purg.* XVI, 80), in ID., *Dal cerchio al centro. Studi danteschi*, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 25-33.

² «La volontà va però allenata attraverso la faticosa lotta («le prime battaglie») contro le propensioni affettive determinate dagli astri. La sola soggezione dell'essere umano infatti dovrebbe riguardare solo tale legge o Dio stesso, “maggior forza e miglior natura”, creatore della stessa anima razionale, che non dipende dagli astri. Proprio questa dipendenza diretta da Dio rende l'anima talmente peculiare tra gli esseri creati da essere libera»: *Ivi*, p. 82. Si veda al riguardo anche il concetto di desiderio umano di *assimilatio Deo* come un «riprendere il proprio posto nell'ordine “che l'universo a Dio fa simigliante” (I 105)» i cui fondamenti teorici e le cui fonti vengono ben evidenziati in: M. ARIANI, «Lux deificans» (*canto I*), cit., pp. 100-101; pp. 107-108.

³ G. BENEDETTI, *Quando gli attributi travalicano il signum. Riflessioni sull'identità visuale degli dèi a Roma*, in «Arys», XVII, 2019, p. 112.

⁴ Z. BARAŃSKI, *Dante e i segni*, cit., pp. 43-44.

cui si serve il pensiero medievale come strumento gnoseologico di elezione, Barański rimanda nel suo studio *Dante e i segni* come essenziale via di comprensione dei meccanismi narrativi della *Commedia*. Il segno semiotico, secondo lo studioso, è alla base dell'espressione linguistica di tutto il poema e particolarmente del *Paradiso*, in cui il meccanismo narrativo basato sulla conservazione nella memoria di un'ombra del regno dei Cieli è particolarmente evidente,¹ come puntualizza anche Ariani: «la visione è sempre il portato di una 'esperienza' salvata a testo dal poeta solo col recupero delle impronte superstiti nella memoria».² Il sistema gnoseologico alla base della *Commedia* è, dunque, costituito da connessioni tra immagini pervenute ai sensi e in seguito divenute intellegibili,³ le quali si tramutano in spia prefigurante una traccia di conoscenza ultramondana.⁴ L'atto di ricezione delle immagini dalla mente è, tuttavia, descritto da molte fonti medievali come atto di impressione nella memoria,⁵ una metafora chiaramente dipendente dal *De anima* aristotelico.⁶ Come ha ben reso manifesto Gino Casagrande, nel periodo medievale, il lemma «cera», sulla base della diffusa metafora di matrice aristotelica, acquista il significato traslato di «memoria» e tale viene censito anche nelle enciclopedie e nei vocabolari medievali.⁷

Tra le più note occorrenze della simbologia del sigillo presenti nella *Commedia*, degna di nota è certamente quella posta all'interno di *Purgatorio*, X, all'ingresso della prima cornice. Dopo essersi addentrati per un percorso tortuoso che li ha condotti fino alla prima vallata deserta, larga tre volte il corpo umano, i due pellegrini scrutano il paesaggio. Dante scorge, nel punto in cui la parete è meno ripida, dei bassorilievi di marmo bianco intagliato con straordinaria maestria. Ad essere raffigurati sono alcuni personaggi biblici, esempi di umiltà, tra cui si distinguono l'arcangelo Gabriele che annuncia la nascita di Gesù e Maria che si sottomette al volere divino. Proprio l'immagine della Vergine è così ritratta da Dante:

e avea in atto impressa esta favella
'Ecce ancilla Dei', propriamente
 come figura in cera si suggella.
 (*Purgatorio*, X, 43-45)

¹ *Ivi*, p. 73. Sui meccanismi narrativi della *Commedia* basati sulle immagini si veda il paragrafo 1.2 del presente lavoro.

² M. ARIANI, *"Lux deificans" (canto I)*, cit., p. 109.

³ G. AGAMBEN, *Stanze.*, cit., pp. 82-87.

⁴ Interessante Al riguardo risulta un confronto col concetto di prefigurazione evidente in: E. AUERBACH, *Figura*, cit., pp. 176-226.

⁵ A titolo esemplificativo si cita: ANSELMUS CANTUARIENSIS, *Epistulae*, 3, 4, 14: «Qualiter namque obliviscar tui? Is enim qui cordi meo velut sigillum cerae imprimitur, quomodo memoriae meae subtrahitur?»; cfr. G. AGAMBEN, *Stanze.*, cit., pp. 82-87; H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit., p. 11; G. CASAGRANDE, *"Cera" nei poeti del Duecento e in Dante*, cit., pp. 23-24.

⁶ ARISTOTELE, *De anima*, 424a e 432a; ID., *De memoria*, 450a.

⁷ G. CASAGRANDE, *"Cera" nei poeti del Duecento e in Dante*, cit., pp. 23-24.

L'umiltà è presente già nelle fattezze di un'immagine di Maria, una 'figura' parlante, capace di esprimersi distintamente con la nitidezza di uno stemma riprodotto da un sigillo.¹ Dante rimanda alla chiarezza concettuale come immagine riprodotta, una rappresentazione di forte dipendenza dalla teoria platonica dell'artista che dipinge nell'anima,² ma soprattutto delle idee che giungono alla mente umana in forma di copia proveniente da una fonte di idealità superiore e in cui, maggiore è la somiglianza della copia rispetto alla matrice, maggiore è la chiarezza dell'idea. Si rintraccia, inoltre, ulteriormente anche un riferimento all'idea di progressiva *denudatio* dei *phantasmata* per la mediazione dell'immaginazione e dell'estimativa, fino a raggiungere l'Idea pura capace di riconnetterci alla sua matrice.³ La terzina rende evidente come per Dante l'immagine abbia il potere di pervenire ai sensi ed imprimersi nella mente umana con maggiore chiarezza delle stesse parole, aprendo una strada agevole alla risalita all'Idea madre, attraverso il processo mentale della *denudatio*. Il segno o impressione che l'immagine lascia nella mente, in particolare, si identifica sempre come un rimando ad altro da sé, secondo la definizione di Cicerone di 'segno', ma determina un meccanismo di riconnessione col divino, in quanto matrice dell'Idea Prima, attraverso un cammino di risalita della catena di copie di idee.

A conferma di quanto dedotto, risultano rilevanti i versi immediatamente successivi alla profezia del «DVX» che Beatrice enuncia presso il Paradiso Terrestre:

«Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto».
E io: «Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello».
(*Purgatorio*, XXXIII, 73-81)

Beatrice afferma che l'intelletto di Dante è come di pietra, rigido alla ricezione, e soprattutto oscurato dalla lucentezza delle sue parole che ancora il poeta non può avere la capacità di comprendere pienamente. La donna, tuttavia, esprime il desiderio che il suo allievo custodisca nella memoria quanto recepito, se non per iscritto, quanto meno «dipinto», ovvero che ne conservi una traccia, un'impressione, anche se non può ricordare il discorso parola per parola, e, dal momento che non lo ha compreso nella sua interezza; che ne custodisca l'immagine, come il

¹ U. BOSCO E G. REGGIO, *ad loc.*: «Propriamente... si suggella: esattamente come si imprime (si suggella) la figura di un sigillo sulla cera».

² PLATONE, *Filebo*, 40a; cfr. G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 86.

³ *Ivi*, p. 92.

peccatore dopo il pellegrinaggio a Gerusalemme conserva un pezzetto della palma che ha ornato il bastone del suo viaggio. Come ha ben delineato Nicola Fosca,¹ il poeta qui vuole avanzare una precisazione rispetto al percorso di espiazione compiuto in Purgatorio: essendo stato assolto dai propri peccati, narrerà il segno o l'impronta che tale missione ha lasciato nella sua memoria in un poema di matrice terrena e celeste insieme. Ciò che preme, tuttavia, ai fini del discorso condotto è notare la risposta di Dante: il poeta afferma che il suo cervello da quel momento è «segnato» come cera in cui è impressa l'immagine del sigillo in modo inalterabile.² Se risulta significativa la presenza di un *climax* ascendente di immagini afferenti alla semantica della pittura («tinto» v. 74, «dipinto» v. 76, «segnato» v. 81) e poste in contrasto con la parola («detto» v. 75, «scritto» v. 76), risulta altrettanto rilevante notare la presenza di due termini indicanti la mente («intelletto» v. 73, «cervello» v. 81), con la particolarità d'uso di «cervello», hapax della *Commedia*. Anche in questo caso si può scorgere l'uso dantesco dell'immagine di mente con riferimento all'idea di memoria che Harald Weinrich ha ben denotato;³ tuttavia, come ha mostrato Giuseppe Giacalone,⁴ in questo caso ad essere paragonato alla cera segnata da un'immagine indelebile e inalterabile è l'ingegno che permetterà a Dante, ricordando, di comprendere sempre di più e di raccontare. Il segno del sigillo anche in questo caso mantiene la connotazione di immagine chiara al suo massimo grado, nonché incorruttibile, ma diviene strumento specifico di una ricezione sempre più profonda, in quanto non solo è custodita nella memoria, ma dall'ingegno è decifrata e tradotta.

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Dante – afferma Beatrice – è incapace di comprendere appieno il significato delle *parole* (detto) della beata, poiché è ancora contaminato dalla lunga stagione del peccato, che ovviamente lo ha negativamente influenzato sia dal punto di vista etico che da quello intellettuale. Di conseguenza, la beata si accontenta che egli sia in grado di conservare e di riportare almeno un'immagine di tali parole (se non scritto, almen dipinto), *per lo stesso motivo* (per quello) per cui (che) il pellegrino di ritorno dalla Terrasanta porta il *bastone da viaggio* (bordon) ornato di foglia di palma (cfr. *VN* XL.7), così che ricordi da quale viaggio è reduce. Le metafore dell'intelletto impetrato e tinto riprendono le similitudini-metafore dell'acqua d'Elsa (v. 67) e di Piramo a la gelsa (v. 69). Quest'ultima, commenta Benvenuto, “est optima similitudo: nam Pyramus obcaecatus nimio amore Tysbis interfecit se; et Dantes amorus pulcritudine musarum ad tempus occiderat animam suam”. Accennando al bordone (il robusto bastone ricurvo del pellegrino), Beatrice intende ricordare a Dante che anch'egli ha compiuto, conoscendo da vivo l'oltretomba, un pellegrinaggio di espiazione: come il pellegrino, per voto, va a visitare la Gerusalemme terrena per vedere i luoghi dove visse e morì Cristo, così Dante, per speciale concessione divina, va a visitare, dopo essersi purificato dei propri peccati attraverso l'Inferno e il Purgatorio, la Gerusalemme celeste, dove Cristo trionfa (cfr. *Par.* XXXI.43-45); e come il pellegrino terreno cinge con una foglia di palma il bordone, come segno del pellegrinaggio compiuto e del voto sciolto, così Dante riporterà sulla terra il ricordo vivissimo di tutto ciò che ha visto e sentito e, come segno del viaggio compiuto e della missione assolta, racconterà ogni cosa in un poema».

² U. BOSCO e G. REGGIO, *ad loc.*: «Si... suggello: vi è sottinteso “segnata, marcata”. Che... trasmuta: la quale (cera) non altera, conserva inalterata la figura impressa. Cfr. *Pg* X 44-45 e XVIII 38-39. L'immagine del sigillo e della cera era familiare in quell'epoca in cui le lettere ufficiali, i diplomi, ecc. venivano resi validi dal suggello sopra impostovi. Ma era anche figura letteraria frequente nella simbologia del pensiero medievale. Segnato: marcato con impronta indelebile».

³ H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, cit., p. 9.

⁴ G. GIACALONE: «come cera: così come la cera conserva inalterata la figura impressa dal suggello, ora il mio intelletto è improntato in modo indelebile (segnato) dalle vostre parole. L'immagine dell'ingegno paragonato alla cera è di S. Girolamo nell'Epistola a Paolino che precede la Bibbia: “Mollis cera, et ad formandum facilis, etiam si artificis et plastae cessent manus”; cfr. anche, *Bull.*, IX, 42».

Nel primo canto del *Paradiso* il poeta introduce il concetto finora delineato come elemento centrale della fase conclusiva del suo viaggio:

O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti
(*Paradiso*, I, 22-24)

La terzina fa parte proprio del proemio della cantica, in cui il poeta invoca l'aiuto di Apollo per trarre l'ispirazione, ma si riaggancia esattamente ai primi versi del canto in cui Dante afferma di aver raggiunto la parte del Paradiso in cui maggiormente giunge la luce divina che si sparge per l'universo, ovvero l'Empireo, e che in quel luogo ha visto cose difficili da ripetere a parole, poiché l'intelletto umano non riesce a ricordare ciò che vede quando penetra Dio.¹ Come sottolinea Fosca, lo scenario del *Paradiso* è diverso da quello purgatoriale: Dante nei Cieli proverà l'esperienza di una graduale intensificazione dei sensi e il suo corpo diverrà 'corpo di luce' predisposto ad incontrare altri 'corpi di luce'; la sua conoscenza giungerà a non essere più mediata dai sensi, in quanto il suo corpo supererà il confine tra finito e infinito, temporale ed eterno, ed assurgerà a quella conoscenza che Riccardo di San Vittore nel *Benjamin minor* definisce «*intelligentia simplex*», ovvero il vedere direttamente con l'«*oculus intellectualis*», senza la necessità di un'operazione di *denudatio* dei *phantasmata* condotta dall'immaginazione, ma innalzandosi direttamente alla contemplazione di realtà invisibili.² Questo processo, tuttavia, determina il venir meno della memoria, dal momento che l'atto del ricordare è connesso all'esperienza sensibile. Lo sforzo compiuto dal poeta nel *Paradiso*, dunque, consiste nel ricondurre alla parola l'indicibile e, come con maggiore puntualità descrive Ariani, rendere figurabile la non figurabilità. Per far ciò, il poeta si avvale ancora dell'immaginazione e costruisce *phantasmata* visibili, anche se fatti di ombra.³ Il termine «ombra» (v. 23), infatti, ritorna nella terzina esaminata con la valenza di «labile

¹ *Paradiso*, I, 4-9: «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Ora, i concetti sono depositati nella memoria, con le loro caratteristiche peculiari; ma nel corso del viaggio celeste Dante, le cui facoltà sensitive (la vista, in primo luogo) cresceranno gradualmente di potenza ed il cui corpo diverrà "corpo di luce", vedrà solo altri "corpi di luce", dalle caratteristiche qualitative poco differenziate. Di qui un primo *deficit* mnemonico (ed in parte espressivo); poi, entrato nell'Empireo, superato cioè il varco fra finito ed infinito, fra temporale ed eterno, la sua conoscenza prescindereà completamente dalla sensibilità, che implica discrezione analitica spazio-temporale dei concetti (e delle loro tracce memoriali), e conoscerà tramite l'"occhio della mente". Riccardo di San Vittore chiama *intelligentia* pura o *simplex* quella che esclude ogni *imaginatio* o *phantasma*, e può quindi innalzarsi direttamente alla contemplazione delle realtà invisibili (*Beniamin minor* 87). Egli la chiama anche *sensus intellectualis* o *oculus intellectualis* (*Beniamin maior* 3.9), che, dopo la caduta, è pesantemente condizionato dal peccato. Il "sensus intellectualis" implica il venire meno della memoria (legata al sensibile)»; cfr. J. A. MAZZEO, *Structure and Thought in the Paradise*, Cornell University Press, Ithaca 1958, p. 108. Si rimanda anche al paragrafo 1.5 del presente lavoro.

³ M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 226-227.

parvenza», ad indicare come ciò che Dante racconterà è enormemente inferiore in termini di chiarezza concettuale rispetto a ciò che vide.¹ Il motivo è legato alla necessità di struttura della *Commedia*: la creazione di un ponte tra Cielo e Terra poteva avvenire soltanto per mediazione di un Dante *agens*, che avesse sperimentato l'esperienza di una conoscenza superiore, e un Dante *auctor* che, per mediazione della memoria, recasse agli uomini segni comprensibili della conoscenza recepita. Per tale ragione il *Paradiso* apre con una preghiera indirizzata direttamente alla luce divina: che la mente del poeta sia «segnata» (v. 24) la mente del poeta da un'impronta per quanto possibile nitida dell'esperienza vissuta.² Terzine che risultano in strettissima consonanza, quasi cerchio che si chiude, con i versi 67-72 dell'ultimo canto del *Paradiso*:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
(*Paradiso*, XXXIII, 67-72)

Mente e parola («lingua» v. 69) sono ciò che connettono il Dante *agens* e il Dante *auctor*, con la particolare centralità della mente-memoria (di cui è stato possibile riscontrare una variabilità di lemmi di riferimento, a cui si aggiunge «capo» di *Paradiso*, I, 24), ma sono parimenti gli strumenti che permettono l'atto di traduzione di segni celesti in un linguaggio umanamente comprensibile. Questo processo di traduzione determina la possibilità dantesca di recare solo un'ombra di ciò che vide: non potrà essere mai eguagliato, infatti, ciò che viene visto dall'*oculus intellectualis* a ciò che viene percepito coi sensi. Se il simbolo, dunque, appare in generale a Dante più della parola capace di trasmettere un'immagine concettuale, il racconto teso a tradurre una conoscenza pura in immagini sensibili che, dunque, si possano imprimere nella mente del lettore, avviando il processo di *denudatio*, deve essere condotto da una lingua capace di esprimere al suo massimo grado i valori semiotici e iconici. Le immagini rimarranno nella memoria del lettore e permetteranno di raggiungere parzialmente ciò che a Dante è stato permesso per grazia: la contemplazione diretta dell'invisibile.

L'immagine del sigillo di memoria rimane strettamente connessa, in Dante, al processo di

¹ E. PASQUINI-A. QUAGLIO, *ad loc.*: «l'ombra: una labile parvenza (cfr. vv. 8-9)». A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «l'ombra: quest'ombra segnata nella mente è ciò di cui la memoria ha fatto tesoro, quanto resta della grande visione. Dante la rappresenta come un'immagine impressa (ombra vale appunto immagine, ma pallida, debole come è l'ombra di un corpo); di quella realtà la sua mente ha serbato l'impronta, sia pure inadeguata. La stessa figura, altro non casuale richiamo, a XXXIII 58-60: *Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane...*»

² E. PASQUINI E A. QUAGLIO, *ad loc.*: «segnata: impressa».

conoscenza. A renderlo palese sono i versi 142-144 di *Paradiso*, XXIV:

De la profonda condizion divina
ch'io tocco mo, la mente mi sigilla
più volte l'evangelica dottrina.
(*Paradiso*, XXIV, 142-144)

Presso l'ottavo Cielo avviene l'esamina della fede di Dante per opera di San Pietro, a cui il poeta riferisce di aver conosciuto Dio attraverso le Scritture. L'immagine è stata interpretata dai commentatori come un rimando al sigillo di memoria quale veicolo primario di conoscenza.¹ Essa conserverebbe altresì un rimando al sigillo come strumento di inoppugnabile certificazione.² Come ha dimostrato Piermario Vescovo nel suo studio sul 'suggel' e sul 'sigillo' nella *Commedia*, il 'sigillo' sta per 'effigie del suggello' e certifica l'autenticazione di un documento.³ Dalle fonti bibliche è trasmessa l'idea che i principi di dottrina cristiana fondano la fede nella mente del credente,⁴ ma nelle terzine prese in esame emerge un concetto più preciso: la conoscenza della dottrina è impronta del divino nella mente umana. Essa sarebbe resa possibile dai profeti e dagli evangelisti che, avendo avuto accesso ad una conoscenza superiore per grazia divina, hanno compiuto l'azione di riportare quanto visto e tradurre in linguaggio umano quanto compreso. Un'operazione, dunque, sovrapponibile a quella compiuta da Dante, al cui modello il poeta sembra essersi ispirato.

Della struttura complessiva a cui ha dato esito il poeta-vate, col sostegno del Cielo e della Terra, resta nella sua acme un processo di inversione che, tuttavia, segna il pieno raggiungimento della meta:

Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.
(*Paradiso*, XXXIII, 64-66)

In prossimità della somma Visione, il poeta pone lo sguardo fisso nella luce divina e dimentica

¹ Si riportano a titolo esemplificativo due voci critiche, la prima ascrivibile al commento antico e la seconda moderna: F. DA BUTI, *ad loc.*: «mi sigilla la mente; cioè suggella et impronta la mia mente la dottrina delli Evangelisti»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «mi sigilla: l'immagine del sigillo, che si imprime a fuoco sulla cera, significa la forza e la certezza con cui la dottrina del Vangelo si stampa nella mente dell'uomo».

² D. MATTAGLIA, *ad loc.*: «[...] mi ribadisce nella mente la certezza, con argomenti conclusivi e definitivi, senza bisogno d'altro (cfr. vv. 76-78): allo stesso modo che "sigillando" si mette l'ultimo punto alla redazione di un documento».

³ P. VESCOVO, *Sigillo/suggello*, in ID., *Il tempo di Dante. Cronologie della "Commedia"*, Salerno, Roma 2018, pp. 63-64.

⁴ Mt XXVIII, 19; Gv XIV, 16-17, 26; Cor II, XIII, 13.

ogni cosa veduta, ma resta nella sua memoria la sensazione di beatitudine e pace. Per esprimerla questa sensazione Dante riporta due immagini: la neve sciolta al sole e le foglie della Sibilla su cui la profetessa aveva inciso i suoi vaticini prima che il vento le facesse volare, secondo l'episodio tratto da *Eneide*, III, 448-451.¹ Come ha sottolineato Tavoni, la scelta del termine «disigilla» (v. 64) è particolarmente significativa e ciò è reso evidente dal fatto che si tratta di un hapax: in esso si identifica il processo inverso a quello avvenuto in tutta la composizione del poema, ma anche in tutto il suo viaggio, ovvero l'ordine graduale di conservazione nella memoria dei segni divini e la loro decifrazione, e avviene l'oblio dolce e necessario al punto di arrivo.² Esso non indica un fallimento e non è strumentale a segnare l'avvio della conclusione del poema, ma si palesa come segno identificativo della massima esperienza mistica. Nella terzina, infatti, non è presente esclusivamente un'immagine di oblio con conseguente perdita di flusso narrativo, ma un volontario abbandono da parte del poeta dei vincoli del controllo mentale, che determina l'assurgere ad una conoscenza totalizzante come atto del procedere oltre la capacità intellettuale umana. Rossini identifica la fonte dell'immagine dello scioglimento della neve nell'immagine paolina dell'apertura del cuore umano all'accoglienza di Dio come atto di scioglimento dal gelo.³ Occorre notare che nella Bibbia le immagini di disgelo della neve e dissolvimento della cera sono molto frequenti per esprimere valori spirituali o morali:⁴ lo scioglimento della cera indica molto spesso la disgregazione carnale e la dissolvenza dell'essere; le immagini della neve mantengono una correlazione semantica col peccato, correlazione emergente anche in Dante, che sceglie di caratterizzare l'ultimo tratto dell'*Inferno* con il gelo.⁵ È possibile, dunque, che lo scioglimento a cui si sottopone Dante al momento della Somma visione sia plurimo: della memoria in cui si scioglie l'impressione e, dunque, il ricordo come ultimo elemento di sensorialità e carnalità; della mente che scioglie i vincoli razionali e si apre all'oltre sé; del cuore che si apre a Dio e perde traccia dei suoi ultimi peccati.

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «così al vento...: allo stesso modo l'oracolo, il responso della Sibilla, da lei scritto su foglie ordinatamente disposte, si disperdeva quando un soffio di vento entrava nella sua grotta e faceva volare le foglie scompigliandone l'ordine. La cosa è descritta in *Aen.*, III 448-51, passo da cui Dante riprende il leggero movimento: «Verum eadem, verso tenuis cum cardine ventus / impulit et teneras turbavit ianua frondes...».

² M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, cit., pp. 65-112; cfr. s. v. «disigillare», in *ED*.

³ A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume.*, cit., p. 131.

⁴ Sir 3, 17: «et iniustitia aedificabitur tibi in die tribulationis commemorabitur tui sicut in sereno glacies solventur tua peccata»; Gdt 16, 15: «montes a fundamentis movebuntur cum aquis petrae sicut cera liquescent ante faciem tuam»; Mi 1, 4: «et consumentur montes subtus eum et valles scindentur sicut cera a facie ignis sicut aquae quae decurrunt in praeeptis».

⁵ Mi permetto rinviare al paragrafo 1. 6 *Diradare, disgelare*, in P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio. Vincolo, connessione e scioglimento dalle fonti classiche e bibliche a Dante*, Algra editore, Viagrande 2017, pp. 50-58.

2. 2. 3 Sigillo di riconoscimento, di esemplarità e beatitudine

Prima di divenire simbologia creazionistica, ontologica o gnoseologica, l'immagine di 'sigillo' mantiene la sua funzione concreta di strumento distintivo di riconoscimento e di certificazione.¹ Tale immagine conserva una doppia valenza: di attestazione dell'identità d'autore a conclusione di un comunicato e di espressione di volontà. Molto ricorrente è, infatti, l'immagine in relazione alle epistole presso le fonti patristiche o teologiche: a titolo esemplificativo si ricorda Alano da Lilla che nel *De planctu naturae* cita la 'lettera suggellata'² e Tommaso d'Aquino che nell'opera *Super Ad Hebraeos reportatio* riporta l'immagine di un saluto alla maniera di un sigillo.³ Al canto XXVII del *Paradiso* appare, come unica volta in tutto il poema, il «signaculo» in sinonimia con «vessillo» e in accostamento al lemma «sigillo», quale simbolo di riconoscimento d'autorità:

Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
d'i nostri successor parte sedesse,
parte da l'altra del popol cristiano;
né che le chiavi che mi fuor concesse,
divenisser signaculo in vessillo
che contra battezzati combattesse;
né ch'io fossi figura di sigillo
a privilegi venduti e mendaci,
ond'io sovente arrosso e disfavillo.
(*Paradiso*, XXVII, 46-54)

Presso l'ottavo Cielo delle Stelle fisse, al dialogo con il fondatore dell'istituzione ecclesiastica è affidato un ritratto durissimo del deterioramento del potere papale e una condanna feroce della condotta degli uomini di Chiesa. Massima espressione di tale indignazione è affidata alla descrizione del volto del Santo, il quale invece di apparire sereno e beato come dovrebbe essere a tale elevatezza di beatitudine, appare rosso di rabbia e di vergogna. Anche il tono del discorso è intessuto dei medesimi sentimenti preponderanti: il Santo afferma che non era intenzione dei fondatori della Chiesa affidare al Papa il potere di decretare fedeli salvati o dannati, giacché anche il Papa è soggetto a corruzione e il suo giudizio può risultare influenzato dall'orientamento

¹ A. NICCOLI, s. v. «suggello», in *ED*: «La forma 'suggello' e la forma dotta 'sigillo' sono, negli stessi luoghi, alternate nella tradizione manoscritta: si veda in particolare Pd XI 93 e XXVII 52. Il termine indica lo strumento, opportunamente inciso in incavo su una delle facce, che, applicato sulla cera o altra materia duttile, lascia in essa un'impronta in rilievo; cfr. la figura di sigillo (Pd XXVII 52) di cui parla s. Pietro, a proposito della quale si vedano le Chiose Vernon: "E ancora non mi credetti essere scolpito in suggiello il quale avesse a suggiellare i privilegi venduti e barattati tutto il di come si fà; e per questo io arrossisco"; di qui s. passa a indicare l'impronta fissata su di un documento (cfr. Buti: "nella bolla del papa dall'una parte è figura delle teste di san Piero e san Paulo")».

² ALANUS AB INSULIS, *De planctu naturae*, 16, 214: «Post hec illa epistolam, sigillari signaculo consignatam, in quo nomen imaginem que Nature pericia artificialis excluserat, legato tradidit delegandam».

³ THOMAS DE AQUINO, *Super Ad Hebraeos reportatio*, 13, 3, 775, 1: «Tertio, more solito concludens, et quasi pro sigillo, ponit salutationem, dicens gratia Dei cum omnibus vobis, amen, id est, peccatorum remissio, et omnia alia Dei dona, quae per gratiam Dei habentur, sint firmiter cum omnibus vobis».

politico;¹ puntualizza, inoltre, che le chiavi consegnate da Cristo non avrebbero dovuto divenire simbolo posto su una bandiera usata per segnare schieramenti all'interno di conflitti tra cristiani;² infine, proclama che la propria immagine non avrebbe dovuto essere usata per falsificazioni atte a donare privilegi economici. Tutto ciò è causa di vergogna per il Santo, tale che il suo volto diventa paonazzo e emana faville.³ Le terzine mostrano un *climax* ascendente che si dipana sia sul versante delle immagini, che del contenuto. Nel primo inciso Dante, infatti, come ha individuato Chiavacci Leonardi, fa riferimento al passo del Vangelo secondo Matteo 25, 31-33 in cui è descritto Cristo mentre distingue i pii dai reprob, ma è bene ricordare quanto in merito ricostruisce Marcello Angeben: il XII secolo vede una larga diffusione iconografica di episodi tratti dai capitoli 24 e 25 del Vangelo secondo Matteo, in particolare la parabola delle vergini sagge e delle vergini stolte e quella del pastore che separa le pecore dai capri; essi si impongono come esempi di subitanità dell'avvento futuro del Giudice.⁴ La parabola tratta dal capitolo 25 del Vangelo secondo Matteo, individuata come fonte delle figure presenti nelle terzine 46-48 di *Paradiso*, XXVII, dunque, appare una riproposizione dell'episodio apocalittico di distinzione dei salvi, nel giorno del Giudizio universale, mediante segno in fronte:⁵ un simbolo sacro, definitivo e distintivo che per tale ragione soltanto un'entità divina può avere il potere di imprimere. Nel secondo inciso ricorre l'immagine delle chiavi come simbolo dell'autorità ecclesiastica, immagine che segue il *tòpos* biblico delle chiavi del regno dei Cieli affidate a San Pietro, di cui è capitato già di far cenno in merito al passo di Matteo 16, 19. Sull'immagine delle chiavi come simbologia del potere, preziosa risulta l'analisi avanzata da Pézard, a commento di *Monarchia*, III. XV. 7: partendo da una ricostruzione delle fonti bibliche e teologiche, lo studioso nota come Dante assorba la simbologia della chiave come sigillo e ne descriva la variante di chiave-sigillo d'oro, come metafora del potere spirituale, e la variante di chiave-sigillo d'argento, come metafora del potere temporale; entrambe

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Non fu nostra intenzion...: ecco la seconda grave colpa dei *moderni pastori* (XXI 131). Essi dividono il popolo cristiano, facendosi fautori di una parte politica contro l'altra (le due *parti* sono, s'intende, guelfi e ghibellini). – *a destra mano*: il riferimento è al giudizio universale narrato in *Matth.* 25, 31-3 dove il Cristo pone alla sua destra gli eletti, alla sinistra i reprob (cfr. XIX 110-1). Come Cristo un giorno giudicherà gli uomini secondo la carità, così oggi i papi si credono autorizzati a farsi giudici in terra secondo il loro criterio politico. Il confronto qui sottinteso è di durissima condanna».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Né l'intenzione consistè nel fatto che le chiavi consegnate da Cristo (cfr. *Inf.* XIX.101; XXVII.104; *Purg.* IX.117) diventassero emblema (signaculo: è latinismo, dal lat. tardo *signaculum*, dimin. di *signum*, "segno, sigillo") su una bandiera (in vessillo) usata per combattere contro la gente cristiana (contra battezzati). A partire dal 1229 le chiavi incrociate, simbolo della Chiesa, ornarono il vessillo dell'esercito pontificio, quindi designato come "chiavisegnato"; cfr. D. CONSOLI, s. v. «signaculo», in *ED*.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Né l'intenzione consistè - continua Pietro - nel fatto che la mia immagine (sigillo) fosse usata per sancire privilegi concessi per denaro (venduti) e falsificati (mendaci), per cui spesso io divento rosso per la vergogna (arrosso) e sprigiono faville per lo sdegno. Pietro emana faville, perché non ha un corpo, quindi ogni suo sentimento si esprime in tal modo. L'accusa è ora quella di simonia: il sigillo di Pietro bolla tutti i documenti papali, mentre i privilegi non sono per Dante sbagliati, ma lo è il loro uso simoniaco».

⁴ M. ANGEBEN, *Alfa e Omega: il giudizio universale tra oriente e occidente*, cit., pp. 12-13.

⁵ Ap 7, 1-8.

necessarie all'armonia del Creato.¹ Per l'immagine di *Paradiso*, XXVII, 49-51 viene presentata la trasformazione di un simbolo concettuale in vessillo di riconoscimento di autorità e potere, con l'indicazione al «signaculo» in cui è possibile rintracciare certamente una reminiscenza biblica, come ben indica Consoli,² ma anche una connessione col termine latino *signum* e, dunque, con un'immagine avente il potere di rimandare ad altro, secondo la definizione di Cicerone. Nell'ultimo inciso, infine, viene presentata l'immagine del sigillo in associazione all'effigie, secondo l'uso molto diffuso in epoca medievale e già precedentemente ricostruito: il volto del Santo invece di essere manifestazione della presenza di Dio e sua immagine, diventa elemento identitario e di certificazione della volontà che appartiene unicamente all'uomo in carica nel ruolo pontificale. Si possono, dunque, evincere dalle terzine prese in esame, dunque, molteplici immagini in relazione al simbolo del sigillo, ciascuna con rimandi ad altre fonti di grande importanza per la comprensione generale del passo, in quanto recanti significati specifici che soltanto la stratificazione culturale portata ad emersione può delineare. Il rimando determinante operato da Dante, tuttavia, è alla corruzione come sistema di profonda alterazione d'uso del simbolo: il segno sacro e definitivo, in quanto ultramondano, che soltanto Dio può imprimere, appare gestito da mano umana; lo stemma papale, che dovrebbe distinguere la giurisdizione di questioni di ordine spirituale, appare sfruttato all'interno di conflitti di ordine temporale; l'effigie ecclesiale, che dovrebbe rendersi evidenza della presenza di Cristo nella storia, è palesata al fine di autorizzare gestioni economiche illecite. È evidente come tale alterazione dell'uso del simbolo determini la sua perdita di senso. Sul piano del contenuto, la corruzione è descritta come causata dall'avidità e soprattutto da una confusione nella gestione non distinta tra potere temporale e spirituale. Questo implica nello specifico: una condanna morale di ordine definitivo avanzata da chi non ha le facoltà per farlo, lesiva sul piano temporale perché influenzata dalla corruzione politica e per nulla costruttiva sul piano spirituale; omicidi e spargimento di sangue per responsabilità della Chiesa; simonia.

Uno scontro tra simboli di autorità, speculare a quello emerso in *Paradiso*, XXVII, si ritrova in *Paradiso*, XI all'interno della narrazione della vita di San Francesco. Le terzine rammentano i due riconoscimenti più importanti che il Santo ricevette: dell'ordine francescano,

¹ A. PÉZARD, *Le sceau d'or: Dante, Abélard, Saint Augustin*, «Studi danteschi», vol. 45, 1968, p. 43. Sul simbolo della chiave specificatamente all'interno della *Commedia* ben si esprime Finazzi individuando come la simbologia prevalente all'interno del poema sia in riferimento al potere della Chiesa: S. FINAZZI, *Lessico metaforico dantesco*, Tesi di dottorato, Università degli studi Roma Tre, XXIV ciclo, a. 2008-2011, pp. 492-493; cfr. A. MARIANI, s. v. «chiave», in *ED*.

² D. CONSOLI, s. v. «signaculo», in *ED*: «La parola è reminiscenza biblica: cfr. Cant. 8, 6 “Pone me ut signaculum super cor tuum, / ut signaculum super brachium tuum”; Paul. I Corinth. 9, 2 “Signaculum apostolatus mei vos estis in Domino”».

rilasciato dall'autorità pontificia; di santità, concesso da Dio attraverso le stimmate.

ma regalmente sua dura intenzione
ad Innocenzio aperse, e da lui ebbe
primo sigillo a sua religione.
(*Paradiso*, XI, 91-93)

nel crudo sasso intra Tevero e Arno
da Cristo prese l'ultimo sigillo,
che le sue membra due anni portarno.
(*Paradiso* XI, 106-108)

Il contrasto tra le due forme distinte di riconoscimento è sottolineato dagli aggettivi «primo» (v. 93) e «ultimo» (v. 107) capaci di esprimere non solo una consecutività, ma anche una gerarchia di importanza: «primo» contestualizza la rilevanza nell'ordine temporale; «ultimo» traduce l'idea di un attestato definitivo in quanto eterno e ultraterreno. Come ha ben sottolineato Chiavacci Leonardi, in «primo», inoltre, occorre identificare la prima approvazione papale dell'ordine francescano che fu solo orale e confermata successivamente da una bolla pontificia.¹ Il «primo sigillo» (v. 93) è, dunque, proprio immagine figurata che indica il valore di riconoscimento, mentre l'autorizzazione definitiva è espressa con l'immagine di «seconda corona» (v. 97). Anche in questo caso, come si evince tra i versi 95-99, il poeta gioca tra le immagini di «corona», come distintivo papale definitivo, ma di ordine temporale, e sfere angeliche, che in molti luoghi della *Commedia* sono definite «corone».² Per quanto concerne «ultimo sigillo» (v. 107)³ occorre sapere che le fonti patristiche e teologiche mostrano una grande occorrenza d'uso del termine con l'intento di narrare l'evento dell'apparizione delle stimmate: spesso è esaltato come manifestazione sul corpo per atto

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*primo sigillo*: è la prima approvazione (1210) che fu solo orale, poi confermata con bolla pontificia da Onorio III. In essa Innocenzo conferiva ai frati anche il permesso di predicare (compito riservato ai vescovi), purché soltanto in materia morale e non dogmatica (Tommaso da Celano, *Vita prima* 93; *L.M.* III 10). Il termine *sigillo* è qui usato in senso traslato (in quanto il sigillo dava alle carte valore ufficiale), come sarà più avanti (v. 107) per le stimmate impresse da Cristo sul corpo di Francesco. Il secondo, e ben più rilevante, traslato è probabilmente ragione del primo».

² Cicchitto sottolinea come la tradizione medievale abbia trasmesso parimenti la rappresentazione delle stimmate francescane come corone della Croce: L. CICCITTO, *Postille bonaventuriano-dantesche. IV. Il signum victoriae*, in «Miscellanea Francescana», XXXIII, 1-2, 1933, pp. 116-119.

³ Al riguardo si vedano: T. FORCELLINI, *Dante e il "raptus Francisci". Lettura di "Purgatorio" IX*, in «Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario», II, 2013, pp. 75-90; P. NASTI, *Le stimmate d'amore del poverello d'Assisi: riscritture dantesche di un "topos" medievale*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, a cura di G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2018, pp. 25-64.

di impressione di Dio,¹ ma anche come segno di mirabile spiritualità² o come distintivo di un prescelto,³ in consonanza con il contrassegno della corona con cui vengono segnate le anime elette come prendenti parte alla condizione del mistero divino, secondo la definizione di Pietro Lombardo.⁴ Tale uso può essere connesso con quanto ricostruito da San Bonaventura in merito alla vita di Gesù Cristo: egli ricorda il sigillo della Croce a cui Gesù ha consacrato il corpo segnato da ferite attraverso cui sconfisse gli spiriti maligni.⁵ Nell'uso delle immagini di «sigillo» di *Paradiso*, XI, dunque, appare distinguersi una corretta sequenza semiotica del piano temporale che segue provvidenzialmente quello spirituale: ogni sigillo mantiene il suo esatto significato e rende possibile la manifestazione di presenza divina nella storia; la corretta gerarchizzazione dei segni determina l'evidente connessione tra Cielo e Terra.

La distinzione tra segni di riconoscimento sacri e umani, resa evidente dai versi danteschi, e l'importanza del loro corretto uso, come dialogo corretto e giusta connessione tra temporalità e ultramondanità, aiuta a comprendere meglio la valenza semantica di «sigillo di esemplarità». Come ha ben definito Agamben, il segno dipende da un «signatur» e, particolarmente per il segno sacramentale, serve un ministro che lo animi.⁶ Con l'espressione «sigillo di esemplarità» nella presente sede si intende indicare, infatti, un segno sacramentale, ma molto specifico e speculare al segno apocalittico posto sulla fronte dei salvati nel giorno del Giudizio universale. È stato possibile evincere tale sfumatura semantica tramite l'analisi delle fonti patristiche e teologiche, particolarmente grazie a San Bonaventura che in *Legenda minor sancti Francisci* fa ricorso all'espressione 'essere segnati dal segno vivificante di Cristo'.⁷ La lettera Thau, inoltre, è definita da Tommaso D'Aquino come una croce con la quale sono marchiati tutti coloro che sono scampati

¹ BONAVENTURA, *Legenda maior sancti Francisci*, 12, 12, linea 3: «Excellens namque in ipso praerogativa virtutum prophetiae spiritus efficacia miraculorum oraculum de praedicando caelitus datum obedientia creaturarum ratione carentium vehemens immutatio cordium ad verborum ipsius auditum eruditio eius a Spiritu sancto praeter humanam doctrinam praedicandi auctoritas a summo pontifice non sine revelatione concessa insuper et regula in qua forma praedicandi exprimitur ab eodem Christi vicario confirmata summi quoque regis signacula per modum sigilli corpori eius impressa tamquam testimonia decem toti saeculo indubitanter affirmant Christi praeconem Franciscum et venerandum officio et doctrina authenticum et admirabilem sanctitate ac per hoc tamquam vere dei nuntium Christi evangelium praedicasse».

² ID., *Sermones de diuersis: reportationes*, 2, 56, 6, 896: «Sequitur de secundo: ponam etc., ubi commendatur a signaculo spectabilis sanctitatis, quod multum patuit per impressa sibi stigmata passionis».

³ PETRUS DAMIANI, *Epistulae*, 2, 66, 9: «Porro autem et ipse coelestis sponsus electum quemque suum sibi signaculum ponit, eum que grata vice tamquam ne de memoria deleatur, attendit».

⁴ PETRUS LOMBARDUS, *Sententiae in iv libris distinctae*, IV, D. 24, 4, 1, 1: «Corona enim signaculum est quo signantur in partem sortis ministerii diuini».

⁵ BONAVENTURA, *Legenda maior sancti Francisci*, 16, 1, 10.

⁶ G. AGAMBEN, *Signatura rerum*, cit., p. 48.

⁷ BONAVENTURA, *Legenda minor sancti Francisci*, 1, 3, 6; BONAVENTURA, *Legenda minor sancti Francisci*, 7, 1, 5; ID., *Sermones dominicales*, 24, 13, 178: «Apostoli namque postquam viderunt gloriam Christi resurgentis et postquam fuerunt signati signaculo trinitatis tenentes sagittam praedicationis missi fuerunt tanquam veri testes per universum mundum ut annuntiarent gloriam dei quam suis oculis conspexerunt».

alla morte¹ e, per questo, risultano segnati col sigillo della grazia e come servi di Dio.² Oltre all'*Apocalisse*, emerge, dunque, un uso del simbolo di sigillo di natura sacra atto a distinguere individui riconoscibili per la loro esemplarità: individui particolarmente vicini e somiglianti a Dio, che per questo hanno ottenuto la grazia della salvezza eterna. Nella *Commedia* una sovrapponibile tipologia d'uso dell'immagine si può distinguere nel processo di espiazione dei peccati operato da Dante nel *Purgatorio* e simboleggiato dal segno delle sette P sulla fronte del poeta, incise dall'angelo presso la porta purgatoriale.³ L'emergere dell'immagine di sigillo come segno di esemplarità si ha, inoltre, in connessione alla beatitudine paradisiaca, ma assume una forma poetica del tutto innovativa. Al fine di approfondire le modalità di uso di tale sfumatura semantica, occorre introdurre un passo della *Monarchia* in cui il poeta descrive da un punto di vista concettuale la differenza sostanziale che persiste tra forma e sostanza della materia segnata rispetto alla matrice del sigillo:

Velut si aureum sigillum loqueretur de se dicens: «Non sum mensura in aliquo genere»; quod quidem dictum non habet locum in quantum est aurum, cum sit metrum in genere metallorum, sed in quantum est quoddam signum receptibile per impressionem.

(*Monarchia*, III. XV. 7)

Il quindicesimo capitolo del terzo libro della *Monarchia* è dedicato a dimostrare l'infondatezza della dipendenza del potere imperiale da quello ecclesiastico.⁴ A tal scopo, il poeta avanza un'argomentazione retta sulle citazioni dei passi giovannei 13, 15 e 21, 19, secondo cui Cristo per primo rinnegò il regno terreno, e interpreta tali affermazioni non con il valore di infondatezza regale di Cristo sulla temporalità, ma come monito lasciato da Cristo alla Chiesa di non avere interesse nei riguardi del possesso terreno. Per sostenere tale tesi, il poeta avanza una similitudine particolarmente artificiosa: l'affermazione di Cristo sarebbe come quella di un sigillo d'oro che negasse di essere misura di qualcosa. L'artificiosità della similitudine è data dalla connotazione di

¹ ISIDORUS HISPALENSIS, *De fide catholica contra Iudaeos*, 2, 26, 2, col. 534, linea 29 (CPL 1198): «Thau quippe littera speciem crucis demonstrat, cujus signaculo praenoti sunt quicumque ab exitu hujus saeculi liberantur; ejusdem typum praefigurabat in Aegypto sanguis ille agni candidi et immaculati, quo imaginarie signantur postes corporis nostri, ut merito loquamur dicentes: Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine».

² THOMAS DE AQUINO, *Summae theologiae*, III, Q. 63, A. 3, corpus, linea 6: «Et ad hoc insigniuntur signaculo gratiae, secundum illud ezech. ix, signa thau super frontes virorum gementium et dolentium; et apoc. vii, nolite nocere terrae et mari neque arboribus, quoadusque signemus servos Dei nostri in frontibus eorum».

³ *Purgatorio*, IX, 112-114: «Sette P ne la fronte mi descrisse / col puntun de la spada, e «Fa che lavi, / quando se' dentro, queste piaghe», disse».

⁴ Nel terzo libro della *Monarchia*, in generale, Dante punta a escludere il pontefice dalla gerarchia del potere terreno, sottoponendo a critica molti degli argomenti tradizionali dei sostenitori della primazia papale: cfr. M. MACCARRONE, *Il terzo libro della Monarchia*, in «Studi Danteschi», XXXIII, 1955; ID., *Papato e Impero nella «Monarchia» di Dante*, in ID., *Romana Ecclesia Cathedra Petri*, 2 voll., a cura di P. Zerbi, R. Volpini, A. Galuzzi, Herder, Roma 1991, II, pp. 1063-1135.

irrealtà, l'attribuzione della facoltà umana del parlare ad un sigillo, e dalla mancanza di chiarificazione esplicita del concetto filosofico che si vuole comunicare. Tuttavia, una comprensione può giungere dalla conoscenza sorta a questo grado di approfondimento: sappiamo infatti quanto, particolarmente in Dante, la metafora del sigillo sia capace di esprimere il rapporto tra Creatore e Creazione, tra mondo celeste e mondo terrestre. Pur essendo Cristo misura di tutte le cose, come l'oro è misura di tutti i metalli, i suoi precetti e insegnamenti sono un modello di forma per la vita terrena dei cristiani, ma non possono essere mai del tutto colti nella loro sostanza.¹ Questa distanza incommensurabile e necessaria è il motivo per cui Cristo e i suoi messaggi non appartengono del tutto al mondo terreno. Si presenta nuovamente un tentativo d'uso della simbologia del sigillo con valore ontologico, di natura platonica, che sfrutta il sistema di categorizzazione gerarchico aristotelico: la matrice dell'impronta ha una forma e una sostanza che, per quanto l'immagine impressa conservi le fattezze, non potrà mai eguagliare; la forma e la sostanza del sigillo madre restano un'unità inscindibile e irriproducibile completamente e pienamente. I beati mostrano di aver ben presente questa consapevolezza. Lo stato di beatitudine, infatti, pur essendo la condizione di maggior vicinanza a Dio, dunque di maggior somiglianza al Creatore, è accettazione di non poter eguagliare mai né nella forma né nella sostanza il divino. Per tale ragione i beati non mostrano il desiderio di risalire ulteriormente la scala dell'Essere, ma si pongono come specchi della luce divina e, come ha ben sottolineato Ariani, la loro stessa persona assurge a tramutarsi in sigillo di luce,² ovvero in concreta manifestazione della gloria di Dio.

In *Paradiso*, IX finalmente Dante incontra una delle anime beate capace di riflettere al massimo grado la luce divina:

Tu vuo' saper chi è in questa lumera
che qui appresso me così scintilla
come raggio di sole in acqua mera.
Or sappi che là entro si tranquilla
Raab; e a nostr'ordine congiunta,
di lei nel sommo grado si sigilla.
(*Paradiso*, IX, 112-117)

¹ Interessante il punto di vista di Pézard secondo cui: per Dante Cristo ha fondato l'impero terrestre, ma è un'entità incommensurabile; nessun potere temporale può appartenere a Dio e nulla del suo potere spirituale può farsi nel Suo nome temporale; sigillo d'oro e sigillo d'argento, dunque potere spirituale e potere temporale, sono necessari e all'ordine universale; la legge divina passa al cuore dell'uomo per impressione e l'anima umana che ha perso la beatitudine si può ricongiungere nella memoria al suo modello divino. A. PÉZARD, *Le sceau d'or*, cit., p. 29-93.

² Ariani avanza la sua argomentazione a partire dall'episodio di San Francesco: secondo lo studioso il sigillo di San Francesco è luce del sigillo divino come in ogni altra cosa generata, «cera» in cui «il segno ideale poi più e men traluce» (XIII, 67-69). Ariani mostra parimenti come le vite dei beati San Francesco e San Domenico sono presentati all'interno della *Commedia* come sigilli di luce l'uno per l'altro e similmente accade con Bonaventura che si palesa marchio di luce per Pietro Ispano, Riccardo per Sigieri. Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 225-226.

Presso il terzo Cielo di Venere Dante incontra l'anima di Folchetto, il quale presenta al poeta l'anima di Raab. La presentazione è molto suggestiva: Folchetto vuole appagare tutti i desideri di Dante e avverte la sua curiosità di sapere l'identità dell'anima apparsa accanto a loro, la quale sfolgora come acqua cristallina colpita dal sole. L'immagine, forse d'ispirazione ovidiana,¹ è capace di rappresentare con forza l'azione dei beati del rendersi specchio alla gloria di Dio grazie alla loro purezza di spirito. Ciò che segue, tuttavia, è ancora più determinante ai fini della trattazione finora condotta: Folchetto afferma che dentro quella luce gode della pace beatitudinale Raab e tale anima rimane unita al terzo Cielo, ricevendo al massimo grado l'impronta della luce divina. Risulta focale notare come, oltre a «si sigilla» (v. 117), nelle terzine ricorrono due espressioni importanti per la presente analisi: «ordine» e «congiunta» (v. 116). «Ordine» è stato identificato come sinonimo di 'coro', ma la scelta linguistica è capace di esprimere l'importanza della gerarchia anche all'interno della cerchia dei beati. «Congiunta» è, parimenti, espressione di forte iconicità, capace di tradurre l'idea del legame fondamentale che intercorre tra i beati e necessario all'armonia del tutto. Ciò ha un riflesso semantico anche sul sigillo: come delinea bene Fosca, in «si sigilla» non è solo da intendere l'impronta della luce divina che in Raab traspare al massimo grado, ma anche che, essendo Raab congiunta alle anime beate del terzo Cielo, grazie ad essa tutto il Cielo è improntato dal grado più alto di luce e tra i beati del suo coro Raab risplende più di tutti. Si presenta, dunque, l'uso dell'immagine di sigillo non solo come agente riflettente la gloria di Dio, ma anche capace di trasmetterla attraverso l'ordine gerarchico e l'incatenatura.

La forza dei beati di essere, di grado in grado, sigillo riflettente la gloria di Dio appare evidente proprio in Beatrice, i cui occhi divengono «vivi suggelli», come descrive Dante in *Paradiso*, XIV:

Forse la mia parola par troppo osa,
 posponendo il piacer de li occhi belli,
 ne' quai mirando mio disio ha posa;
 ma chi s'avvede che i vivi suggelli
 d'ogne bellezza più fanno più suso,
 e ch'io non m'era li rivolto a quelli,
 escusar puommi di quel ch'io m'accuso
 per escusarmi, e vedermi dir vero.
 (*Paradiso*, XIV, 130-137)

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Ma Dante ha una nuova domanda in mente (l'identità dello spirito vicino). Folco la conosce e non vuole lasciarla senza risposta, perciò egli stesso la formula: il pellegrino vuole sapere chi si nasconde in questa luce (lumera) che qui, vicino a sé, scintilla come un raggio di sole che batte su acqua pura (mera: come la luce a XI.18 e XXX.59). Ovidio, *Ars am.* II.722: “Ut sol a liquida saepe refulget aqua” ».

La chiusura del quarto canto del *Paradiso* è incentrata sull'ascesa al Cielo di Marte e, come ogni ascesa, è caratterizzata dall'atto dantesco di perdersi nello sguardo di Beatrice. La descrizione della bellezza di tale sguardo nel quarto canto appare a Dante, tuttavia, perfino preponderante rispetto alla descrizione dell'esperienza vissuta, a tal punto che il poeta avverte la necessità di scusarsi con il lettore: la sua parola è forse troppo audace nel porre in primo piano gli occhi di Beatrice, ma nel contemplarli ogni desiderio ha quiete e, chi si rende conto di quanto tale sguardo più si salga nelle gerarchie celesti e più diventi un vivo suggello, potrà scusare e comprendere il poeta. Come ha ben ricostruito bene Chiavacci Leonardi, i «vivi suggelli» (v. 133) dai commentatori antichi sono stati interpretati come i Cieli o i beati, ma i commentatori moderni li intendono essi come un riferimento agli occhi di Beatrice.¹ Cardellini in merito alla posizione del poeta commenta «ogni cosa gli appare più bella perché Dante si avvicina a Dio e quindi diventa più simile a Lui, trasumanando».² Rispetto all'interpretazione linguistica che ne fa Chiavacci Leonardi, secondo cui «suggello» qui sarebbe usato in senso passivo,³ lo studio finora avanzato porta a credere invece ad un uso attivo del lemma: l'atto di fissarsi nello sguardo tra Dante e Beatrice non è solo rito che scandisce ogni ascesa, ma è atto di trasmissione delle facoltà necessarie all'esperienza da vivere nel Cielo successivo. La beatitudine di Beatrice si traduce nel suo tramutare sé stessa in sigillo riflettente la grazia di Dio e, come per Raab «congiunto» ai beati del terzo Cielo e per questo abile a trasmettere anche in loro la luce divina, in virtù del legame d'amore che tiene uniti Dante e Beatrice, gli occhi della donna imprimono nell'anima di Dante gradualmente le facoltà necessarie al viaggio.

L'uso della simbologia del sigillo, nella sua particolare variante atta a descrivere la condizione dei beati, rende evidente un doppio movimento concettuale: dal tramutarsi della stessa anima beata in sigillo manifestante la gloria di Dio, deriva la sua capacità di trasmissione ad altre anime dell'impressione pienamente accolta. La catena virtuosa che si crea è descritta in *Paradiso* per lo più attraverso immagini visive, come abbiamo visto, connesse alla luce e che ricordano l'immaginario neoplatonico di Creazione operato da Dio mediante rispecchiamento del suo

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Molti, fin dagli antichi (Buti, Benvenuto), intendono per *suggelli* i cieli, che di fatto imprimono le forme nella materia terrestre (cfr. VIII 127-8). Ma i moderni preferiscono riferire l'espressione agli occhi di Beatrice («impressi d'ogni bellezza, e che la imprimono in altri»: Tommaseo). E crediamo giustamente. Come appassionatamente argomentò il Torraca, tutto il discorso fa centro su quegli occhi: sono quelli che si fanno via via più belli, di cielo in cielo; a quella bellezza mira l'intero arco delle tre terzine finali. Intendere diversamente toglie la *vis* drammatica a tutta la sequenza. Inoltre *quelli*, se i *suggelli* sono i cieli, andrebbe riferito a una parola usata quattro versi prima».

² L. CARDELLINO, *I 'vivi suggelli' in Paradiso 14.133*, in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 23 Febbraio 2006, disponibile online all'indirizzo <https://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/cardellino022306.html>.

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Dal punto di vista linguistico, *suggello* può benissimo prendersi in senso passivo, oltre che attivo (come intende la chiosa del Tommaseo). Secondo il Vocabolario della Crusca *suggello* è lo strumento con il quale «si effigia» l'impronta, «e l'impronta ancora fatta col suggello chiamasi nel medesimo modo». In questo secondo senso lo usa Dante stesso a *Inf.* XIX 21. Par. XXIII, 109-111 (il canto dell'angelo sigilla)».

riflesso,¹ ma ricorrono alcuni versi in *Paradiso*, XXIII in cui questo doppio movimento insito nella figura del sigillo beatitudinale viene espresso da una rappresentazione canora:

Così la circolata melodia
si sigillava, e tutti li altri lumi
facean sonare il nome di Maria.
(*Paradiso*, XXIII, 109-111)

Presso l'ottavo Cielo delle Stelle fisse Dante assiste al trionfo di Cristo al cospetto della schiera di tutti i beati, a cui segue il trionfo di Maria e l'apparizione dell'arcangelo Gabriele. L'entrata in scena della Vergine è descritta, tra i versi 88-111, con accuratezza: Dante contempla tra le tante luci la più intensa, quella di Maria, e non appena ne ha attraversato con lo sguardo lo splendore e l'aspetto, appare una corona luminosa a circondarla e ruotarla intorno. Tale corona simboleggia l'arcangelo Gabriele e proprio da essa proviene una dolcissima melodia, di una dolcezza incomprensibile all'esperienza mondana. L'arcangelo dichiara di ardere d'amore per la Vergine e afferma di girarle intorno finché lei seguirà Cristo nell'Empireo. A quel punto, il canto roteante intorno a Maria e identificante la celebrazione rivolta dall'arcangelo «si sigillava» (v. 110), imperfetto narrativo che in prima istanza acquisisce il valore di «si concludeva»,² seguendo il *topòs* del sigillo come chiusura di un comunicato precedentemente esaminato. La conclusione del canto dell'arcangelo è, tuttavia, riflessa nel corale gesto d'invocazione del nome di Maria operato dai beati posti a lei intorno, come emerge dalle modalità di continuazione dei versi 110-111: senza interruzioni, eccetto che per una virgola, a «si sigillava» segue «e tutti li altri lumi / facean sonare il nome di Maria», con un *enjambement* dopo «lumi» capace di far ripartire il verso successivo nell'immagine di perfetto riflesso sonoro racchiuso in «facean sonare». Risulta evidente, dunque, come il sigillo del canto dell'arcangelo si sia effettivamente riflesso nell'espressione d'invocazione corale a Maria espressa dai beati e posta a reale conclusione della sua scena di trionfo.

¹ Cfr. MACROBIUS AMBROSIIUS THEODOSIUS, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 1, 14, 15, linea 2.

² U. BOSCO E G. REGGIO, *ad loc.*: «Così... si sigillava: così si concludeva (si sigillava) il canto dell'angelo, che ruotava intorno alla Vergine; anche qui si noti la spiritualizzazione dell'espressione di cui parlava il Momigliano nel passo citato nella nota al v. 104: canto e giro formano, in circolata melodia, un tutto unico».

2. 3 *Il nodo di anima e corpo*

Secondo la concezione medievale, l'armonia del Creato si concretizza, come è emerso dall'analisi finora condotta, nella connessione di ogni suo componente sulla base di un ordine gerarchico che segue un progetto di perfezione divino. Al centro di questo progetto vi è l'essere umano che in sé stesso si presenta come *nexus* tra mondo terreno e mondo celeste. La sua posizione di medietà nella gerarchia del Creato è dovuta alla sua duplice natura: di creatura razionale, autocosciente e dotata di libero arbitrio; di essere dotato di corpo e facoltà necessarie alla realtà mondana.¹ L'uomo raduna in sé, dunque, la perfezione del mondo terrestre e del mondo celeste. Il corpo, tuttavia, in quanto organismo sorretto dal complesso funzionamento di più organi che collaborano tra loro, diventa anch'esso simbolo di «unità del molteplice, microcosmo in cui si può ravvisare il macrocosmo».² Le proporzioni fisiche e le simmetrie del corpo umano, infatti, vengono spesso lette come simbolo di armonia del Creato che si esprime attraverso legami invisibili tra le parti.³ Illustrazioni, come quella contenuta nel manoscritto di Lucca del *Liber divinatorum operum* di Ildegarda, in cui l'uomo è rappresentato al centro delle sfere celesti con le braccia tese, la testa e i piedi che toccano il cerchio più interno, ci trasmettono chiaramente quanto in epoca medievale fosse palese questo concetto.⁴ D'altro canto, è possibile riscontrare in teologi come San Bonaventura, ma anche nei maestri vittorini e della scuola di Chartres, la concezione dell'essere umano come creatura rappresentativa dell'universo.⁵ In quanto erede del primo uomo, creato *ex limo terrae* direttamente da Dio, ogni essere umano rivelerebbe una particolare perfezione delle componenti del corpo che accolgono in sé tutti gli elementi del reale sensibile (acqua, aria, terra, fuoco).⁶ In questa armonica perfezione che, è bene ricordare, secondo fonte biblica, viene generata nella somiglianza di Dio, si distingue una *colligantia naturalis*, ovvero un costitutivo preordinamento dell'anima al corpo e del corpo all'anima come realtà unitaria.⁷

Filosofi e i teologi furono, inoltre, concordi sulla visione dell'essere umano come manifestazione della divina potenza creatrice.⁸ Non solo il corpo umano era concepito come esempio di proporzione e simmetria, ma venne individuato un *ordo* specifico anche tra le tre anime

¹ L. IAMMARONE, *Anima e corpo secondo Bonaventura. Raffronti con Tommaso d'Aquino*, in «Doctor Seraphicus. Bollettino d'informazione del Centro Studi Bonaventuriani», XXXI, 1984, p. 7.

² R. ROMANO, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella "Divina Commedia"*, in *Natura Società Letteratura*, a cura di A. Campana, F. Giunta, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), ADI editore, Roma 2020, p. 4.

³ *Ibid.*

⁴ F. SAXL, *La fede negli astri*, cit., pp. 52-60.

⁵ A. GHISALBERTI, *Il pensiero medievale di fronte al corpo*, in *Il corpo in scena*, Edizioni by Virgilio Melchiorre and Annamaria Cascetta, Milano 1983, p. 64.

⁶ *Ivi*, pp. 57-58.

⁷ L'espressione è tributata a San Bonaventura e riscontrata anche nelle *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, Q. 72 di Pier di Giovanni Olivi, come esaminato in A. GHISALBERTI, *Il pensiero medievale di fronte al corpo*, cit., pp. 64-65.

⁸ R. CHESTER, *Dante's "virtù": creation, embodiment, and revelation*, in «Italian Studies», LXX,1, 2015, p. 31.

(irascibile, concupiscibile e razionale).¹ Tale *ordo* era inteso come perfettamente connesso al corpo, in quanto creato nell'esercizio dell'unità psico-fisica, ed esprimente in tale connessione una virtù sua propria, speculare alla stessa Trinità.²

La concezione medievale di legame tra l'anima e il corpo deriva principalmente da Aristotele, secondo cui l'anima attualizza le potenzialità del corpo e tra le due componenti si stabilisce un'unione intrinseca, pari a quella che s'instaura tra la forma e la materia in un sinolo.³ Da questo principio filosofico, di alta rilevanza anche per le implicazioni sul piano escatologico,⁴ si dipanò una complessa e articolata riflessione teologica, nonché un acceso dibattito scolastico: San Bonaventura e, in seguito, gran parte dei francescani, affermavano, infatti, che l'anima e il corpo fossero due entità distinte, nella cui unità si scorge la perfezione dell'essere umano; Alberto Magno e, successivamente, Tommaso d'Aquino postulavano, invece, che l'anima razionale fosse l'unica forma sostanziale della persona e, in quanto infusa direttamente da Dio nell'embrione, essa avesse in sé la virtù di plasmare a sua immagine ogni forma. La prima dottrina venne definita «della pluralità delle forme»; la seconda dottrina venne definita «dell'unità della forma». Nella dicotomia tra le due dottrine non si esaurisce naturalmente l'ampiezza del dibattito teologico e le modalità del suo dispiegarsi, ma essa ci rende una sintesi chiara dell'importanza che il tema rivestì in epoca medievale.⁵

Sul tema del legame anima-corpo, inoltre, l'Alto Medioevo rimase legato molto anche alla visione platonica del corpo come carcere dell'anima, reinterpretata in chiave sincretica all'interno del concetto cristiano di peccato.⁶ Gradualmente e sempre con maggiore imponenza durante il XII

¹ L. SCIUTO, *Le passioni dell'anima nel pensiero di Tommaso d'Aquino*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 Settembre 1995), Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, p. 79.

² N. LINDHEIM, *Body, soul, and immortality: some readings in Dante's "Commedia"*, in «Modern Language Notes», CV, 1, 1990, p. 11; cfr. A. ROSSINI, *Trinità e comunione in Dante*, cit., p. 94.

³ ARISTOTELE, *De anima*, 407b 13-26, 410b 10-15, 411b 5-30, 414a 13-15. Sul tema si vedano: L. SILEO, *La definizione aristotelica di anima nel dibattito della prima metà del Duecento*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, cit., p. 23; A. GHISALBERTI, *Il pensiero medievale di fronte al corpo*, cit., p. 62.

⁴ Per un approfondimento sul complesso tema dell'escatologia cristiana nel Medioevo si vedano: C. WALKER BYNUM-P. FREEDMAN, *Introduction*, in *Last Things: Death and Apocalypse in the Middle Ages*, a cura di C. Walker Bynum e P. Freedman, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, pp. 1-17; J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 1996; C. WALKER BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity: 200-1336*, Columbia University Press, New York 1995; C. TROTTMAN, *La vision béatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École Française de Rome, Roma 1995.

⁵ La sintesi più chiara ed esauriente sul tema la si deve a Manuele Gragnolati, in particolare nei seguenti lavori: M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife. Soul and body in Dante and Medieval culture*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana), 2005, pp. 58-67; ID., *"Paradiso" XIV e il desiderio del corpo*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXVIII, 2013, pp. 285-289. Di grande rilevanza risultano anche: B. NARDI, *Anima e corpo nel pensiero di San Tommaso*, in ID., *Studi di filosofia medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960, pp. 163-191; L. SCIUTO, *Le passioni dell'anima nel pensiero di Tommaso d'Aquino*, cit., p. 74; P. FALZONE, *Il corpo dei "primi parenti" ("Pd" VII 145-148)*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., XVII, 1-2, 2020, pp. 17-28; L. IAMMARONE, *Anima e corpo secondo Bonaventura*, cit., pp. 6-16.

⁶ Sul tema si vedano: P. FALZONE, *Il corpo dei "primi parenti" ("Pd" VII 145-148)*, cit., pp. 16-17; P. COURCELLE, *Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison*, in «Revue des études latines», XLIII, 1965, pp. 406-

secolo, grazie anche ad una forte spinta data dalla cultura liturgica, tuttavia, avvenne una trasformazione: il corpo divenne oggetto di redenzione al pari dell'anima.¹ Secondo questa visione, l'uomo avrebbe perso l'immortalità col peccato originale e da esso sarebbe derivato il consequenziale bivio al momento della morte: la decomposizione del corpo; il viaggio dell'anima; la sofferenza dell'essere scissi.² La vera promessa del Cristianesimo, tuttavia, rimaneva la resurrezione dell'anima ricongiunta al corpo nel giorno del Giudizio universale. Il messaggio cristiano, dunque, recuperato con maggiore forza durante il XII secolo, non identificava il corpo come simbolo del peccato, bensì come strumento di espressione dell'anima, unica responsabile di qualunque forma di peccato, in quanto dotata di libero arbitrio.³ Nella congiunzione tra anima e corpo si giunse a scorgere, dunque, tutto il valore dell'essere umano, connesso al mistero del Dio incarnato.

Su tale linea di pensiero si pose lo stesso Dante, come ricostruisce Chiavacci Leonardi, in seguito ripresa da Falzone: «Il Poeta supererebbe così “quella tradizione teologica, di origine neoplatonica, che tendeva a svalutare il corpo a vantaggio dell'anima”, per recuperare “il cuore stesso della rivelazione cristiana, che pone al suo centro il Verbo fatto carne”».⁴ Ciò che stupisce sempre, tuttavia, è il modo in cui il poeta mise in pratica questa operazione. Come ha approfondito Boyde, infatti: «he paid close attention to what is now called “body-language”, the involuntary “corporal transmutations” that reveal our feelings to others, the shifts of expression which “bear witness to the heart”».⁵ Soprattutto lo ha fatto mettendo in scena un viaggio nell'aldilà in cui i personaggi incontrati vivono il dissidio interiore del percepirsi anime separate dal proprio corpo. Tali anime si presentano come ombre: sia che si segua l'interpretazione avanzata da Sonia Gentili, che vede dietro di esse la dottrina dell'irraggiamento dell'anima,⁶ sia che si legga in esse il classico riferimento alle *umbrae pallentes* virgiliane,⁷ il dato certo è la realtà della loro presenza. Ed è forse in ciò l'invenzione poetica più determinante della *Commedia*: le ombre sono composte da corpi

433; I. TOLOMIO, “*Corpus carcer*” nell'Alto Medioevo. *Metamorfosi di un concetto*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, cit., pp. 3-19; F. ADORNO, *Una riflessione sul rapporto anima-corpo-luce-tenebra-luce in Dante*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Coglievina, D. De Robertis, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 6-7; L. IAMMARONE, *Anima e corpo secondo Bonaventura*, cit., p. 10.

¹ I. TOLOMIO, “*Corpus carcer*” nell'Alto Medioevo., cit., pp. 12-13.

² M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife*, cit., pp. 89-161; ID., “*Paradiso*” XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 290-301; ID., *Ombre e abbracci. Riflessioni sull'inconsistenza nella “Commedia” di Dante*, in «Chroniques Italiennes», série web, XXXIX, 2, 2020, pp. 32-43; N. LINDHEIM, *Body, soul, and immortality*, cit., pp. 6, 15, 22-25.

³ S. GENTILI, *L'anima forma e immagine del corpo. L'invenzione della “Commedia”*, in EAD., *L'uomo aristotelico. Alle origini della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2005, pp. 114-115..

⁴ A. CHIAVACCI LEONARDI, Nota integrativa a *Par.* VII, 145-148; P. FALZONE, *Il corpo dei “primi parenti” (“Pd” VII 145-148)*, cit., p. 16.

⁵ P. BOYDE, *Perception and passion in Dante's “Comedy”*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 141.

⁶ S. GENTILI, *L'anima forma e immagine del corpo*, cit., pp. 97-110.

⁷ M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife*, cit., p. 57; M. SHAPIRO, *Dante and the Knot of Body and Soul.*, St. Martins Press, New York 1998, pp. 164-165.

aerei, ovvero formati dal contatto dell'anima con l'aria dopo la separazione dal proprio corpo a causa della morte; sono quindi corpi visibili, speculari nell'immagine a quelli carnali di appartenenza, dotati di percezione sensoriale, ma costituiti di inconsistenza e impalpabilità. L'invenzione del corpo aereo si pone, dunque, quale richiamo forte alla *sacra nexio*, ovvero il nodo tra l'anima e il corpo per com'è definito da Bernardo Silvestre,¹ ma anche all'idea espressa da Tommaso d'Aquino, secondo cui «anima autem, cum sit pars humanae naturae, non habet naturalem perfectem, nisi secundum quod est corpori unita».² Non era possibile immaginare dei personaggi senza una parvenza fisica, ma Dante non attribuisce alle anime dell'aldilà solo un'immagine o una voce, bensì dona loro una corporeità attraverso i cui gesti comunicare al lettore e dentro alla quale i personaggi conducono il proprio cammino ultramondano di espiazione, purgazione o beatitudine.³ L'inconsistenza o vanità di cui sono costituite le anime, inoltre, diviene simbolo di una mancanza prepotente che persiste in ogni cantica della *Commedia*: la nostalgia per il corpo, il desiderio di raggiungere un definitivo ricongiungimento con esso. Attraverso quest'invenzione narrativa, come esaminato da Manuele Gragnolati, Dante riesce a ritrarre un viaggio umano in cui al centro è posta la persona nella sua piena unità psico-fisica.⁴

Consapevoli della vastità e della complessità del tema individuato, nel presente paragrafo si propone l'analisi di alcune occorrenze di immagini afferenti alla semantica di nodo dell'anima e del corpo presenti nella *Commedia*. In particolare, sarà posta attenzione sulle figure di: legame tra l'anima e il corpo a partire dall'embrione; scioglimento dell'anima dal corpo al momento della morte; corpo come veste dell'anima; doppia veste. Terreno di nutrimento dell'analisi proposta è anche la consapevolezza, emersa in molteplici e recenti studi, di quanto la riflessione sul rapporto tra l'anima e il corpo, elaborata da Dante nel suo poema, custodisca una connessione forte con la concezione di poesia come unità di idea e forma, coltivata dal poeta stesso.⁵

¹ BERNARDO SILVESTRE, *Cosmographia*, p. 141; cfr. P. LUCENTINI, *Il corpo e l'anima nella tradizione ermetica medievale*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, cit., p. 184.

² THOMAS DE AQUINO, *Summae theologiae prima pars*, Q. 90, A. 4, linea 36.

³ Sul mutamento del rapporto tra l'anima e il corpo nei tre regni ultramondani un'analisi puntuale la si riscontra in M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife*, cit., in particolare dal capitolo secondo al quarto. Una sintesi puntuale dei dati acquisiti si ha anche in: ID., *"Paradiso" XIV e il desiderio del corpo*, cit., pp. 291-304; ID., *Ombre e abbracci*, cit., pp. 32-42. Interessante sul tema anche quanto approfondito in: N. LINDHEIM, *Body, soul, and immortality*, cit., pp. 6-15 e 22-25.

⁴ Al riguardo si vedano in particolare i seguenti studi: M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife*, cit.; ID., *"Paradiso" XIV e il desiderio del corpo*, cit., pp. 285-309; ID., *Ombre e abbracci*, cit., pp. 30-43.

⁵ M. SHAPIRO, *Dante and the Knot of Body and Soul*, cit., in particolare: p. VIII; pp. 15-16; p.183; N. LINDHEIM, *Body, soul, and immortality*, cit., pp. 16-17; A. M. MANGINI, *Dante, Guido, il corpo e l'anima*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXIX, 2004, p. 57; A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le bianche stole. Saggi sul "Paradiso" di Dante*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010, p. 45.

2. 3. 1 *Origine e funzioni del legame anima-corpo*

Da una prima analisi delle fonti emerge un uso ricorrente dell'immagine di 'vincolo', con riferimento alla vita terrena, entro un'accezione negativa: sulla traccia della dottrina platonica, il corpo e l'esistenza dell'individuo al suo interno corrisponderebbero ad un carcere per l'anima. «Nexus» e «vinculum» sono alcuni dei termini sfruttati da Agostino per esprimere l'idea della vita terrena e delle abitudini corporali, come elementi limitanti la risalita dell'anima a Dio.¹ La vita terrena, inoltre, appare stigmatizzata come carcere, e ciò è dovuto soprattutto alla sua condizione mortale. L'immagine dei «lacci della morte» è, d'altro canto, largamente presente nelle fonti bibliche fin dal Vecchio Testamento; ad essi si oppone la forza liberatoria rappresentata da Dio.² Beda ritrae esemplarmente il contrasto insito nel mistero della croce e, allo stesso tempo, la novità avanzata da Cristo: «solut potenter uincula mundo que uitam contulit».³ Tale contrasto è costitutivo del messaggio cristiano che veicola l'idea della morte quale rinascita, come Tommaso d'Aquino chiarisce bene: «Nec novum debet videri si natus dicatur qui ex hac vita migraverit: sicut enim consuete nasci dicitur cum quis de utero matris procedens in hanc lucem ingreditur, ita potest natus appellari qui solutus a vinculis carnis, ad lucem aeternam sublimatur».⁴ Il teologo, tuttavia, mostra anche quali siano effettivamente i nodi della vita terrena: il peccato, inteso come pensiero fisso alle preoccupazioni mondane, la lussuria e la malvagità.⁵ Com'è emerso dallo studio di Ilario Tolomio, infatti, l'influsso della teoria platonica del *corpus carcer*, se ha avuto una forte incidenza nel pensiero cristiano dei primi secoli dell'Alto Medioevo, contaminato sincreticamente con il concetto biblico di peccato, nel tempo si è evoluto verso una visione in cui il reale vincolo della vita terrena non è rappresentato dal corpo, bensì dal peccato, da cui dipende, secondo la fonte biblica, anche la mortalità.⁶ Ciò che viene espresso nel *Libro della Sapienza* (9, 15) («corpus enim quod corrumpitur adgravat animam et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem»)

¹ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, SL 39, psalmus 69, par. 8, linea 4 (CPL 0283): «circumstant nos nexus diuersarum curarum; hinc atque inde dilaniamur quasi spinis et sepibus, ambulamus angustam uiam; fortasse haesimus in sepibus: dicamus deo: tu es erutor meus»; ID., *Contra Iulianum*, II, col. 683, linea 41 (CPL 0351): «non enim satis est ut moriantur uitia, nisi marcescat corporis luxus, et omnium uinculorum carnalium compago soluatur, omnis nodus corporei laxetur usus».

² Sam 22, 6; cfr. Sal 18, 6. Sull'immagine biblica dei «lacci della morte» si veda: M. ELIADE, *Il dio legatore e il simbolismo dei nodi*, cit., p. 103.

³ BEDA VENERABILIS, *De op. sex dierum primordialium, et de sex aetatibus mundi*, hymnus 12, stropha 6, versus 1 (CPL 1372).

⁴ THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Iohannem*, cap. 16, lectio 4, linea 163.

⁵ ID., *Expositio super Isaiam ad litteram*, cap. 52 (sec. recens. a fr. Iacobino Astensi elaboratam), col. 2, linea 107: «Item super illo Solue uincula, nota quod sunt uincula a quibus soluit Deus: primo mundane sollicitudinis, Iob XXXIX 5 “Quis dimisit onagrum liberum et uincula eius quis soluit?”; secundo carnalis amoris, Eccl. VII 27 “Inueni amariorem morte mulierem, et uincula eius” etc.; tertio peruerse actionis, Ps. “Eduxit eos de tenebris et umbra mortis, et uincula eorum dirupit”; quarto prae consuetudinis, supra V 18 “Ve qui trahitis iniquitatem ad iniquitatem, et quasi uinculum plaustrum peccatum”».

⁶ I. TOLOMIO, “*Corpus carcer*” nell'Alto Medioevo, cit., pp. 9-10; cfr. S. GENTILI, *L'anima forma e immagine del corpo. L'invenzione della “Commedia”*, cit., pp. 114-115.

viene sostanzialmente contraddetto dall'insegnamento del Cristo incarnato. L'incarnazione mostrerebbe che il corpo non può rappresentare una catena o una tenda d'argilla,¹ bensì, come afferma Alberto Magno, attraverso la preghiera contemplativa e per mezzo di un amore come *charitas*, può avvenire una compenetrazione con la condizione di Cristo in croce e, in questo senso, il corpo stesso determinerebbe un legame trainante verso Dio:

Unde licet fortius sit vinculum charitatis ligantis ad Deum per contemplationem vinculo corporis, tamen vinculum corporis in statu isto magis movet, et magis sentitur: et ideo potius retrahit ad se animam, quam abstrahi possit ab ipso.

(ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in tertium librum Sententiarum*, D. 15 A, A. 2, col. 2, linea 22)

Il quadro delle fonti a grandi linee delineato introduce e rende maggiormente chiari alcuni usi dell'immagine di legame tra l'anima e il corpo presenti nelle opere di Dante. È possibile riscontrare, infatti, come la semantica del *corpus carcer* ricorra una sola volta all'interno del *Convivio*² e con una connotazione semantica molto specifica:

Poi che, non avendo di loro alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza), pure risplende nel nostro intelletto alcuno lume della vivacissima loro essenza, in quanto vedemo le sopra dette ragioni e molt'altre: sì come afferma chi ha li occhi chiusi l'aere essere luminoso, per un poco di splendore o vero raggio che passa per le pupille del palpastrello; ché non altrimenti sono chiusi li nostri occhi intellettuali, mentre che l'anima è legata e incarcerata per li organi del nostro corpo.

¹ R. ROMANO, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella "Divina Commedia"*, cit., p. 6. Per una visione generale degli approcci filosofici o teologici al tema dell'incarnazione nel periodo alto medievale si vedano: T. V. MORRIS, *The Metaphysics of God Incarnate*, in *Trinity, Incarnation, and Atonement: Philosophical and Theological Essays*, a cura di R. J. Feenstra, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1989, pp. 110-127; S. COAKLEY, *What does Chalcedon Solve and What Does It Not? Some Reflections on the Status and Meaning of the Chalcedonian 'Definition'*, in *The Incarnation. An Interdisciplinary Symposium on the Incarnation of the Son of God*, a cura di S. T. Davis, D. Kendall, G. O'Collins, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 143-163; B. E. DALEY, *Nature and the 'Mode of Union': Late Patristic Models for the Persona Unity of Christ*, in *The Incarnation. An Interdisciplinary Symposium on the Incarnation of the Son of God*, a cura di S. T. Davis, D. Kendall, G. O'Collins, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 164-196; ID., *Word, soul, and flesh: Origen and Augustine on the person of Christ*, in «Augustinian studies», XXXVI, 2005, pp. 299-326; ID., *'The Human Form Divine': Christ's Risen Body and Ours According to Gregory of Nyssa*, in «Studia patristica», XLI, 2006, pp. 301-318; ID., *The persons in God and the person of Christ in Patristic theology: an argument for parallel development*, in *The Mystery of the Holy Trinity in the Fathers of the Church: The Proceedings of the Fourth Patristic Conference, Maynooth, 1999*, a c. di D. V. Twomey e L. Ayres, Four Courts, Dublino 2007, pp. 9-36; *In the shadow of the incarnation. Essays on Jesus Christ in the early church in honor of Brian E. Daley*, a cura di P. W. Martens, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2008; S. J. DAVIS, *Coptic Christology in Practice: Incarnation and Divine Participation in Late Antique and Medieval Egypt*, Oxford University Press, Oxford 2008.

² Un uso dell'immagine molto somigliante lo si riscontra in *Inferno*, XIII, dove al verso 87 Pier de le Vigne viene definito «spirito incarcerato» e al verso 88 è sfruttata anche l'immagine dell'anima che si lega al corpo. Ciò ha condotto alcuni critici, come Fosca e Muresu, a proporre un paragone con *Convivio*, II. IV. 17. Tuttavia, ciò che viene descritto in *Inferno*, XIII è la realtà dei suicidi, ovvero una realtà molto particolare: spiriti che hanno ripudiato il proprio corpo mortale e per tale ragione sono stati incarnati non in un corpo aereo, ma in alberi della selva dei suicidi. Per questo motivo, l'analisi del passo infernale sarà inserita nella sezione immediatamente successiva alla presente, in cui verranno approfondite le immagini di legame o scioglimento connesse alla morte fisica. Cfr. N. FOSCA, *Commento a Inferno*, XIII, 87 e G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega*, Bulzoni, Roma 1997, p. 30.

Il passo è oggetto di interpretazione, in particolare per il valore da attribuire all'espressione «palpastrello». Secondo il *GDLI* il termine è riconducibile ad una variante pistoiese per 'pipistrello', ma può essere considerato anche un durativo di *palpère* da cui si generò in latino tardo la voce dotta *palpebra*.¹ Nonostante la vicinanza della citazione al secondo libro della *Metafisica* aristotelica abbia portato editori e commentatori a scegliere tra le varianti testuali «vipistrello», al posto di «palpastrello»,² tuttavia, la proposta avanzata nell'edizione Ageno risulta molto pertinente, oltre che suggestiva: Dante intende esprimere la percezione provata nel pervenire ad alcune conclusioni attraverso un ragionamento non dimostrativo e, dunque, l'impedimento costituito dalla sensibilità corporea al raggiungimento della conoscenza intelligibile. Per esprimere questo concetto il poeta avanzerebbe la metafora dell'uomo che tiene gli occhi chiusi, ma nonostante ciò riesce a percepire la luminosità del giorno, perché alcuni raggi penetrano attraverso le palpebre.³ L'immagine così interpretata mantiene chiaramente una forte connotazione platonica. Occorre, tuttavia, sottolineare che l'espressione «l'anima è legata e incarcerata per li organi del nostro corpo» intende esprimere una valenza prettamente gnoseologica. A conferma di ciò, si noti l'espressione «occhi intellettuali», censita dall'*Enciclopedia dantesca* come espressione connessa alla Canzone *Voi che 'ntendendo*, commentata appunto da Dante nel II libro del *Convivio*, in cui gli occhi della donna simboleggiano «le dimostrazioni di filosofia».⁴ Dante nel passo esaminato sembra intendere che la conoscenza accessibile attraverso le semplici facoltà umane è limitata,

¹ *GDLI* XII 438: «palpastrello» e «palpebra».

² ARISTOTELE, *Metafisica*, II, 1, 993b, 7-11. Sul dibattito in corso si tengano in considerazione i seguenti studi: F. BRAMBILLA AGENO, *Appendice: A proposito di alcune fonti del «Convivio»*, in EAD., *La Funzione delle fonti e dei luoghi paralleli nella fissazione del testo critico: esperienze di un editore del «Convivio»*, in «Studi danteschi», LVIII, 1986, pp. 239-273 e 265-273; G. LEDDA, *Filosofia e ottica nella predicazione medievale*, in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli 13.-16.*, Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Olschki, Firenze 2003, pp. 53-78: 57, nota 14; M. CHIARIGLIONE, *Il «vispistrello» del Convivio (II, IV, 16-17) e dell'Inferno (XXXIV, 46-52)*, in «Campi immaginabili: rivista semestrale di cultura»: 46/47, 1/2, 2012, pp. 39-55; cfr. G. STABILE, s. v. «vispistrello», in *ED*.

³ *Convivio*, pp. 251-252.

⁴ F. TOLLEMACHE, s. v. «occhio», in *ED*: «Un accenno a parte richiedono le sei occorrenze delle tre canzoni commentate da D. nel Convivio, sia nel loro senso letterale, sia in quello 'allegorico e vero' (cfr. Cv II XII 1). In Cv II Voi che 'ntendendo 25 Chi veder vuol la salute, / faccia che li occhi d'esta donna miri, il senso letterale, peraltro facile a intendersi, viene dichiarato in VII 12, mentre in XV 4, dove cita nuovamente il verso, D. ci fa sapere che gli o. della donna sono le dimostrazioni della filosofia. Cfr. anche il v. 36 (ripreso in IX 6). Invece, al v. 33 De li occhi miei dice questa affannata (ripreso in IX 3 e XV 7) l'anima parla contra gli occhi (IX 3), cioè contro l'o. intellettuale di D. (cfr. anche l'ultima occorrenza di IX 5). Anche in Cv III Amor che ne la mente 57 Cose appariscono ne lo suo aspetto / ... dico ne li occhi e nel suo dolce riso, richiamato in III VIII 8, gli o., secondo il senso allegorico, significano le dimostrazioni della filosofia. Al v. 34 si parla degli o. di color dov'ella [la filosofia] luce (e cfr. III XIII 11). In IV Le dolci rime 19 chiamo quel signore / ch'a la mia donna ne li occhi dimora, il già ricordato motivo di Amore negli o. di madonna diventa la verità che ne le dimostrazioni de la filosofia dimora (II 17). Si aggiungano, per affinità di argomento, le due occorrenze della canzone allegorica Tre donne intorno al cor (CIV), in cui o. si riferisce a Drittura e ad Amore (vv. 44 e 56)». Per un approfondimento su *Convivio*, II e sulla canzone *Voi che 'ntendendo* si veda: K. FOSTER, P. BOYDE, *Appendix. The biographical Problems in "Voi che 'ntendendo"*, in *Dante's Lyric Poetry*, a cura di K. Foster e P. Boyde, II, Oxford University Press, Oxford 1967.

nonostante nell'uomo stesso sia insita una tensione di conoscenza umana indirizzata a qualcosa di superiore.

Nella concezione dantesca la superiorità dell'essere umano rispetto a tutte le altre creature è attribuita alle facoltà fornite dall'anima razionale¹ e radunate nell'Intelletto possibile.² L'anima razionale corrisponde ad una delle tre componenti dell'anima, seguendo la tripartizione aristotelica,³ ma essa è la sola infusa da Dio stesso nell'embrione e per questa ragione è immortale, capace di rendere l'uomo una creatura razionale al pari degli angeli.⁴ Questa concezione Dante la esprime chiaramente in *Convivio*, III. II. 14:

E quella anima che tutte queste potenze comprende, [ed] è perfettissima di tutte l'altre, è l'anima umana, la quale colla nobilitade della potenza ultima, cioè ragione, partecipa della divina natura a guisa di sempiterna Intelligenza: però che l'anima è tanto in quella sovrana potenza nobilitata e dinudata da materia, che la divina luce, come in angelo, raggia in quella: e però è l'uomo divino animale dalli filosofi chiamato.

(*Convivio*, III. II. 14)

L'idea che la perfezione dell'anima razionale sia data dalla facoltà intellettiva e che da ciò derivi la superiorità di essa rispetto alle altre due componenti è certamente nutrita di aristotelismo.⁵ Da Aristotele Dante può aver tratto anche l'idea che la ragione o intelletto renda l'uomo partecipe della natura divina, ma avicenniana è la dottrina per cui la separazione dalla materia rende la mente umana talmente simile a quella degli angeli da dividerne la capacità intellettiva.⁶ L'espressione «dinudata da materia» è, invece, stata posta a paragone con la definizione che Tommaso d'Aquino dà dell'intelletto possibile.⁷ In *Monarchia*, I. III. 6, inoltre, Dante definisce la specifica facoltà

¹ M. CRISTIANI, s. v. «razionale», in *ED*.

² C. VASOLI, s. v. «intelletto possibile», in *ED*.

³ Per un'esauritiva ricostruzione delle fonti sulla tripartizione dell'anima si veda: B. NARDI, *Anima e corpo nel pensiero di San Tommaso*, cit., p. 434. Per un approfondimento sul tema in generale, si vedano i seguenti studi: D. N. BELL, *The Tripartite Soul and the Image of God in the Latin Tradition*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale», XLVII, 1980, pp. 16-52; L. NAUTA, *The preexistence of the soul in medieval thought*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale», LXIII, 1996, pp. 93-135; *Mind, Cognition and Representation: The Tradition of Commentaries on Aristotle's De anima*, a cura di P. J. J. M. Bakker, J. M. M. Thijssen, Ashgate, Farnham 2007; S. W. DE BOER, *The science of the soul. The Commentary Tradition on Aristotle's De anima, c. 1260–c. 1360*, Leuven University Press, Leuven 2013.

⁴ Il tema dell'origine dell'anima razionale e dell'effettivo intervento divino nell'infondere tale componente dell'anima nell'embrione risultano molto dibattuti durante tutto l'Alto Medioevo. Una sintesi delle dottrine e delle dispute fondamentali si può trovare: B. NARDI, *Anima e corpo nel pensiero di San Tommaso*, cit., pp. 434-456.

⁵ *Convivio*, p. 379.

⁶ L'idea che la facoltà intellettiva umana sia in comune col divino Dante poteva dedurla già dai testi di Aristotele, in particolare da: *Ethica Nicomachea*, X, 7, 1177a 15-6, b 30; *De generatione anime*, II, 3, 736b 27-9. Pur non condividendo il poeta la concezione avicenniana di intelletto possibile, come espone chiaramente in *Purgatorio*, XXV, 63-66, Dante indubbiamente ha subito l'influsso avicenniano sulla teoria dell'intelletto in comune con le intelligenze celesti. Cfr. *Convivio*, p. 379.

⁷ *Ibid.*: «Come nota giustamente Raffi 2004, p. 57, l'espressione “dinudata da materia” non è una metafora dantesca, ma ha un carattere tecnicamente filosofico. Piuttosto che in Avicenna, dove il termine è riferito alle forme delle

umana di conoscere:

Non est ergo vis ultima in homine ipsum esse simpliciter sumptum, quia etiam sic sumptum ab elementis participatur; nec esse complexionatum, quia hoc reperitur in mineralibus; nec esse animatum, quia sic etiam in plantis; nec esse apprehensivum, quia sic etiam participatur a brutis; sed esse apprehensivum per intellectum possibilem, quod quidem esse nulli ab homine alii competit vel supra vel infra.

(*Monarchia*, I. III. 6)

Anche in questo caso il poeta presenta dei chiari riferimenti ad Aristotele, in particolare nella descrizione della gerarchia degli esseri che procede secondo la condivisione delle caratteristiche dei quattro elementi da parte dei minerali, dei vegetali e degli animali.¹ Questa condivisione è detta da Dante «complexionatum», termine collegabile al concetto di «mixtio», ossia alla combinazione dei quattro elementi fondamentali che, mescolandosi fra loro, permettono la genesi di una creatura.² I minerali rappresentano la combinazione più semplice dei composti; l'uomo è la combinazione più perfetta. Dante riprende tale concetto in *Convivio*, III. III. 2-4; nel passo preso in esame, tuttavia, intende concentrarsi specificatamente sulla facoltà di ogni essere. La caratteristica dell'uomo, per esempio, non è ricondotta semplicemente all'intelletto, perché questo è un elemento comune anche alle intelligenze celesti,³ ma a quella particolare forma di intelletto in grado di ricevere dentro di sé le forme dall'esterno. Secondo la concezione aristotelica, infatti, l'intelletto umano acquisisce la conoscenza attraverso l'elaborazione di informazioni che derivano dall'esperienza sensoriale. Sia da *Convivio*, III. II. 14 che da *Monarchia*, I. III. 6 si trae, dunque, l'immagine della perfezione dell'essere umano. Non solo, come emerge dal passo esaminato della *Monarchia*, come esempio perfetto di complessione o ancora, come si può riscontrare in *Convivio* III, VIII, 1,⁴ per la mirabile congiunzione di tre nature in tre anime e per la perfetta armonia nel funzionamento degli organi, ma soprattutto per la facoltà intellettuale. Tale facoltà risulta caratterizzata, però, dalla proprietà di essere uguale alle intelligenze celesti, ma poter essere

sostanze separate conosciute dall'anima senza bisogno di mediazioni sensibili (dottrina rifiutata da Dante), è proprio in Tommaso che la qualifica di “dinudatus ab omnibus sensibilibus formis et materiis” viene attribuita alla natura dell'intelletto possibile (cfr. *Quaestio disputata de anima*, art. 2, respondeo); cfr. A. RAFFI, *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal «Convivio» al «De vulgari eloquentia»*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2004.

¹ ARISTOTELE, *Ethica Nicomachea*, I 6 1097b 33-1098a 7; cfr. *Monarchia*, p. 16-18.

² *Ibid.* Sulle dottrine medico-filosofiche relative alla *complexio*: P. BERTINI MARGARINI, *Il linguaggio medico e anatomico nelle opere di Dante*, in «Studi danteschi», LXI, 1989, pp. 29-108.

³ Cfr. *Monarchia*, I. III. 7.

⁴ Cfr. *Convivio*, III, VIII, 1: «Intra li effetti della divina sapienza l'uomo è mirabilissimo, considerando come in una forma la divina virtute tre nature congiunse, e come sottilmente armoniato conviene esser lo corpo suo, a cotal forma essendo organizzato per tutte quasi sue vertudi. Per che, per la molta concordia che 'n tra tanti organi [essere] conviene a bene risponderli, pochi perfetti uomini in tanto numero sono».

esercitata solo per mediazione dei sensi: un nodo indissolubile che rende l'essere umano unico tra tutte le creature.

Nella *Commedia* Dante affida la descrizione più esemplare dell'unità tra le tre componenti dell'anima ad un luogo dedicato al tema della generazione dell'anima: *Purgatorio*, XXV, 31-78. A Stazio è deputato il compito di «dislegare la veduta eterna» (v. 31) e, in effetti, ciò che si palesa è la descrizione stessa dell'origine della vita umana, presentata in diretta connessione con la virtù formativa propria della natura, ma insita anche nell'afflato divino.

Sangue perfetto, che poi non si beve
da l'assetate vene, e si rimane
quasi alimento che di mensa leve,
prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch'a farsi quelle per le vene vane.
Ancor digesto, scende ov'è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sovr'altrui sangue in natural vasello.
Ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme,
l'un disposto a patire, e l'altro a fare
per lo perfetto loco onde si preme;
e, giunto lui, comincia ad operare
coagulando prima, e poi avviva
ciò che per sua matera fé constare.
Anima fatta la virtute attiva
qual d'una pianta, in tanto differente,
che questa è in via e quella è già a riva,
tanto ovra poi, che già si move e sente,
come spungo marino; e indi imprende
ad organar le posse ond'è semente.
Or si spiega, figliuolo, or si distende
la virtù ch'è dal cor del generante,
dove natura a tutte membra intende.
Ma come d'animal divegna fante,
non vedi tu ancor: quest'è tal punto,
che più savio di te fé già errante,
sì che per sua dottrina fé disgiunto
da l'anima il possibile intelletto,
perché da lui non vide organo assunto.
Apri a la verità che viene il petto;
e sappi che, sì tosto come al feto
l'articular del cerebro è perfetto,
lo motor primo a lui si volge lieto
sovra tant'arte di natura, e spira
spirito novo, di virtù repleto,
che ciò che trova attivo quivi, tira
in sua sustanzia, e fassi un'alma sola,
che vive e sente e sé in sé rigira.
(*Purgatorio*, XXV, 37-75)

L'origine della vita umana e il modo in cui anima e corpo si unirebbero nell'embrione, sono stati oggetto di un grande dibattito durante tutto l'Alto Medioevo.¹ Nei sopracitati versi Dante appare concentrare una summa delle dottrine più importanti sul tema e modularle, come spesso accade, sincreticamente, a tal punto da rendere complesso anche il lavoro di recupero delle fonti.² Le prime terzine del passo preso in esame, corrispondenti ai versi 37-42, contengono un'esposizione sulla formazione del seme umano, riprendendo la concezione aristotelica, rivista attraverso il filtro delle teorie galeniche e avicenniane.³ Seguendo la teoria medica medievale si riteneva, infatti, che vi fossero due distinti tipi di sangue nel corpo umano, contenuti in due distinti canali: sangue grezzo o imperfetto, che serve a nutrire i tessuti; sangue perfetto, corrispondente ad una piccola quantità di sangue imperfetto purificato nella camera sinistra del cuore, la cui funzione è quella di generare vita, calore e forma.⁴ Al verso 37 Dante fa riferimento al sangue perfetto che rimane custodito nella camera del cuore esclusivamente con la funzione di generare nuova vita. Una volta avvenuta la sua purificazione, esso scende negli organi genitali maschili e da qui viene instillato nell'utero femminile, dove avviene la congiunzione di entrambi i tipi di sangue: il femminile disposto ad essere fecondato; il maschile capace di generare.⁵ Attraverso tale congiunzione il seme maschile esercita la sua facoltà riproduttrice, generando un coagulo di entrambi i flussi sanguigni e infondendo in esso la vita. Dai versi 43-75 Stazio continua l'esposizione concentrandosi sulla formazione dell'embrione e delle tre anime, vegetativa, sensitiva, razionale, nelle loro diverse fasi.

¹ Cfr. M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife.*, cit., pp. 67-68.

² La teoria embriologica dantesca divide i critici in particolare per le fonti che il poeta avrebbe tenuto in maggior conto. Seguendo alcuni studi, Dante avrebbe attinto pienamente la sua teoria embriologica da Tommaso d'Aquino, come dimostrerebbe il suo dare centralità assoluta all'anima. Per maggiori chiarimenti su questa tesi si vedano: L. GIUFFRÈ, *La generazione dell'uomo. L'anima e il corpo del nuovo essere*, in ID., *Nuovi studi danteschi. Critica di commenti alla "Divina Commedia"*, Palumbo, Palermo 1940, pp. 45-63; G. BUSNELLI, *Cosmogonia e antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti*, Civiltà Cattolica, Roma 1922, pp. 97-297. Seguendo altri studi, la presentazione della teoria embriologica dantesca evidenzerebbe delle discrepanze rispetto a quella avanzata da Tommaso d'Aquino e mostrerebbe un uso sincretico delle fonti operato dal poeta. A tal riguardo si tengano come riferimento i seguenti studi: B. NARDI, *L'origine dell'anima secondo Dante*, in ID., *Studi di filosofia medievale*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1960, pp. 9-68; M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife.*, cit., pp. 67-74. Di grande rilevanza all'interno del dibattito anche il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI a *Purgatorio*, XXV, 74: «e fassi un'alma sola: il processo descritto in questa terzina, per cui l'anima razionale assume in sé (tira in sua sostanza) l'anima vegetativa e quella sensitiva già costituite, e con esse diventa un'alma sola, è quello descritto da Alberto Magno, e non seguito invece da Tommaso d'Aquino, per il quale le prime due anime vengono meno, quasi cedendo il posto, al sopraggiungere della successiva». Degni di nota per una revisione complessiva sul tema anche le analisi offerte in: E. MARTORELLI VICO, *Anima e corpo nell'embriologia medievale*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, cit., pp. 95-99; A. M. MANGINI, *Dante, Guido, il corpo e l'anima*, cit., pp. 86-87.

³ M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife.*, cit., pp. 69-70; P. BOYDE, *Perception and passion in Dante's "Comedy"*, cit., pp. 143-144.

⁴ *Ivi*, pp. 143-146; cfr. M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife.*, cit., pp. 69-70. Sul tema si veda anche: L. GIUFFRÈ, *La generazione dell'uomo. L'anima e il corpo del nuovo essere*, cit., pp. 49-56. Interessante, ai fini di uno studio evolutivo sulle immagini, quanto riscontrato da Cantelli in merito alla relazione presente già nei poeti prestilnovisti tra sangue e anima, cuore-corpo-persona: S. CANTELLI, "Core" / "corpo" / "anima" nel lessico poetico prestilnovistico, in «Studi di Lessicografia Italiana», VI, 1984, pp. 49-66.

⁵ Cfr. *Convivio*, IV. XXI. 4.

La virtù generativa del seme permette la formazione dell'anima vegetativa, ovvero la parte dell'anima che, secondo la dottrina prima platonica e poi aristotelica, l'uomo condivide con le piante.¹ In seguito permette la formazione delle capacità di movimento e sensibilità; sviluppa gli organi connessi alle facoltà sensitive. A questo stadio l'embrione comincia ad espandersi e cresce nelle membra del corpo, ma esso non è molto diverso da un'animale. Ai versi 63-66 Dante, attraverso le parole di Stazio, presenta un'opposizione alla teoria avicenniana dell'intelletto separato² e avanza la teoria dell'anima razionale infusa direttamente da Dio.³ Quando il feto è perfettamente compiuto, Stazio afferma, Dio gli si rivolge compiaciuto per la mirabile opera della natura ed infonde in lui l'anima razionale. Tale anima è talmente piena di virtù, da «tirare» (v. 73) dentro sé ciò che era già formato nel feto prima dell'influsso divino e generare «un'alma sola» (v. 74) in cui le tre componenti collaborano come un'unica entità, permettendo di vivere, provare sensazioni e aver coscienza di sé. In questo caso, l'immagine di legame non è espressa da alcuna parola chiave tra quelle prese in esame nel presente studio, ma essa è da rintracciare nel verbo «tirare», la cui valenza sembra equivalere ad un'attrazione come tensione al raggiungimento dell'unità. Meritevole di attenzione è, inoltre, il concetto di unità proposto nel presente passo dal poeta. Come ha posto in risalto Gragnolati, infatti, Dante descrive una dottrina embriologica al cui centro vi sta un flusso organico di formazione delle varie anime, che sfocia in una condizione finale di perfetta unità.⁴ Tale unità è, però, esercitata proprio dall'anima razionale come componente divina. La concezione così delineata rende molto chiara l'idea di essere umano come nodo tra Cielo e Terra, dotato della facoltà sensibile e di quella razionale, nonché di un tipo di unità specifico tra le due facoltà, come abbiamo visto: la facoltà razionale che si ha in comune con le intelligenze celesti, ma che può essere veicolata solo mediante lo strumento dei sensi. L'importanza di tale concetto di unità è ulteriormente chiarita ai versi 76-78 del medesimo canto: l'unità tra anima e corpo e tra le tre componenti dell'anima, viene paragonata alla formazione del vino per mezzo del sole e del liquido che scende dalla vite. Al di là di un'ulteriore conferma della simbologia della vite con riferimento all'unità organica, come già precedentemente esaminato,⁵ è

¹ B. NARDI, *Anima e corpo nel pensiero di San Tommaso*, cit., p. 434.

² Sul tema si vedano i seguenti studi: G. MARCOVALDI, *Aspetti dello spirito di Dante*, Bonacci, Roma 1955, pp. 158; A. PETAGINE, *L'intelletto e il corpo: il confronto tra Tommaso d'Aquino e Sigieri di Brabante*, in «Divus Thomas», CIII, 3, "Dalla prima alla seconda Scolastica: Paradigmi e percorsi storiografici (Settembre-Dicembre 2000)", pp. 76-119; K. MALLETTTE, *Dante e l'Islam: sul canto III del "Purgatorio"*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XLI, 1, 2005, pp. 39-62; E. AMBROSIO, *La filosofia nel mondo di Dante*, in *Leggere Dante oggi*, a cura di F. Filosa, S. C. Nappo, Franco Di Mauro Editore, Sorrento 2009, pp. 37-55; M. BERÉNYI, *Influssi averroistici nell'opera dantesca*, in *Atti del Convegno Internazionale "Commentare Dante oggi"*, a cura di J. Kelemen, J. Nagy, Eötvös University Press, Budapest 2015, pp. 217-234.

³ Sulla storia dell'evoluzione di tale dottrina nelle fonti predantesche si veda: B. NARDI, *Anima e corpo nel pensiero di San Tommaso*, cit., pp. 434-456.

⁴ M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife.*, cit., p. 71-74.

⁵ Si vedano le sezioni 2.1.1 e 2.1.2 del presente lavoro.

rilevante quanto posto in evidenza tra i critici moderni da Fosca e Nardi: «Il vino è un'unica sostanza che si forma in virtù della fusione di un elemento immateriale (il calore del sole) ed uno materiale, la linfa (omor = "umore") che cola (= "passa filtrando") dalla vite. Come il raggio del sole si fa vino, congiungendosi all'umore che cola dalla vite, così la luce intellettuale del sole eterno, di cui "nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi esemplo" che il nostro sole (Conv. III. XII.7), raggiando sull'anima sensitiva crea in essa l'intelletto possibile e la eleva al grado di anima razionale"».¹ L'unità che sembra proporre Dante presentando la teoria embriologica è sostanzialmente paragonabile ad un sinolo tra realtà divina immateriale e materia concreta umana. La descrizione, infine, appare funzionale all'esposizione successiva, inerente alla formazione del corpo aereo. L'anima razionale, infatti, in quanto immortale e capace di contenere le altre due componenti, permette la manifestazione dell'individuo nella sua piena percezione, anche in assenza di corpo fisico.²

Da quanto finora analizzato sembra che Dante ponga al centro dell'attenzione il legame e la perfetta unità tra le tre componenti dell'anima, mantenendo in retroscena il vincolo tra l'anima e il corpo. Con la trattazione conclusiva della presente sezione dello studio si tenterà di porre in evidenza come tale interpretazione sia fallace, giacché il poeta mostra di possedere una concezione di persona come perfetta unità di componente immateriale (l'anima) e componente materiale (il corpo): l'anima, infatti, priva di corpo non ha consistenza e il corpo privo di anima non ha vita. Un luogo della *Commedia* in cui tale inestricabile nodo vitale è chiaramente esposto è in *Paradiso*, II, ai versi 133-141, in cui Beatrice giunge a spiegare come la virtù creatrice dell'intero universo si propaghi dal Primo mobile agli altri Cieli. A tale scopo, la donna avanza un paragone proprio col corpo umano:

E come l'alma dentro a vostra polve
per differenti membra e conformate
a diverse potenze si risolve,
così l'intelligenza sua bontate
moltiplicata per le stelle spiega,
girando sé sovra sua unitate.
Virtù diversa fa diversa lega
col prezioso corpo ch'ella avviva,
nel qual, sì come vita in voi, si lega.
(*Paradiso*, II, 133-141)

Dal passo è possibile rintracciare un'occorrenza del verbo «legare» (v. 141) per esprimere

¹ N. FOSCA, commento a *Purgatorio*, XXV, 76-78; B. NARDI, *Studi di filosofia medievale*, cit., p. 57.

² M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife.*, cit., pp. 73-74.

l'immagine della formazione del nodo anima-corpo. L'immagine, però, viene presentata entro un paragone: come l'anima umana attraverso il corpo e i vari organi che lo compongono trasforma in atto le molteplici facoltà possedute dentro sé in potenza, allo stesso modo la virtù divina creatrice permette la vita sulla terra spargendosi attraverso i Cieli, i quali mantengono tra loro un'unità funzionale, pur ruotando. Da rilevare sul fronte meramente terminologico quanto chiarito dalla Chiavacci Leonardi in merito al verbo «risolve» (v. 135): «(evidente derivazione boeziana) vale qui, come notò il Tommaseo, “quasi snodarsi, aprire la potenza negli atti”».¹ Ciò aiuta a comprendere un doppio movimento insito all'interno di questa immagine di legame: l'immateriale si lega al materiale per sciogliere o liberare nell'atto le sue facoltà che diversamente rimarrebbero solo in potenza. Il paragone proposto da Dante nei versi esaminati, inoltre, pone al centro ancora una volta un discorso sulla realtà materica del corpo umano e sulla sua funzionalità, all'interno di un discorso metafisico. A tal riguardo, degni di nota risultano l'esame di Chester sul termine «virtù» come principio creativo divino e la sua relazione con il concetto biblico di «logos» quale «virtus dei»: l'unità inscindibile tra materiale e immateriale appartiene alla cultura cristiana e viene descritta biblicamente già in Dio al momento della Creazione, nella presentazione dell'origine dell'universo dall'espressione fatica.² Comprendiamo, dunque, che l'immagine presentata da Dante sulla formazione di un nodo tra l'anima e il corpo corrisponde ad un sinolo di tipo aristotelico tra materia e forma, essenziale alla vita per esprimere in atto facoltà custodite in potenza. In esso si cela, tuttavia, anche la medesima concezione di unità organica riscontrata nell'analisi dell'idea di corpo sociale: una perfetta armonizzazione delle parti che si esprime proprio attraverso la diversità di forme e di ruoli, gerarchicamente suddivisi. In questo senso è possibile affermare che anche Dante ha rappresentato l'essere umano come un microcosmo.³

2. 3. 2 *Lo scioglimento dell'anima dal corpo*

L'analisi delle fonti patristiche e teologiche evidenzia una doppia rappresentazione: della morte fisica come un atto di scioglimento dell'anima dal corpo;⁴ della separazione dalla vita terrena come

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*

² R. CHESTER, *Dante's "virtù": creation, embodiment, and revelation*, in «Italian Studies», LXX, 1, 2015, pp. 22-24. Di grande rilevanza, tuttavia, l'intero studio per la puntuale analisi del concetto di virtù creatrice.

³ Cfr. R. ROMANO, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella "Divina Commedia"*, cit., pp. 19-22.

⁴ Si vedano esemplarmente due passi tratti dal *De opera sex dierum primordialium, et de sex aetatibus mundi* di Beda: nel primo Cristo stesso è descritto come sciolto dal legame col corpo nel momento in cui si prepara al martirio; nel secondo il risorgere di ogni uomo alla vita eterna è rappresentato come una liberazione dai vincoli della carne. Cfr. BEDA VENERABILIS, *De op. sex dierum primordialium, et de sex aetatibus mundi*, hymnus 13, stropha 16, versus 1-4 (CPL 1372): «Quin ad poli mox edita / reuersus alti spiritum / se cum refert apostoli / nodis solutum corporis»; ID., *De op. sex dierum primordialium, et de sex aetatibus mundi*, hymnus 1, stropha 25, versus 1-4 (CPL 1372): «Intrabimus post omnia / deuicta mundi praelia / carnis soluti uinculis / vitae perennis sabbatum».

un atto di ricongiungimento con l'eterno e con Dio.¹ La morte di Cristo e la conseguente resurrezione, in particolare, sono spesso descritti come la rottura definitiva dei vincoli imposti dalla morte e, allo stesso tempo, di quelli generati dal peccato originale.² Per quanto concerne, invece, la morte considerata da un punto di vista meramente fisico, si continuava a seguire la dottrina aristotelica della «compleSSIONE», in seguito integrata da Avicenna e dalle teorie mediche medievali.³ Ciò emerge già dal Sermone LXXXI, 3 del *Commento al Cantico*, in cui Bernardo di Chiaravalle descrive il fenomeno della morte fisica di qualunque creatura come un processo di rottura di legami costituenti la saldatura dell'organismo, riduzioni del corpo in parti e ritorno di ogni componente presente nella materia organica al rispettivo principio primo:

Est pecorum, est et arborum vita, sensu altera vigens, altera carens. At neutri tamen idem esse quod vivere est: cum, ut quidem multorum opinio est, ante in elementis, quam vel illa in membris, vel ista in ramis exstiterint, At secundum hoc cum desinunt vivificare, simul vivere cessant, sed non et esse. Solvuntur pariter et dissolvuntur, tanquam non alligatae tantum, sed 1172C et colligatae. Neque enim unum simplex est quaeque harum; sed ex pluribus constans. Et propterea non redigitur in nihilum, sed dissilit in partes, ut et ad suum quodque recurrat principium; verbi causa, aer ad aerem, ignis ad ignem, et reliqua in hunc modum. Nequaquam igitur tali vitae idem esse et vivere est, quae est et quando non vivit.

(BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Cantica Canticorum*, Sermo LXXXI, 3)

Dante, come emerso già nella sezione 1. 1. 4 del presente lavoro, propone l'immagine dell'organismo umano come una perfetta armonia data da reciproche connessioni e nodi a tenere in unità ogni componente. Per quanto concerne l'immagine della morte come scioglimento di tali nodi e, soprattutto, del nodo tra l'anima e il corpo, già in *Monarchia*, III. XII. 6 si può riscontrare un riferimento all'espressione «Cupio dissolvi et esse cum Cristo», tratta dalle *Lettere ai Filippesi* (1, 23). La dottrina della 'compleSSIONE', inoltre, viene sfruttata da Dante per descrivere ciò che

¹ Si cita a titolo esemplificativo PETRUS DAMIANI, *Carmina carmen rhythmicum*, 3, strophe 3: «Stupenda lex mysterii, nouum genus proelii! Ligatus nexos liberat, mortuus uiuificat, Dum que uita perimitur, mortis mors efficitur».

² Si veda esemplarmente: ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in tertium librum Sententiarum Distinctio*, 19 C, A. 6, col. 2, linea 19: «Dicendum, quod mors Christi solvendo vinculum quo detinebamur, liberat ab utraque morte, scilicet temporali, et aeterna: vinculum autem illud est obligatio ex originali peccato».

³ E. PASQUINI, s. v. «compleSSIONE», in *ED*. Per un approfondimento sulla dottrina della compleSSIONE in Dante si vedano i seguenti studi: B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, cit., pp. 114 e 124 sgg.; P. FALZONE, *Appendice II. Nobiltà dell'anima e compleSSIONE corporea in Dante e in alcuni teologi della seconda metà del XIII secolo*, in ID., *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*, Il Mulino - Istituto Italiano per gli Studi Storici, Bologna - Napoli 2010, pp. 81-99; V. BARTOLI, *Il tema della resurrezione della carne nella "Divina Commedia"*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXIX, 2014, pp. 335-357; N. COLLETTA, *Il "lapis philosophorum" e il "Convivio": elementi di un'ipotesi interpretativa delle petrose dantesche*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XVII, 2016, pp. 11-51; D. JACQUART, G. TROUPEAU, (1981): *Traduction de l'arabe et vocabulaire médical latin: quelques exemples*, in *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen-Age*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1978, pp. 367-76 e pp. 368-371; P. BERTINI MALGARINI, *Linguaggio medico e anatomico nelle opere di Dante*, in «Studi danteschi», LXI, 1989, pp. 29-108.

accade al corpo e all'anima dopo la morte,¹ come emerge chiaramente in *Convivio*, III. III. 2-5:

Onde è da sapere che ciascuna cosa, come detto è di sopra, per la ragione di sopra mostrata ha 'l suo speziale amore. Ché le corpora simplici hanno amore naturato in sé allo luogo propio, e però la terra sempre discende al centro; lo fuoco ha [amore a]lla circonferenza di sopra, lungo lo cielo della luna, e però sempre sale a quella. Le corpora composte prima, sì come sono le minere, hanno amore allo luogo là dove la loro generazione è ordinata, e in quello crescono e [d]a quello [ricevono] vigore e potenza: onde vedemo la calamita sempre dalla parte della sua generazione ricevere virtù. Le piante, che sono prima animate, hanno amore a certo luogo più manifestamente, secondo che la complessione richiede; e però vedemo certe piante lungo l'acque quasi cansarsi, e certe sopra li gioghi delle montagne, e certe nelle piagge e da piè de' monti: le quali se si transmutano, o muoiono del tutto o vivono quasi triste, sì come cose disgiunte dal loro amico. Li animali bruti hanno più manifesto amore non solamente alli luoghi, ma l'uno l'altro vedemo amare. Li uomini hanno loro propio amore alle perfette ed oneste cose. E però che l'uomo, avegna che una sola sustanza sia, tutta fia[ta la] forma, per la sua nobilitade, ha in sé [e] la natura d'ognuna [di] queste cose, tutti questi amori puote avere e tutti li ha.

(*Convivio*, III. III. 2-5)

Con l'espressione «corpora simplici» il poeta si connette parallelamente alla dottrina aristotelica dei «luoghi naturali»,² secondo cui in un universo finito esistono un basso ed un alto assoluti che differenziano i movimenti dei corpi: verso il basso si muovono per loro natura i corpi pesanti, verso l'alto i corpi leggeri. Il basso coincide con il centro della terra e l'alto con la sfera lunare, dove ha sede l'incorruttibilità celeste.³ Gli elementi primi sono i «corpora simplici» che sono attratti subito alle loro sedi naturali. I minerali sono i composti più semplici e sono attratti dal luogo in cui si producono, ovvero, secondo Aristotele e Avicenna, nel ventre della terra.⁴ Le piante, in quanto primo gradino degli esseri dotati di anima, sono attratti dal luogo più adatto alla loro struttura o complessione, in dipendenza della proporzione tra le qualità elementari che li costituiscono. L'uomo, ultimo e più perfetto degli esseri naturali, si distingue dalle altre creature perché è attratto anche da realtà non sensibili, come la verità e la virtù.⁵ Possedendo un'anima che riassume le nature e le forme di tutte le realtà inferiori, può provare l'attrazione verso qualunque luogo.

Un esemplare ventaglio delle molteplici forme di attrazione provate dall'animo umano è

¹ Cfr. *Monarchia*, I. III. 6.

² ARISTOTELE, *De caelo*, I. 2-3; III. 2; IV. 3; cfr. P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., pp. 123-125.

³ *Convivio*, pp. 386-387.

⁴ Secondo Dante il luogo da cui sono attratti i corpi non è neutro, ma fornisce ai corpi stessi vigore e potenza, come accade ai minerali. Aristotele in *Fisica*, IV. 1, 208b 34 afferma che i luoghi da cui sono attratti i corpi hanno un influsso su essi. Alberto Magno nel *De mineralibus*, (II. 1. 4) afferma che i singoli minerali, specialmente le gemme, possiedono particolari poteri derivati dall'influsso degli astri sui loro processi di generazione; cfr. B. NARDI, *Nel mondo di Dante*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2012, p. 78.

⁵ Cfr. *Convivio*, III. III. 11.

presentato proprio nella *Commedia* ed è narrato attraverso gli incontri che il pellegrino ha nel mondo ultraterreno. Per rendere possibili e narrabili tali incontri, come già evidenziato nell'introduzione al presente paragrafo, Dante inventa lo stratagemma del corpo aereo. In verità altri Padri della Chiesa avevano elaborato l'immagine di un corpo etereo e sottile da cui sarebbero incarnate le anime nell'aldilà, ma mai nessuno aveva parlato di un corpo aereo.¹ Durante tutto l'Alto Medioevo si dibatté lungamente sulla realtà del corpo dopo la morte, ma il dibattito si incentrò sostanzialmente su due tematiche: che tipo di dolore fisico possano provare i dannati nell'inferno e come sia possibile ciò in assenza del corpo; in che forma e in che condizioni si avrà il proprio corpo risorto dopo il giorno del Giudizio universale.² Dante, invece, narra un viaggio che attraversa per intero l'aldilà e, per tale ragione, deve necessariamente descrivere l'intero contesto in cui l'azione si colloca e le sembianze dei personaggi che incontra. Presenta, dunque, uomini in forma di ombre, intangibili,³ ma perfettamente dotate di sensibilità e di fisionomia umana. A rendere ciò possibile è il corpo aereo: l'esposizione del modo in cui esso si forma, nonché del suo funzionamento, è affrontata da Stazio nella seconda parte del suo discorso

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Nota integrativa al commento di Purgatorio*, XXV, 94-96: «A dare una consistenza corporea alle anime Dante è portato dalla sua stessa invenzione artistica; senza di essa infatti il suo viaggio non potrebbe aver luogo. Ma la dottrina qui esposta aveva un fondamento nella tradizione teologica: a un corpo sottile, etereo, avevano pensato alcuni padri, come Ireneo, Tertulliano, Clemente Alessandrino; Agostino (*Genes. ad litt.* XII, XXXIII) dichiara incorporea l'anima, ma pensa che essa abbia una qualche "similitudinem corporis", che le permette di soffrire pene fisiche, come accade a chi sogna, mentre Tommaso respinge invece decisamente ogni corporeità dell'anima separata, ritenendo tuttavia che essa possa soffrire per il fuoco come l'anima in vita soffre per il corpo a cui è unita (*super Libros Sent.* IV dist. XLIV, q. 3 a. 3). Il problema nasceva dal fatto che i teologi, basandosi sulla lettera della Scrittura, consideravano corporeo il fuoco dell'aldilà, e dovevano quindi ammettere nell'anima la possibilità di averne in qualche modo la sensazione. Dante, che è al corrente di questa diversità di opinioni (come appare da *Conv.* II, VIII 13), segue dunque quella che consente la realizzazione del suo mondo fantastico, ma sua sembra essere la straordinaria invenzione di come quel corpo si produca: una proiezione dell'anima sull'aria a lei circostante, per cui essa è ancora forma di un corpo, sia pure etereo, attraverso il quale sente e si esprime». Cfr. THOMAS DE AQUINO, *Quaestiones disputatae de veritate*, Q. 26, A. 1, linea 200, col. 2. Per uno studio sulla concezione del corpo aereo si veda: É. GILSON, *Dante's Notion of a Shade: Purgatorio XXV*, in «*Mediaeval Studies*», XXIX, 1967, pp. 124-142. Sulle modalità di formazione del corpo aereo si vedano anche: L. GIUFFRÈ, *La generazione dell'uomo*, cit., pp. 16-38 e pp. 79-80; M. BALLARINI, *Il corpo, l'anima e la risurrezione della carne nella "Divina Commedia"*, in «*Servitium. Quaderni di ricerca spirituale*», CLVII, 2, 2005, pp. 78-87.

² Per un approfondimento sulle dottrine più diffuse nell'Alto Medioevo sul tema del corpo nell'aldilà si vedano i seguenti studi: M. GRAGNOLATI, *Eschatological anthropology*, in *The Oxford Handbook of Dante*, a cura di M. Gragnolati, E. Lombardi e F. Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, pp. 447-448; ID., *Experiencing the Afterlife*, cit., pp. XII-XVII. Per uno sguardo complessivo sul tema e per un ulteriore arricchimento bibliografico si vedano anche: C. WALKER BYNUM-P. FREEDMAN, *Introduction*, in *Last Things*, cit., pp. 1-17; J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, cit.; C. WALKER BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity*, cit.; R. W. SOUTHERN, *The Making of the Middle Ages*, Yale University Press, New Haven 1959; R. DALES, *The Problem of the Rational Soul in the Thirteenth Century*, E. J. Brill, Leiden 1995.

³ M. GRAGNOLATI, *Ombre e abbracci.*, cit., pp. 33-40; ID., *Experiencing the Afterlife*, cit., p. 55. Le conseguenze della vanità dei corpi aerei emergono significativamente in alcuni episodi della *Commedia* in cui i personaggi tentano inutilmente di abbracciarsi tra loro. Così in: *Purgatorio*, II, 76-81 nell'incontro tra Dante e Casella; *Purgatorio*, XXI, 130-132 nell'incontro tra Stazio e Virgilio. Gli episodi si possono riconnettere ad un *tòpos* di origine classica, quello degli abbracci mancati tra le ombre, come emerge in M. GRAGNOLATI, *Ombre e abbracci.*, cit., p. 35. Il tema tocca tangenzialmente il nostro campo d'indagine, allorché Dante, dopo aver cercato inutilmente di abbracciare per tre volte Casella ed esprimere a gesti il suo affetto, si arrende e si esprime a parole, affermando: «Così com' io t'amai / nel mortal corpo, così t'amo sciolta» (*Purgatorio*, II, 88-9).

sull'anima di *Purgatorio*, XXV:

Quando Lachesis non ha più del lino,
solvesi da la carne, e in virtute
ne porta seco e l'umano e 'l divino
l'altre potenze tutte quante mute;
memoria, intelligenza e volontade
in atto molto più che prima agute.
Sanza restarsi, per sé stessa cade
mirabilmente a l'una de le rive;
quivi conosce prima le sue strade.
Tosto che loco li la circunscrive,
la virtù formativa raggia intorno
così e quanto ne le membra vive.
E come l'aere, quand'è ben piorno,
per l'altrui raggio che 'n sé si riflette,
di diversi color diventa addorno;
così l'aere vicin quivi si mette
in quella forma ch'è in lui suggella
virtualmente l'alma che ristette;
e simigliante poi a la fiammella
che segue il foco là 'vunque si muta,
segue lo spirto sua forma novella.
(*Purgatorio*, XXV, 79-99)

Come già emerso nella sezione 1. 1. 1 del presente lavoro, con il riferimento al personaggio mitico di Lachesi il poeta presenta il tempo della morte fisica. Al riferimento è immediatamente succeduta l'immagine dello sciogliersi dell'anima dalla carne («solvesi da la carne» v. 80). L'anima, tuttavia, dopo la separazione dal corpo, porta con sé la sua natura umana e divina, data dalle componenti vegetativa-sensitiva e intellettiva, in conseguenza del suo costituirsi un'unica anima già nell'embrione.¹ Nella condizione di anima separata dal corpo, le facoltà della memoria, dell'intelligenza e della volontà si presentano subito più affinate, mentre le altre facoltà rimangono silenziose. L'anima cade, dunque, sull'Acheronte o sul Tevere, le due sponde del mondo infero, dove viene giudicata e conosce in tal maniera il suo destino ultramondano. Tra i versi 88-99 inizia proprio l'esposizione sulla formazione del corpo aereo, la quale viene presentata come una reazione normale dell'aria a contatto con l'anima, tale da assumere la forma impressa dall'anima stessa, in virtù della sua facoltà formativa. Il fenomeno viene descritto entro un paragone: la formazione del corpo aereo è determinata da un processo simile a quello che accade all'aria pregna di umidità che, irraggiata dal sole, genera l'arcobaleno.² Quest'esposizione ha aperto un dibattito

¹ P. BOYDE, *Perception and passion in Dante's "Comedy"*, cit., pp. 78-87.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «E come l'aria (l'aere), quando è tutta impregnata dell'umidità della pioggia (quand'è ben piorno [lat. *pluvia*, basso lat. *ploviornus*] = "quando è pregno di umidità"), si abbellisce (diventa addorno) dei colori dell'iride, per i raggi del sole (l'altrui raggio) che si riflettono e rifrangono nelle goccioline sospese nell'atmosfera (che 'n sé si riflette); così lo spazio aereo ch'è vicino all'anima, qui dove questa è

inerente alla realtà dei corpi aerei, i quali, secondo l'interpretazione classica, si manifestano come una ripresa delle *umbrae pallentes* presentate da Virgilio nell'*Eneide*.¹ Sonia Gentili, tuttavia, ha proposto di leggere in esse una dottrina differente: tale dottrina, definita 'dell'irraggiamento dell'anima', presuppone che l'anima causata da Dio sia ombra della luce divina ed, essendo causa a sua volta del suo riflesso nella materia ordinaria, che essa abbia facoltà di riflettersi nello spazio, cioè di causarlo e individuarlo, conferendogli struttura e fisionomia.² Indipendentemente dall'orientamento di pensiero che si accolga, la cui trattazione esula dall'oggetto della presente analisi, occorre rilevare come al verso 65 appaia l'immagine del sigillo con l'intento di evocare la virtù dell'anima di imprimere la propria forma e renderla stabilmente visibile.³ Infatti, nell'ultima terzina presa in esame, viene presentata la similitudine tra la fiamma che segue il fuoco ovunque si sposti e il corpo aereo che segue l'anima: una nuova immagine di unità che riproduce fittiziamente il naturale nodo tra l'anima e il corpo.

Tra gli episodi della *Commedia* in cui più emblematicamente emerge l'importanza del nodo tra l'anima e il corpo, certamente un ruolo di elezione riveste l'incontro con Pier de le Vigne presso la selva dei suicidi. In esso è posta in risalto, in particolare, la rilevanza che occupa il momento

caduta (quivi), assume la figura (si mette in quella forma) che in essa imprime (in lui suggella), in forza della sua virtù informativa (virtualmente), l'anima appena fermatasi (l'alma che ristette). [...] Riassumendo ancora con le parole del Nardi, accade che "... la stessa virtù informativa, che aveva organizzato il corpo terreno nel seno materno, raggia intorno nell'aere vicino e imprende a organizzare un corpo più sottile e leggero, nel quale riacquista l'atto di anima vegetativa e sensitiva con tutti i cinque sensi. Mediante appunto questo corpo aereo, l'anima è ancora capace, nell'oltretomba, di provare le passioni proprie dell'anima unita al corpo terreno. E quando essa dall'Eden spicca il gran volo verso l'Empireo, si spoglia di nuovo di questo corpo aereo, per rivestirne uno di pura luce ..." (B. NARDI, *Studi di filosofia medievale*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1960, p. 58). Per quanto riguarda l'immagine dell'arcobaleno, si legga Trucchi: "L'immagine è comune nei classici e nella *Bibbia*; ma soprattutto notevole è che anche Ezechiele (1.28) ricorse a quest'immagine per figurare Dio, in forma umana, sedente sul trono: *velut aspectum arcus cum fuerit in nube in die pluviae*. Non è questa la vera radice dell'invenzione del Poeta? sembra confermarlo il fatto che la visione di Ezechiele ha grande importanza per la processione mistica che presto ammireremo nel Paradiso terrestre"».

¹ M. GRAGNOLATI, *Eschatological anthropology*, cit., pp. 448-449; ID., *Ombre e abbracci*, cit., pp. 33-34.

² S. GENTILI, *L'anima forma e immagine del corpo. L'invenzione della "Commedia"*, cit., pp. 97-116. La studiosa trae fondamento della sua interpretazione dal commento di Benvenuto da Imola a *Purgatorio*, XXV, 100-102: «Et subdit novum nomen quod acquirit anima, dicens: però che quindi, scilicet, ab illa forma, ha poscia sua paruta, idest, apparentiam personae, sicut dicitur VI capitulo Inferni, quasi dicat, quia efficitur visibilis; è chiamata ombra; quae a principio fuit quaedam umbra divinae lucis nunc capit umbram corporis separata a corpore. Ideo quidam volunt quod passiones corporum non remanent in anima post resolutionem corporis, sed potius similes illis, sicut in artifice carente materia et instrumentis manent habitus et formae similes illis, quae per instrumenta exercentur et in materiam traducuntur. Cum enim anima naturaliter sit perfectio corporis, remanent in ea et in potentiis eius habitus et passiones inclinantes ad motus corporis, sicut remanent in nauta imaginationes navis postquam a navi separatur».

³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*così l'aere vicin...*: allo stesso modo l'aria che circonda l'anima *quivi*, cioè alla riva dove essa si trova, *si mette*, cioè si atteggia, si configura, in quella forma corporea che in essa imprime (*suggella*), in forza della sua virtù informativa (*virtualmente*), l'anima che lì si è fermata. Si osservi come anche questa similitudine – come quella del vino – prenda l'energia solare (là il *calore*, qui il *raggio*), la più immateriale e la più forte del mondo fisico, a raffigurare la potenza informatrice dell'anima. Dante immagina dunque un corpo aereo proprio dell'anima separata, con il quale essa è posta nella condizione di poter soffrire le pene fisiche dell'inferno e del purgatorio. Ma tale invenzione, come ogni elemento di questo oltremondo, non è tuttavia arbitraria. Sulla teoria qui esposta, e sui suoi riferimenti teologici, si veda la nota alla fine del canto [la quale si trova, invece, immediatamente di sotto]».

dello scioglimento del nodo tra l'anima e il corpo, in quanto funzionale alla comprensione del percorso di salvezza dell'anima stessa:

Perciò ricominciò: «Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia
di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega».
Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce:
«Brevemente sarà risposto a voi.
Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,
Minòs la manda a la settima foce.
Cade in la selva, e non l'è parte scelta;
ma là dove fortuna la balestra,
quivi germoglia come gran di spelta.
Surge in vermena e in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra».
(*Inferno*, XIII, 85-102)

Virgilio, su richiesta di Dante, chiede a Pier de le Vigne di spiegare come l'anima dei suicidi si leghi al corpo in forma di albero.¹ La presentazione di questa incarnazione è presentata con termini che evocano la costrizione: al verso 87 Virgilio usa l'appellativo «spirito incarcerato» e tra i versi 89-90 chiede al dannato se ci sarà mai modo di separarsi dalle membra in forma di arbusto.² L'anima di Pier de le Vigne risponde che, quando l'anima dei suicidi si separa dal corpo per sua stessa volontà, giunge da Minosse e, valutata come suicida, viene gettata nella selva dei suicidi, in forma di seme. Su questo terreno si sviluppa in forma di arbusto di cui, in seguito, le Arpie si nutrono, provocando un forte dolore negli spiriti. La colpa dei suicidi è quella di aver rifiutato la vita nel proprio corpo e la conseguenziale punizione è quella di non poter avere dopo la morte neanche un corpo aereo. Il loro nuovo corpo diviene la loro dannazione eterna. La funzione espiatoria delle colpe è affidata, infatti, secondo l'escatologia medievale accolta da Dante, al

¹ Occorre rilevare come, nella descrizione del corpo dei suicidi trasformato in albero, ricorra l'immagine delle membra come «nocchi», ovvero «nodi» del legno, come emerso già nella sezione 1. 1. 3 del presente lavoro; cfr. N. FOSCA, *ad loc.*

² Come già ricordato, i versi non possono che far venire alla mente *Convivio*, II. IV. 17 per la perfetta coincidenza dell'immagine di «anima legata e incarcerata al corpo». Interessante Al riguardo quanto notato in G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega*, Bulzoni, Roma 1997, p. 30: l'immagine del legame e del carcere dell'anima aiuterebbe a definire in Dante il rapporto intercorrente tra la parte spirituale e quella materiale dell'uomo. Occorre però sottolineare che in *Inferno*, XIII, Dante descrive una condizione umana molto diversa da quella espressa in *Convivio*, II. IV. 17: di anima separata e dannata per suicidio. Sul piano simbolico e del messaggio insito nelle immagini, si ritiene che vederne un'eguaglianza sarebbe un errore.

dolore fisico:¹ il corpo, per la legge del contrappasso, diviene una prigione e la sembianza vegetale pone al centro la facoltà sensitiva per accentuare il dolore eterno.

L'immagine dello scioglimento del legame tra l'anima e il corpo è riscontrabile anche all'interno di una descrizione apparentemente opposta rispetto a quella inerente alla condizione dei suicidi, ovvero la descrizione dei seggi riservati ai bambini morti prima di poter peccare, all'interno della Rosa dei Beati:

E sappi che dal grado in giù che fiede
a mezzo il tratto le due discrezioni,
per nullo proprio merito si siede,
ma per l'altrui, con certe condizioni:
ché tutti questi son spiriti ascolti
prima ch'avesser vere elezioni.
(*Paradiso*, XXXII, 40-45)

San Bernardo mostra a Dante due divisioni della Rosa dei Beati e spiega che i seggi in basso sono riservati a spiriti meritevoli non per propria virtù, ma ad una sola condizione: che siano spiriti sciolti dal corpo prima di aver avuto la possibilità di esercitare il libero arbitrio e, dunque, di peccare. In questo caso, l'aggettivo «ascolti» (v. 44) indica la condizione di libertà dal vincolo della carne, ma allo stesso tempo indica una libertà anche dal peccato.² Se nell'episodio di Pier de le Vigne è stato possibile riscontrare come il vincolo dell'anima col corpo, pur ricreato all'interno di una metamorfosi infernale, divenga strumento di espiazione della colpa, nel passo sopra esaminato emerge come alla beatitudine si possa assurgere anche senza merito attraverso lo scioglimento simultaneo del nodo tra l'anima e il corpo e del nodo del peccato. Tra i versi 79-84, tuttavia, San Bernardo esplicita che resta necessaria per l'assunzione alla Rosa dei Beati resta la condizione d'essere stati battezzati, senza la quale, pur morendo senza colpe, si giungerebbe nel Limbo. All'interno dell'analisi condotta nella sezione 2. 2 del presente lavoro, infatti, è stato possibile riscontrare come il Battesimo venga descritto dalle fonti patristiche e teologiche quale sigillo attraverso cui Dio riconosce i fedeli.³ L'immagine di tali seggi vuoti indica una prospettiva molto evocatrice: come per i suicidi l'assenza di un corpo aereo amplifica l'immagine di anima separata, similmente l'immagine dei troni vuoti rende la promessa di una resurrezione piena. Sappiamo, infatti, grazie allo studio di Chiavacci Leonardi, che la Rosa dei Beati non rappresenta

¹ M. GRAGNOLATI, *Experiencing the Afterlife*, cit., pp. 146-147.

² A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «ascolti: assolti, cioè sciolti, s'intende dal corpo. Cfr. *Purg.* II 88-9: ... *Così com' io t'amai / nel mortal corpo, così t'amo sciolta* [...] essi sono infatti tutti spiriti usciti dal corpo prima di avere capacità di scegliere (*elezione* è la scelta del bene e del male propria della ragione): sono questi i bambini innocenti, morti prima di avere l'uso della ragione».

³ Cfr. ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, D. 3 A, A. 1, 29, col. 2, linea 1.

propriamente un luogo, ma simboleggia i beati stessi che assurgono alla perfezione della natura umana e, per tale ragione, ricevono il dono di risorgere col corpo subito dopo la morte, senza dover attendere il Giudizio universale.¹ La Rosa dei Beati è l'unico 'luogo' di tutto il Paradiso in cui vi sono i corpi² e i seggi vuoti ci permettono di immaginare che la condizione di assoluzione dal vincolo del peccato e separazione dal vincolo col corpo renderà tali spiriti ricongiunti nell'anima e nel corpo prima di qualunque altro spirito.

La particolarità su cui occorre mantenere l'attenzione, infine, è il modo attraverso cui il poeta, anche mediante le immagini di scioglimento del legame tra l'anima e il corpo, riesca a narrare il suo personale e singolarissimo viaggio: di persona nella sua perfetta unità psico-fisica in un mondo ultraterreno. Ciò è dichiarato apertamente ai versi 37-38 di *Purgatorio*, XVI:

Allora incominciai: «Con quella fascia
che la morte dissolve men vo suso»
(*Purgatorio*, XVI, 37-38)

Presso la terza Cornice purgatoriale, un penitente, che in seguito si rivela essere Marco Lombardo, chiede a Dante chi egli sia e come sia possibile che egli attraversi il fumo come se fosse vivo. Virgilio esorta il pellegrino a rispondere e Dante chiede al penitente di seguirlo, anche solo con la voce, se il fumo non gli permettesse di vedere. A questo punto, Dante apre il suo discorso rivelando di essere giunto in Purgatorio col proprio corpo mortale dopo aver attraversato l'Inferno, in virtù di una grazia divina. Il paradosso e il segno di eccezionalità di tale percorso vengono rappresentati proprio attraverso l'ascesa al colle purgatoriale in accostamento all'immagine di integrità della veste data all'anima dal corpo – Dante fa uso della metafora di «fascia» (v. 37) che vedremo essere ricorrente soprattutto per descrivere i beati –; veste che la morte «dissolve» (v. 38).³ In tal modo il suo viaggio non si presenta solo più complesso, ma anche assolutamente singolare. Tale singolarità appare chiaramente descritta in prossimità dell'ultima apparizione di Beatrice nella *Commedia*, ovvero all'interno dell'ultima preghiera che il poeta le rivolge in *Paradiso*, XXXI, 85-

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le bianche stole*, cit., pp. 59-60.

² *Ivi*, p. 50.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Dante conferma di essere vivo: egli sta salendo con quel corpo (fascia) che la morte distrugge (dissolve), ed è arrivato in Purgatorio attraverso le sofferenze dell'Inferno (per l'infemale ambascia: cfr. Par. XXVI.133). Queste si riferiscono non soltanto alle pene dei dannati, ma anche alle esperienze del pellegrino, il cui itinerario infernale – ricordiamo – è definito dal poeta la guerra | sì del cammino e sì de la pietate (Inf. II.4-5). L'uso di fascia, dichiara Benvenuto, “est propria transumptio: sicut enim debilis fascia ligat et tegit infantulam, ita caro fragilis animam, quae quidem caro faciliter dissolvitur, sicut fascia, et putrescit inter sordes sicut fascia”. L'occorrenza di dissolve fa pensare a 2 Tim. 4.6 (“tempus resolutionis meae”); Tommaseo rinvia anche a Aen., IV.695: “... luctantem animam nexosque resolveret artus”». A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «fascia: è il corpo, quasi un involucro che racchiude l'anima, e che la morte dissolve. Altrove il corpo è chiamato vesta, o stola, con termine biblico (cfr. Purg. I 75; Par. XXV 127)».

90:

Tu m'hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt'i modi
che di ciò fare avei la potestate.
La tua magnificenza in me custodi,
sì che l'anima mia, che fatt'hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi.
(*Paradiso*, XXXI, 85-90)

Il viandante, giunto al decimo Cielo, dopo aver contemplato la Candida Rosa, scorge accanto a sé uno spirito vestito di bianco. Pieno di stupore, chiede dove sia Beatrice. Lo spirito così rivela la sua identità, egli è San Bernardo, e risponde che proprio Beatrice lo ha evocato dal suo seggio per guidare il poeta nell'ultima parte del viaggio, mentre lei è tornata ad occupare il suo seggio. Dante, dunque, solleva lo sguardo e vede Beatrice seduta nel suo scanno, incoronata da un'aureola che getta su di lei una luce divina. Nonostante la distanza, vede perfettamente il suo volto e rivolge alla donna un appassionato saluto e ringraziamento per averlo salvato dalla schiavitù del peccato. La prega, inoltre, di custodire in lui il dono che gli ha fatto, cosicché la sua anima possa uscire dal corpo, il giorno della sua morte, nello stato di grazia in cui lei lo ha lasciato. Appare nuovamente la coincidenza di immagini dello scioglimento dal peccato al tempo dello scioglimento dal corpo, ma ad emergere è una comprensione più ampia: Dante ha condotto un cammino non solo di conoscenza, ma anche di espiazione dai propri peccati attraverso il corpo. Ciò in virtù dell'amore di Beatrice che ha trainato una grazia divina superiore.¹ Dante prega che al tempo in cui l'anima si «disnoda» (v. 90) dal corpo, essa stessa permanga espia, tale da evitare una nuova purgazione, ma tale da evitare anche la sofferenza di anima separata.² In questo senso, come dice Giacalone, il passo rappresenta una sintesi di tutto il pellegrinaggio compiuto da Dante.³

¹ Nell'esame che Gragnolati avanza sulla centralità del corpo nella *Commedia*, testimoniato anche dal costante desiderio provato dai beati di ricongiungersi alle proprie membra, lo studioso rintraccia una linea di lirismo dalla valenza anche erotica che entra in conflittualità con lo stesso desiderio di ricongiungersi al divino provato da Dante, eppure resta a simboleggiare le tensioni irrisolte presenti nel poema. A seguito dell'analisi condotta nel presente studio, non si può che concordare con Gragnolati in merito alla centralità del corpo nella *Commedia*, ma non come un tratto di contraddizione, bensì come un elemento di riconversione. L'elemento lirico-erotico che Beatrice porta nella *Commedia*, sulla base della ricerca finora condotta, rappresenta una tensione funzionale ad un cambiamento del ruolo del corpo in una chiave mistica. Dante intende mostrare che la persona è un'unità tra anima e corpo, ma anche che proprio in questa unità si può assurgere al contatto col divino. Cfr. M. GRAGNOLATI, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 304-309.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Dante prosegue descrivendo i benefici effetti di Beatrice. Ella in primo luogo ha condotto Dante dalla servitù (del peccato: libero arbitrio corrotto) alla libertà (libero arbitrio realizzato in maniera perfetta, senza vertibilitas) con tutti i mezzi che aveva a disposizione. Quindi Dante prega infine la donna di conservare dentro di lui l'opera di regale liberalità, in modo che l'anima, ormai sana, esca (si disnodi) dal corpo in stato di grazia, cioè a lei (a Dio) gradita (piacente)».

³ G. GIACALONE, *ad loc.*: «Non è soltanto un ringraziamento solenne, ma è anche un riassunto conclusivo di tutto il pellegrinaggio di Dante nell'aldilà; e anche se nella struttura può ricordare il saluto di Virgilio nel Paradiso Terrestre, nella sostanza è una dichiarazione esplicita del fine morale e spirituale dell'itinerario dantesco, che costituisce

Una domanda, tuttavia, permane: come Dante possa aver attraversato i Cieli insieme al corpo, composto perfetto e, dunque, avente in sé anche elementi primi pesanti. Dante presenta il dubbio proprio a Beatrice in *Paradiso*, I, 99: «com'io trascenda questi corpi levi» chiede, ovvero come sia possibile che attraversi corpi primi come l'aria e il fuoco insieme al proprio corpo intero. Beatrice risponde con una trattazione dalla controversa interpretazione. Meritevole di rilettura ai fini della presente ricerca risulta quanto avanzato in merito da Chiavacci Leonardi:

La risposta sembra ai più non risolvere direttamente il dubbio avanzato: infatti Beatrice dice che tutte le cose dell'universo sono diversamente ordinate da Dio a diversi fini, secondo la loro vicinanza al creatore; e quindi l'uomo, creatura dotata di intelletto e amore, una volta privo di ogni impedimento di peccato, non può non salire direttamente al suo fine, che è Dio stesso, proprio come il fuoco va verso l'alto alla propria regione. Questo discorso sembra valere per l'anima; ma il corpo? Eppure la risposta comprende anche il corpo: si afferma qui quella realtà che è propria soltanto del cristianesimo, e cioè che l'uomo è tutto intero – anima e corpo – destinato all'eternità divina, e che quindi il suo corpo stesso, dopo la morte e la purificazione, abiterà il Cielo di Dio. È questo il dogma della resurrezione della carne, implicito nella resurrezione del corpo di Cristo (1 Cor. 15, 13). È quello che Dante ci presenterà alla fine della cantica, nella grande visione dei corpi risorti nella Candida Rosa. Solo così si può intendere il discorso fatto qui in apertura: il corpo di Dante sale attraverso l'aria e il fuoco (i corpi levi) perché è nella condizione stessa del corpo risorto di Cristo – e dei risorti nell'ultimo giorno – e quindi divenuto quasi “corpus spirituale” (1 Cor. 15, 44), che per sua natura vola al suo luogo, l'Empireo divino (vv. 121-6; si cfr. C.G. [cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles*, in *Opera omnia*, Roma 1918-1930] IV 87 dove si spiega appunto come il corpo risorto, in virtù dell'anima beatificata, potrà elevarsi “super elementa levia”).¹

Al di fuori dai margini della presente ricerca resta l'esame sull'effettiva assunzione in Cielo di Dante con un corpo risorto. L'interpretazione offerta da Chiavacci Leonardi è, però, particolarmente significativa perché spinge ulteriormente a notare come le immagini di anima o di corpo che Dante propone siano il più delle volte tese ad una rappresentazione unitaria di entrambe le realtà.² Se in *Convivio*, III. III. 5 viene affermato, dunque, che dopo il dissolvimento del nodo tra l'anima e il corpo le componenti dell'essere umano possono essere attratte in qualunque luogo, la *Commedia* dimostra che la sede naturale di attrazione per l'uomo è il Cielo; non solo per l'anima, bensì per l'anima e il corpo insieme. Per mediazione della poesia, il corpo di Dante, dunque, prima trainato dall'amore per Beatrice e poi dalla stessa anima della donna, assurge a divenire simbolo

indubbiamente uno dei nodi più lirici del canto. La tensione narrativa di tutto questo passo consiste nel fatto che il commosso riconoscimento dell'opera redentrica della donna amata si ridimensiona immediatamente in una attestazione ben chiara della consapevolezza e della dignità spirituale raggiunta dal pellegrino d'oltretomba».

¹ THOMAS DE AQUINO, *In IV Sententiarum*, D. 45, Q. 1, A. 1, quaestiuncula 2, linea 1.

² Si noti Al riguardo quanto esaminato in R. ROMANO, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella “Divina Commedia”*, cit., pp. 3-6.

di come un intatto nodo tra l'anima e il corpo non sia impeditivo ad un incontro mistico e neanche ad una conoscenza superiore.¹

2. 3. 3 *La veste dell'anima*

La centralità del legame tra l'anima e il corpo non avrebbe un così alto valore, se non desse seguito alla più importante promessa che fornisce il Cristianesimo: la resurrezione del corpo, insieme all'anima.² Nel *Libro di Isaia* (61, 7) si profetizza di un dono che gli ebrei, tornati in patria dall'esilio, avrebbero ricevuto; un dono di natura duplice rispetto a ciò che avevano perduto.³ In epoca medievale, i Padri della Chiesa reinterpretarono la profezia di Isaia in chiave cristologica, intendendo il sintagma «duplicia» come riferito alla doppia gloria, di anima e corpo, destinata all'uomo nel giorno del Giudizio universale.⁴ L'immagine veniva, infatti, connessa ad *Apocalisse* (6, 11 e 7, 9) in cui è profetizzato il ritorno di Cristo in Terra alla fine dei tempi e l'apparizione di figure umane dai corpi ricoperti da candide vesti. La dottrina cristiana della resurrezione, dunque, fu elaborata in epoca medievale seguendo la grande immagine del corpo come veste dell'anima,⁵ ma anche del corpo resuscitato identificabile tramite una veste bianca. Nella dottrina della resurrezione si insinuava naturalmente una connessione con l'incarnazione e con la passione di Cristo: il legame tra corpo e anima era considerato all'origine dei tempi talmente forte da far sì che Adamo fosse immagine e similitudine di Dio, ma esso si sarebbe indebolito col peccato e sarebbe stato recuperato pienamente solo con la resurrezione finale dei corpi, resa possibile dal sacrificio di Cristo.⁶

Dante dissemina in tutte le cantiche chiari rimandi a tale dottrina, come se la resurrezione fosse un'immagine finale da evocare, giacché si tratta di una fine temporalmente collocata al di là dello stesso testo.⁷ In molti luoghi del poema tali riferimenti si accompagnano all'uso

¹ Si potrebbe dire che qui il poeta contraddica quanto da egli stesso affermato in *Convivio*, II. IV. 17 sul limite dell'esperienza sensibile rispetto ad una conoscenza superiore. In realtà ciò che appare è una visione più ampia, dal momento che nella *Commedia* Dante narra un'esperienza ultrasensibile, ma condotta col corpo, in modo anche da poterla rendere per poesia ai mortali e con vividezza di sensi.

² La prima menzione della risurrezione del corpo compare già nel secondo libro dei Maccabei (7, 11); cfr. V. BARTOLI, *Il tema della resurrezione della carne nella "Divina Commedia"*, cit., p. 335.

³ Cfr. N. FOSCA, *Commento a Paradiso*, XXV, 91-93.

⁴ *Ivi*: «Gregorio Magno commenta il testo di *Apoc.* 6.11: "et datae sunt illis singulae stolae albae, et dictum est illis ut requiescerent tempus adhuc modicum, donec impleantur conservi eorum et fratres eorum"; questo testo è affiancato a Isaia, donde il commento di Gregorio: "Coloro che ora hanno ricevuto una sola stola, nel giorno del giudizio ne avranno due, perché ora godono della sola gloria dell'anima, ma poi godranno anche di quella del corpo" (*Dialogi* IV.xxvi.4); "Per questa loro doppia gloria fu scritto: *In terra sua duplicia possidebunt*" (*ibid.* 3)).

⁵ L'immagine è presente già nel *Fedone* platonico (87b2-88a1) in cui la teoria della metempsicosi delle anime viene descritta come un processo di continuo cambio d'abito sperimentato dall'anima stessa.

⁶ A. GHISALBERTI, *Il pensiero medievale di fronte al corpo*, cit., pp. 59-62.

⁷ Cfr. A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Commento a Inferno*, X, 10: «Le tombe aperte aspettano dunque i corpi dei dannati. Il riferimento al Giudizio, che già osservammo essere una costante dell'oltremondo dantesco, riporta sempre

dell'immagine del corpo come veste dell'anima, nonché dell'immagine del «rivestirsi» come atto di resurrezione del corpo o ricongiunzione dell'anima al corpo.¹ Già al terzo Cerchio dell'*Inferno*, Virgilio introduce il tema a seguito dell'incontro con Ciacco:

E 'l duca disse a me: «Più non si desta
di qua dal suon de l'angelica tromba,
quando verrà la nimica podesta:
ciascun rivederà la trista tomba,
ripiglierà sua carne e sua figura,
udirà quel ch'in eterno rimbomba».
(*Inferno*, VI, 94-99)

Dopo essersi intrattenuto a parlare con Dante, il personaggio di Ciacco si abbassa nuovamente entro la schiera dei golosi. Dante non può più scorgerlo e Virgilio spiega che egli non rialzerà più il capo fin quando non udirà la tromba suonata dall'angelo nel giorno del Giudizio universale, quando giungerà Cristo a giudicare tutte le anime.² In quella circostanza ogni anima rivedrà la propria tomba, si rivestirà del proprio corpo e ascolterà il proprio giudizio. L'immagine del rivestirsi, in questo caso, può essere celata dietro la parola «figura» (v. 98) a cui, come ha sottolineato Bartoli, sottende anche la parola latina *habitus*.³ Innegabile naturalmente il riferimento a Tommaso d'Aquino, come ben ricostruito da Fosca, secondo cui «figura» rimanda alla sembianza esteriore che avranno i beati risorti.⁴ È possibile comprendere, infatti, che per tutte le anime risorte l'atto di ricongiungersi al corpo corrisponda alla riacquisizione della propria sembianza, che il corpo aereo non può fornire, in quanto impalpabile e immateriale. A tal riguardo, tra i versi 103-111, Dante rivolge a Virgilio un quesito: cosa accadrà ai dannati dopo la restituzione dei corpi? La risposta è tanto logica, quanto aristotelica: Virgilio si appella alla *Fisica*, in cui viene affermato che più un corpo è perfetto e più è in grado di percepire dolore o piacere. La perfezione

in primo piano il corpo, ora sepolto, ma che dovrà risorgere, quasi anticipando quella realtà nella fantasia, e già rendendo in qualche modo corporea, per riflesso, la realtà di ombre che ora ci sta davanti».

¹ M. GRAGNOLATI, *Experiencing the Afterlife*, cit., p. 157: «Usually when it refers to the earthly and resurrected body, the *Comedy* presents the body as a cloth covering the soul and suggests that the separated soul is naked without it (*Par.* 14.43-44). In particular, the verb that Dante uses for having the earthly body is “vestire” (to clothe), and the one for the resurrected body is “rivestire” (to clothe again)».

² Cor I, 15, 52; cfr. V. BARTOLI, *Il tema della resurrezione della carne nella “Divina Commedia”*, cit., pp. 341-342.

³ *Ivi*, p. 353: «Figura è la traduzione in volgare del lemma latino *habitus* della medicina ippocratica e galenica, che ha resistito nei libri di semiotica e patologia medica, all'interno della dottrina della costituzione individuale fino all'avvento della diagnostica per immagini negli ultimi decenni del secolo scorso»; cfr. P. BENEDETTI, *Semeiotica della costituzione individuale*, in P. PISTO, *Semeiotica e diagnostica medica*, Minerva Medica, Torino 1945, I, pp. 123-138.

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «Per quanto riguarda la figura, l'Aquinate ci dice che nella resurrezione viene ricostituita la natura umana non solo quanto alla specie, ma anche quanto al numero: la figura individuale sarà identica a quella che era in vita, al termine della gioventù (fase di crescita), ma senza difetti (*ST III, Suppl.*, q. 81, a. 2)». Sull'identità del corpo risorto, infatti, i teologi medievali si ponevano il problema che San Paolo afferma in Cor I, 15, 50: «hoc autem dico fratres quoniam caro et sanguis regnum Dei possidere non possunt neque corruptio incorruptelam possidebit». Per ovviare al problema, si dedusse che il corpo sarà lo stesso nell'aspetto, ma non perfettamente sovrapponibile a quello della vita terrena: V. BARTOLI, *Il tema della resurrezione della carne nella “Divina Commedia”*, cit., pp. 341-342.

dei corpi aumenterà la beatitudine nei beati e il dolore nei dannati.¹

L'*Inferno*, come già emerso, manifesta molto spesso la caratteristica di evocare la prigionia e la costrizione delle anime quale parte del dolore espiatorio. Ciò accade anche in relazione alla dottrina della resurrezione dei corpi. Pier de le Vigne, esemplarmente, evoca il giorno in cui i corpi risorgeranno dalle ceneri e tra i versi 103-108 descrive la particolare punizione che verrà tributata ai suicidi:

«Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.
Qui le trascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta».
(*Inferno*, XIII, 103-108)

Il poeta presenta un gioco di suoni attraverso il rimando al corpo come «spoglie» (v. 103) e l'atto del rimanere spogli quale punizione eterna. Pier de le Vigne, infatti, afferma che anche i suicidi nel giorno del Giudizio universale andranno a riprendere i propri corpi, ma a differenza di tutte le altre anime, loro non si rivestiranno di essi:² non è giusto, il dannato afferma, riavere ciò da cui ci si è separati per propria volontà (v. 105). I corpi verranno trascinati dai dannati – mantenendo integra la totale separazione, impedendo qualunque forma di ricongiungimento – e verranno appesi ciascuno all'albero in cui è incarcerata l'anima rispettiva.³ Anche in questo caso l'immagine si carica di tensione simbolica, accentuata dall'espressione «ombra sua molesta» (v. 108): l'anima, infatti, viene posta in evidenza per la sua completa vanità, data dall'assenza del corpo, e si carica simultaneamente della totale responsabilità della propria condizione, in quanto assassina nei riguardi della propria carne. L'impostazione proposta segue logicamente quanto emerso sul legame tra l'anima e il corpo: il suicida è presentato come un'anima che rifiuta la forma e, sciogliendo con la scelta della morte il sinolo perfetto insito nel proprio essere, vivrà in eterno la condizione di anima scissa e incarcerata.

¹ M. GRAGNOLATI, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, cit., p. 294.

² A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*ma non però...*: ma non sarà che alcuna di noi se ne rivesta (a differenza di tutte le altre, mentre *come l'altre* saremo andati); *ma non... ch'alcuna* risponde al *se alcuna mai* di Virgilio (Agliano)».

³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*corpi appesi*: l'immagine dei corpi impiccati agli alberi, che riempiranno la selva per l'eternità, trae la sua origine dal primo suicida della storia cristiana, cioè Giuda, certamente presente alla mente di Dante in tutta l'invenzione del canto. Ricordiamo che il peccato del suicida è quello "di disperazione", come ci dice Pietro di Dante. Disperare di Dio, come Giuda, è al fondo di ogni atto suicida. Per questo la loro pena ha la sua stessa immagine».

In *Purgatorio* l'evocazione del giorno del Giudizio universale assume caratteristiche molto diverse dalla realtà infernale, caricandosi di una grande aspettativa di gioia ed esultanza. Già nel primo canto possiamo riscontrare un'evocazione della resurrezione dei corpi in chiave di glorificazione e tripudio, veicolata straordinariamente attraverso una nuova immagine di veste:

Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran di sarà sì chiara.
(*Purgatorio*, I, 73-75)

Dante e Virgilio giungono alla spiaggia purgatoriale, dove appare la figura di Catone Uticense nel ruolo di supervisore delle anime penitenti. Il personaggio riveste una carica molto significativa, in quanto pagano e, inoltre, come uomo che nella vita terrena andò incontro alla morte per propria volontà.¹ Il poeta, tuttavia, lo celebra come esempio di virtù e la motivazione è espressa ai 71-72 del medesimo canto, a conclusione della presentazione virgiliana del viaggio dantesco e della richiesta di proseguire il percorso tra i penitenti del colle purgatoriale: «libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta». L'immagine con cui è presentato Catone è sovrapponibile, dunque, a quella sfruttata per Pier de le Vigne: l'anima che rifiuta la vita. Le due anime, tuttavia, non possono essere poste sullo stesso piano, giacché, secondo la più nota interpretazione del Medioevo cristiano, Catone sceglie la morte per difendere le libertà politiche e repubblicane.² Degna di nota è la centralità data alla libertà civile che poi diviene esempio di libertà spirituale per Dante stesso.³ Il poeta incarna il valore simbolico del gesto di Catone evocando una candida veste

¹ M. FUBINI, s. v. «Catone l'Uticense», in *ED*.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Il Purgatorio è il luogo in cui, dopo la (ed in conseguenza della) giustificazione, l'anima gradatamente si purifica ed acquista le virtù in maniera perfetta, fino ad ottenere la libertà (o giustizia). Colui che morì ad Utica è destinato al trionfo: il giorno del Giudizio universale (il gran di: la gran sentenza di *Inf.* VI.104), quando non ci saranno più anime purganti in sua balia, il suo corpo (vesta) risorgerà splendente per ascendere in Paradiso (cfr. *Par.* XIV.43 ss.) [...] L'allusione alla gloria celeste ci fa pensare che la libertà come autocontrollo razionale, quella conseguita in Purgatorio e la cui presenza in Dante sarà 'sancita' da Virgilio (*Purg.* XXVII), non costituisce l'ultimo fine del viaggio né la realizzazione compiuta dell'uomo: la libertà perfetta va riferita alla visione divina e coincide con la beatitudine celeste, contraddistinta dal totale adeguamento del volere della creatura a quello del Creatore. L'accento posto sulla gloria di cui risplenderà il corpo di Catone dopo il Giudizio sembra in voluto contrasto – come notato da E. Moore (*Studies in Dante*, Oxford, Clarendon, II, 1899, p. 221n.) - col destino che toccherà ai suicidi (*Inf.* XIII.103-108)».

³N. FOSCA, *ad loc.*: «Tale libertà è la prefigurazione della libertà spirituale che è obiettivo del pellegrino cristiano [...] Catone, "per accendere tra gli uomini l'amore per la libertà, mostrò quanto essa valesse preferendo morire libero piuttosto che restare vivo senza quella" (*Mon.* II. v. 15). E. Auerbach coglie nel personaggio di Catone un valido esempio della interpretazione "figurale". La vicenda di Catone è isolata dal suo contesto storico terreno e diviene "figura del futuro". "Catone è una 'figura', o piuttosto era tale il Catone terreno, che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, e il Catone che qui appare nel Purgatorio è la figura svelata o adempiuta, la verità di quell'avvenimento figurale. Infatti la libertà politica e terrena per cui è morto era soltanto ... una prefigurazione di quella libertà cristiana che ora egli è chiamato a custodire e in vista della quale anche qui egli resiste ad ogni tentazione terrena; di quella libertà cristiana da ogni cattivo impulso che porta all'autentico dominio su sé stesso, appunto quella libertà per raggiungere la quale Dante è cinto del giunco dell'umiltà" (*Studi su Dante*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1989, pp. 219-20)».

che gli sarà donata nel giorno del Giudizio universale.¹ Come evidenzia Chiavacci Leonardi: «Il forte contrasto tra quel corpo sepolto a Utica e quello luminoso e glorioso dell'ultimo giorno – contrasto così rapidamente sottinteso nella formulazione del verso – ha la densità di significato tipica delle grandi sintesi dantesche: quel richiamare da un punto all'altro della storia dell'uomo, e dell'universo, fatti lontani, e farne balenare la connessione e il senso, che è proprio della più alta poesia».² L'immagine della candida veste non lascia solo intendere che Catone sarà eccezionalmente salvato, ma anche che sarà ricongiunto nell'anima e nel corpo, insieme glorificati. Come evidenzia Fosca, la condizione finale di Catone nel Paradiso terrestre sarà una riacquisita innocenza molto simile a quella di Adamo prima del peccato.³

Ai versi 13-15 di *Purgatorio*, XXX,⁴ si può riscontrare un'ulteriore immagine degna di nota per quanto concerne la simbologia di veste in relazione alla dottrina della resurrezione. All'interno della processione che precede l'arrivo di Beatrice, uno dei ventiquattro vecchi posti davanti al carro⁵ rivolge un'invocazione di benvenuto e gli altri componenti della processione lo imitano in coro. Per descrivere quest'evento Dante propone un paragone con i beati che «al novissimo bando» (v. 15), ovvero al suono della tromba nel giorno del Giudizio,⁶ risorgendo ognuno dalla propria tomba e intoneranno l'alleluia con la loro «revestita voce» (v. 15),⁷ ovvero

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «la vesta: il corpo; quello stesso che splenderà di gloria nel giorno della resurrezione finale. Grande verso, dove all'improvviso si apre alla vista, lontano ma certissimo, il “gran giorno” della resurrezione. Questo giorno è sempre presente nel poema, fin dal canto di Ciaccio (*Inf.* VI 94-9), e sempre torna la figura della veste, o stola, bianca e splendente, come la Scrittura e i padri tramandavano (cfr. *Par.* XXV 92; XXX 129 e altrove)».

² A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Il fatto che l'accento alla beatitudine di Catone sia eseguito facendo riferimento alla veste che sarà così luminosa (sì chiara) il giorno della “seconda Resurrezione” (*Mt.* 13.43: “Tunc justi fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum”; cfr. *Par.* XIV.43-60), ci fa ricordare che le virtù cardinali infuse possedute dal guardiano del Purgatorio sono diverse non soltanto da quelle che sono appannaggio degli individui giusti che vivono nell'emisfero boreale, ma anche da quelle di cui si fregiarono i nostri progenitori: infatti Catone è - a differenza degli uomini viventi risanati, che sono nello stato del *non posse non peccare* - “innocente” (le facoltà sensibili sono pienamente soggette alla ragione, a sua volta soggetta a Dio-Padre), è un veglio emendato dei *vulnera naturae* (presenti invece nel *veglio* di Creta: cfr. *Inf.* XIV, n. 136-138), ma è - a differenza di Adamo - privo di corpo, per cui, anche se il suo è lo stato del *non posse peccare* (distinto da quello adamico del *posse non peccare*), la soggezione delle facoltà sensibili è incompleta e quindi imperfetta. L'accento al corpo ci fa poi pensare al fatto che il pellegrino è vivo, per cui egli, quando nel Paradiso Terrestre acquisterà l'innocenza, si troverà in una condizione assai simile a quella della prima gente (cfr. n. 25-27)».

⁴ *Purgatorio*, XXX, 13-15: «Quali i beati al novissimo bando / surgeran presti ognun di sua caverna, / la revestita voce alleluando».

⁵ N. FOSCA, *ad loc.*: «il rinvio preciso è alle parole con cui gli Ebrei salutarono l'ingresso di Gesù a Gerusalemme (*Mt.* 21.9; *Mc.* 11.10; *Lc.* 19.38; *Io.* 12.13): *Benedictus qui venit in nomine Domini* (il sostantivo *basterna*, di origine latina, designava in origine una sorta di lettiga per il trasporto delle signore; ai tempi di Dante, esso si riferisce ad un carro decorato “*delicatis pannis*” [Pietro Alighieri])».

⁶ N. FOSCA, *ad loc.*: «(novissimo bando): “in novissima tuba ... resurgent incorrupti” (1 *Cor.* 15.52)».

⁷ Fosca propone un parallelo tra la scena descritta da Dante e il Vangelo di Giovanni in cui Giudizio universale ed eucarestia mantengono una forte relazione. N. FOSCA, *ad loc.*: «Nella presente circostanza, è interessante rilevare che, nel Vangelo di Giovanni (6.55), l'accento al Giudizio è connesso al tema eucaristico: chi si nutrirà del Signore resusciterà “in novissimo die”. Ciò è sviluppato dal commento di san Tommaso, che puntualizza come non si stia qui parlando del Giudizio in generale, ma di quello relativo ai beati (v. 13): “Et ideo dicit Dominus, quod eum qui

con la voce proveniente finalmente dall'anima rivestita del corpo.¹ Come hanno posto in evidenza diversi commentatori, il paragone non può essere casuale, ma appare teso ad evocare un parallelo tra Beatrice e Cristo.² A tale altezza narrativa, Dante deve ultimare la sua purificazione e, infatti, l'intervento di Beatrice si manifesta come una sorta di 'giudizio'.³ Tuttavia, è rilevante rispetto alla trattazione condotta nelle sezioni 2. 1. 1 e 2. 1. 2 del presente lavoro, si pone l'ulteriore deduzione di Fosca: il rito presentato da Dante nel passo esaminato non sembra evocare fino in fondo un giudizio di Beatrice verso Dante sul modello del Giudizio universale, ma appare più celebrare l'ingresso del poeta nella Corpo ecclesiale che, secondo la più diffusa concezione medievale, coincide col corpo di Cristo. Tale ingresso sarebbe simboleggiato proprio dall'evocazione dei corpi risorti dei beati alla fine dei tempi.⁴

manducatur et bibit, resuscitabit ad gloriam, non ad condemnationem: quia haec resuscitatio non prodesset. Et quidem satis congrue huiusmodi effectus sacramento eucharistiae attribuitur, quia ... Verbum resuscitat animas, sed Verbum caro factum vivificat corpora. In hoc autem sacramento non solum est Verbum, secundum suam divinitatem, sed etiam secundum veritatem carnis: et ideo non est solum causa resurrectionis animarum, sed etiam corporum". L'occorrenza di *Alleluia*, d'altra parte, rientra nel rito eucaristico, come abbiamo constatato (cfr. *Purg.* XXIX, n. 151-154) e come è specificatamente prescritto dall'Aquinate ("cantor Eucharistiae"): "Alleluia, Alleluia. Panis quem io dederò, Alleluia. Caro mea est pro mundi vita, Alleluia" (*Officium de Festo Corporis Christi*, in *Opuscola Theologica*, II, Marietti, Torino-Roma 1954, p. 276)».

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Gli spiriti destinati al Paradiso (a *Inf.* VI.94-99 ci si riferiva al giudizio degli empi) risorgeranno pronti all'appello (presti) ciascuno dalla propria tomba (caverna), mentre la voce, *tornata viva insieme al corpo* (revestita; "quasi dicat, resumptis organis corporalibus, ita quod tunc erit perfectior": Benvenuto), intonerà le lodi del Signore *cantando alleluia* (Alleluiando, dal lat. mediev. *alleluare*; in ebraico *hallelu Yah* significa "lode al Signore": cfr. *Inf.* XII, n. 88-90. *Apoc.* 19.1: "post haec audivi quasi vocem turbarum multarum in coelo dicentium: *Alleluja, salus et gloria et virtus Deo nostro est*")».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Ne deriva che Beatrice (che sarà presentata in figura di sole nascente) "viene come verrà Cristo nella sua ultima venuta", afferma Singleton, che assai insiste sulla "analogia" fra la Gentilissima e Cristo (*La poesia della 'D. C.'*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 78)».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Sappiamo che Dante (che è vivo, per cui costituisce un caso eccezionale) deve unirsi alla Chiesa, il che è possibile solo attraverso Cristo: la comunione ecclesiale implica la comunione sacramentale; anche se nell'aldilà non è corretto parlare di sacramenti, resta il fatto che Dante deve "coronare" la sua purificazione e, in qualità di membro della Chiesa Trionfante, ascendere al Cielo. Ma solo chi è degno può unirsi al Corpo di Cristo, e sappiamo che l'Eroe non ha, da questo punto di vista, le carte perfettamente in regola; di conseguenza, Cristo non verrà. Al suo posto, giungerà Beatrice [...] Beatrice, [...] lungi dal "ridere felice" (*Purg.* VI.48), farà duramente presente al suo protetto che egli, attualmente, gode di una felicità ancora limitata e di conseguenza non è degno di salire al Cielo (vv. 74-75)».

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «A ben vedere, però, l'intervento di Beatrice (che non è certo situato alla fine dei tempi) avrà poco del 'giudizio': ella ricoprirà il ruolo di Pubblica Accusa, piuttosto che quello di Giudice Deliberante. [...] Possiamo quindi dire che, considerata sotto l'aspetto personale, la glorificazione di Gesù riceve il nome di resurrezione, mentre, dalla prospettiva ecclesiale, salvifica per gli uomini, la si può chiamare *parusia*. Alcuni studiosi parlano nella presente circostanza di una *parusia* di Beatrice, "analogo" alla *parusia* di Cristo, ma va tenuto presente che nel testo sacro l'evento cui il termine si riferisce è in primo luogo la venuta di Cristo e la sua presenza in mezzo alla chiesa: più che l'evento che chiude la storia di salvezza, si tratta di un evento che ha la funzione di realizzarla interamente nei singoli uomini. Questi, per essere salvati, devono unirsi come chiesa a Cristo nel suo sacrificio stesso; devono entrare in comunione con Cristo precisamente nella sua morte gloriosa: per questo in san Paolo l'idea del corpo eucaristico si correla a quella del corpo resuscitato, e l'essere a tutti gli effetti cristiani implica una comunione di morte e di resurrezione (cfr. *Rom.* 6.3, *Col.* 2.11). [...] Attualmente l'Eroe non è all'altezza di usufruire di tale Mediatore, non avendo soddisfatto perfettamente il suo debito con Dio, con cui non si è posto in diretto rapporto di filiazione: invece "Christus dicitur *Dei et hominum mediator* (1 *Tim.* 2.5) in quantum pro hominibus satisfecit et interpellat apud Patrem" (*ST III Suppl.*, q. 90, a. 2). Di qui la necessità della mediazione di Beatrice, in veste di Inquisitore, allo scopo di completare e perfezionare la penitenza del pellegrino e di consentirgli la piena riconciliazione con il Signore (effetto della Eucarestia)».

La dottrina cristiana della resurrezione del corpo è definitivamente celebrata, ma anche resa chiara, esplicita e sintetizzata proprio in *Paradiso* e specificatamente al canto XIV. Al personaggio di Salomone è affidato il compito di narrare cosa accadrà ai beati nel giorno del Giudizio universale ed è suggestivo che l'avvio della trattazione nasca proprio dal tema della luce:¹

E io udi' ne la luce più dia
del minor cerchio una voce modesta,
forse qual fu da l'angelo a Maria,
risponder: «Quanto fia lunga la festa
di paradiso, tanto il nostro amore
si raggerà dintorno cotal vesta.
La sua chiarezza séguita l'ardore;
l'ardor la visione, e quella è tanta,
quant'ha di grazia sovra suo valore.
Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta;
per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratuito lume il sommo bene,
lume ch'a lui veder ne condiziona;
onde la vision crescer convene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso vene.
Ma sì come carbon che fiamma rende,
e per vivo candor quella soverchia,
sì che la sua parvenza si difende;
così questo folgór che già ne cerchia
fia vinto in apparenza da la carne
che tutto di la terra ricoperchia;
né potrà tanta luce affaticarne:
ché li organi del corpo saran forti
a tutto ciò che potrà dilettarne».
(*Paradiso*, XIV, 34-60)

Salomone tenta di rispondere ad alcuni dubbi di Dante: dopo la restituzione del corpo, i beati mostreranno intorno a sé sempre una luce abbagliante? Le loro pupille saranno in grado di reggere tanto bagliore (vv. 10-18)? Tali quesiti non possono che sorgere da un punto di vista tutto terreno come quello di Dante, ancora presente al corpo, pur trovandosi in Cielo. Proprio dal corpo, infatti, il poeta sperimenta la difficoltà di penetrare con la vista il bagliore. La risposta, allo stesso modo,

¹ I teologi definivano «lumen gloriae» la luminosità beatitudinale: un dono della grazia divina che potenzia l'intelletto umano e permette di avere una visione diretta e immediata della divinità, ma anche un simbolo dell'estasi provata dai beati in conseguenza di tale visione. Si veda sul tema: M. GRAGNOLATI, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 291-292; C. SINGLETON, *The Three Lights*, in *Dante Studies 2: Journey to Beatrice*, Harvard University Press, Cambridge 1958, pp. 20-23; C. TROTTMANN, *La vision béatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École Française de Rome, Roma 1995, pp. 302-321.

non poteva che essere affidata ad una figura così in stretta relazione, secondo la tradizione, col tema della corporeità, come Salomone. I quesiti, tuttavia, si tramutano in un input narrativo per dispiegare una trattazione molto più vasta che pone al centro la realtà corporea nell'eternità. Inizialmente, tra i versi 37-39, infatti, Salomone afferma che durante tutto il tempo in cui i beati rimarranno in Paradiso, ovvero in tutta la fase che precede il giorno del Giudizio universale, le anime dei beati irradieranno uno splendore che corrisponde al loro ardore di carità.¹ Tra i versi 40-42 è ulteriormente chiarito il processo di congiunzione tra i beati e Dio, reso possibile dallo strumento della luce:² la luminosità è direttamente proporzionale all'ardore di carità;³ l'ardore cresce nell'atto di contemplare Dio; la forza contemplativa dei beati, però, dipende dalla facoltà di contemplare, che resta un dono di Dio. La contemplazione di Dio, dunque, è resa possibile da un flusso circolare di riflessi luminosi che da Dio scendono sul beato, in esso si riflettono e a Dio ritornano, aumentando il desiderio contemplativo e riavviando il flusso circolare.⁴ Un cambiamento di tale flusso avverrà con il ricongiungimento tra le anime beate e i rispettivi corpi, come palesato tra i versi 43-51. Il discorso si apre nuovamente con l'immagine dell'anima rivestita del corpo (v. 44) ed il corpo viene esaltato pienamente attraverso espressioni specifiche come «carne gloriosa e santa» (v. 43), ma soprattutto attraverso il nesso «persona [...] tutta quanta» (vv. 44-45). Per descrivere il definitivo, glorioso ricongiungimento tra l'anima e il corpo, Dante sfrutta il termine «persona» e ciò non può che essere colto a definitiva testimonianza di quanto il poeta ritenga che solo nell'unità psicofisica si abbia la piena manifestazione dell'essere umano.⁵ L'immagine, inoltre, è esaltata dall'*enjambement* del verso 44 e dall'ulteriore frattura resa attraverso l'inframmezzato «fia più gradita» (v. 45), che comunque manifesta una diretta connessione con «rivestita», attraverso il ripetuto «fia» (v. 44). La struttura particolare del verso intreccia simbolicamente la visione del divino a quella dell'uomo in carne d'ossa, della persona

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*Quanto fia lunga...*: quanto a lungo durerà la beatitudine del paradiso, tanto a lungo, cioè in eterno, l'amore che arde in noi irradierà intorno a sé questa veste di luce. Si risponde così alla prima domanda di Beatrice (vv. 13-5). Quello splendore di cui le anime beate "s'infiorano" non verrà mai meno (e nell'immagine la *vesta* risponde alla fioritura)».

² Per descrivere il fenomeno Pier Damiani in *Paradiso*, XXI, 83-90 afferma che la luce divina si «congiunge» con la luce del beato e la virtù insita nella luce divina si coniuga con la capacità di vedere del beato, innalzandolo alla conoscenza di Dio: «Luce divina sopra me s'appunta, / penetrando per questa in ch'io m'inventro, / la cui virtù, col mio veder congiunta, / mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio / la somma essenza de la quale è munta. / Quinci vien l'allegrezza ond'io fiammeggio».

³ Il «*lumen gloriae*» si caratterizza per un particolare rapporto di consequenzialità: più intenso è l'ardore di carità del beato e più luminoso il «raggiare» della sua anima. Si veda Al riguardo: M. BALLARINI, *Il corpo, l'anima e la risurrezione della carne nella "Divina Commedia"*, cit., p. 82.

⁴ La contemplazione di Dio appare descritta come un processo di progressivo disvelamento in cui la luce come velo svolge la duplice funzione di tutelare verità sacre dalla mente di chi non è ancora in grado di afferrarle e svelare la visione al tempo giusto. Si rinvia alla sezione 1. 5 del presente lavoro.

⁵ Cfr. M. GRAGNOLATI, «*Paradiso*» XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 298-299.

nella sua pienezza, beata e glorificata: con il corpo i beati, infatti, saranno più graditi a Dio.¹ Il flusso circolare che congiunge i beati a Dio muterà, dunque, ma in senso migliorativo: più la persona sarà gradita a Dio, più il dono di vedere sarà elargito e maggiore sarà la contemplazione. Le conseguenze del fenomeno ritornano alla luce stessa, la quale aumenterà, perché più grande sarà l'ardore di carità, grazie alla maggiore visione. Al verso 52 il «ma» avversativo d'apertura introduce, invece, il reale cambiamento atteso: la carne, infatti, vincerà finalmente la luce e, nonostante il maggiore bagliore, emergerà, rendendo visibili sembianze e identità. Il paragone che Dante propone rievoca ancora una volta la fiamma² entro cui il carbone rimane visibile, superando il brillare del fuoco. La similitudine è suggestiva perché com'è il carbone ad accendere il fuoco, così è il corpo glorificato, nell'unità con l'anima, a rendere maggiore la luce dei beati.³ Infine, il corpo riemerso e glorificato, viene descritto come potenziato nelle proprie capacità non solo di reggere la luce, ma anche di provare di nuovo le gioie dell'affettività attraverso i sensi.⁴

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Quando (Come) l'anima si sarà (fia) rivestita (cfr. *Inf.* XIII.104; *Purg.* XXX.15) del corpo reso degno della gloria del cielo (gloriosa) e santificato dall'Incarnazione del Figlio (santo), la nostra persona sarà più gradita a Dio (grata), per il fatto di essere integralmente ricostituita (per esser tutta quanta). È l'inizio della risposta alla seconda richiesta di Beatrice. Nel giorno del Giudizio universale l'uomo si ricomporrà nella sua integrità di anima e di corpo: Salomone parla, ovviamente, della persona dei beati, gloriosamente accolta nell'Empireo; diverso il destino della persona dei dannati, ricomposta nell'Inferno. "Anima autem, cum sit pars humanae naturae, non habet naturalem perfectionem nisi secundum quod est corpori unita": *ST I*, q. 90, a. 4». G. GIACALONE, *ad loc.*: «Come la carne: quando la carne, dopo la resurrezione, glorificata (in quanto assunta in Paradiso) e pura di ogni macchia (santa) sarà rivestita (i teologi parlano di *corpus gloriosum*), la nostra persona sarà più perfetta (più grata: più gradita a Dio) per il fatto che sarà ricostituita la nostra integrità e unità tra corpo e anima. Tale completezza, infatti, renderà le anime più capaci a godere meglio lo stato di beatitudine. Cfr. *Inf.* VI, 98. Più grata: più perfetta, in stato di maggior perfezione. Cfr. S. Tommaso, *S. Th.* I, II, iv, 5: "corpore resumpto beatitudo crescit"; cfr. M. GRAGNOLATI, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 296-297. Si riveli che già in *Purgatorio*, XXV, 70, quando Stazio descrive la formazione dell'embrione, il poeta propone il verso «lo motor primo a lui si volge lieto» per descrivere l'apprezzamento di Dio rispetto alla perfezione del corpo umano, prima dell'atto di infondere l'anima razionale.

² In *Purgatorio*, XXV, 97-99 Dante fa uso dell'immagine della fiammella che segue il fuoco per esprimere l'idea del corpo aereo seguito dall'anima.

³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*Ma sì come carbon...*: ma come il carbone acceso produce la fiamma e contemporaneamente la supera per il suo ardore incandescente, così che la sua *parvenza*, cioè visibilità, non ne è sopraffatta (*si difende*), allo stesso modo questo splendore, che già ora ci avvolge, sarà vinto nella visibilità (sarà cioè meno luminoso, non impedendone quindi la vista) da quella carne che ora la terra ricopre nell'oscurità. L'immagine del carbone è in Bonaventura, *In IV Sent.*, d. 49, p. 2, a. 2: "Corpus resurgens per naturam suam habebit colorem, et claritas luminis superinduet ipsum sicut ignis carbonem". Ma l'idea di Dante è più ardita: quella carne gloriosa vince lo stesso splendore irradiato dall'anima (idea questa che non si ritrova nella teologia della resurrezione). Questa coppia di terzine con il rimandarsi degli accenti di luce – *carbon, candor, folgór* –, tanto più splendenti a confronto del verso finale con il suo mesto e improvviso richiamo alla terra, porta forse la maggiore invenzione, concettuale e stilistica, di tutto il grande passo».

⁴ Ai versi successivi, infatti, viene descritta la reazione di gioia smisurata che i beati provano nella prospettiva della restituzione dei corpi, non solo per se stessi, ma più per poter tornare ad abbracciare i propri cari e per rivederli nuovamente. *Paradiso*, XIV, 61-66: «Tanto mi parver sùbiti e accorti / e l'uno e l'altro coro a dicer "Amme!", / che ben mostrar disio d'i corpi morti: / forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiterno fiamme». Sul tema del desiderio di ricongiunzione col corpo in associazione al desiderio di ricongiunzione coi propri cari, di grande rilevanza risultano gli studi di Gragnolati, in cui si teorizza la rappresentazione del corpo nella *Commedia* come manifestazione di storie individuali e affettive. Si vedano Al riguardo: M. GRAGNOLATI, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 297-309; ID., *Ombre e abbracci.*, cit., pp. 41-43; ID., *Eschatological anthropology*, cit., pp. 461-462; ID., *Experiencing the Afterlife*, cit., p. 159. Sul desiderio come amore che supera l'individualità si veda anche l'analisi proposta da Lindheim sul passaggio che

2. 3. 4 *La doppia veste*

Da quanto già esaminato, si può comprendere come il Paradiso si caratterizzi per una costante evocazione della dottrina della resurrezione dei corpi celata anche dietro la metafora della luce. Dante, infatti, nel salire tra i Cieli non incontra più ombre, bensì luci.¹ La caratteristica dei beati è proprio quella di essere avvolti da una luce talmente sfolgorante, tale da celare la fisionomia degli spiriti.² La luce, dunque, rappresenta la forma esteriore che i beati mostrano prima della restituzione dei corpi. Già in *Paradiso*, XXI, ai versi 64-69, Pier Damiani afferma di essere sceso lungo la scala santa per manifestare la gioia di vedere Dante «col dire e con la luce che mi ammanta» (v. 66). In *Paradiso* la luce, dunque, svolge la duplice funzione di celare l'identità, ma rendere manifesta l'emotività. Ed è la gioia espressa attraverso il manto di luce a caratterizzare anche Adamo nella descrizione che se ne offre in *Paradiso*, XXVI:

Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant'ella a compiacermi venia gaia.
(*Paradiso*, XXVI, 97-102)

In questo caso la festosa emozione espressa dallo spirito è legata al desiderio che Adamo prova nel rispondere a Dante. Essa si manifesta con un movimento che il poeta paragona a quello di un animale che si dimena dentro un sacco. Tra le terzine ricorrono sia l'aggettivo «coverta» (v. 97), sia il sostantivo «coverta» (v. 101) a fortificare l'immagine di copertura.³ L'immagine, tuttavia, è

avverrebbe nella *Commedia* dal concetto di *pietas* romana a quello di *caritas* cristiana: N. LINDHEIM, *Body, soul, and immortality*, cit., pp. 24-25.

¹ M. GRAGNOLATI, *Eschatological anthropology*, cit., pp. 83-90; L. GIUFFRÈ, *La luce dell'anima nella Divina Commedia*, in *Nuovi Studi Danteschi: critica di commendi alla Divina Commedia*, Palumbo, Palermo 1940, pp. 20-21.

² M. GRAGNOLATI, *Eschatological anthropology*, cit., pp. 83-90.

³ G. GIACALONE, *ad loc.*: «'nvoglia: è l'involucro, un deverbale formato di *involgere* ad imitazione di *voglia*, *doglia* e designa l'involucro che segue i movimenti della bestia coperta. Il Pézard, con una ricchissima documentazione di testi medievali, ha precisato che l'*animal coverta* non può esser che un cavallo avviluppato in una gualdrappa di scintillanti maglie di acciaio, in quanto il termine *coverta*, a differenza di *coperto*, è usato per gli esseri animati e precisamente per il cavallo (la documentazione ineccepibile è a p. 225 del cit. art. {*Adam Joyeux*, in "Mélanges de linguistique et de littératures romanes offerts à Mario Roques", Paris, 1953}).» G. FALLANI, *ad loc.*: «Tal volta un animal...: come un animale, talvolta, coperto di un panno si agita (broglia), così che il suo sentimento (affetto) si manifesta di necessità poiché il panno (la 'nvoglia: l'involucro) ne asseconda ogni movimento, così l'anima di Adamo attraverso la luce (la coverta) mi mostrava la gioia, con cui si disponeva a compiacermi. "L'immagine dell'*animal coverta* è forse il più eloquente segno della prepotenza visiva della fantasia di Dante. L'oggetto che le sta dinanzi non è la luce del primo progenitore, ma quello strano ricordo di un'osservazione fissatasi chissà quando con la precisione della modellatura d'uno scultore» (Momigliano). Non impropriamente A. Pézard pensò di ravvisare nell'*animal coverta* (alcuni han proposto un falco, un gatto) un cavallo di un combattente sotto la gualdrappa, corrispondente comunque ai ricordi di

definitivamente connotata dal verbo «broglia» (v. 97) il quale, pur essendo identificato con un francesismo dal valore semantico di ‘tremare, vibrare’,¹ foneticamente conserva l’idea di ‘broglio’ come ‘intrigo’. Ogni gesto di gioia dei beati sembra essere amplificato dal manto che li ricopre e allo stesso tempo sembra rimandare ad un desiderio proprio dei beati di riemersione da tale copertura.

La vasta trattazione sulla presenza nella *Commedia* della dottrina cristiana della resurrezione veicolata dall’immagine di veste non può che connettersi ai versi di *Paradiso*, XXV, in cui il poeta menziona direttamente le profezie di Isaia e San Giovanni, presentando per la prima volta l’immagine di doppia veste:

«Dice Isaia che ciascuna vestita
ne la sua terra fia di doppia vesta:
e la sua terra è questa dolce vita;
e ’l tuo fratello assai vie più digesta,
là dove tratta de le bianche stole,
questa revelazion ci manifesta».
(*Paradiso*, XXV, 91-96)

Dante viene esaminato da San Giacomo sul tema della speranza. In particolare, il Santo chiede al poeta quale sia la virtù che permetta ai martiri la sopportazione del dolore. Dante risponde appellandosi ad Isaia e indicando come le anime beate raggiungeranno la felicità eterna nella terra che a loro più appartiene, ovvero il Paradiso, ma nel giorno del Giudizio universale ciascuna sarà in possesso di due vesti. Nella comune interpretazione dei versi danteschi, tali vesti vengono lette come il corpo e l’anima di ogni individuo finalmente glorificati.² Nei versi successivi Dante menziona, inoltre, l’*Apocalisse*, in cui i beati sono descritti indossare bianche stole davanti al trono di Dio nel giorno del Giudizio universale. Sebbene esplicita appaia, dunque, la correlazione tra l’immagine di «bianca stola» e le fonti bibliche, utile può risultare un confronto con altri usi di simili immagini evidenti nella *Commedia*. Secondo il censimento offerto dall’*Enciclopedia dantesca*, il termine «stola» mantiene nel poema dantesco la valenza semantica di «aspetto

guerra di Dante, o, crediamo, agli affreschi raffiguranti i cavalli d’arme, come nelle scene di guerra e nelle cavalcate della morte».

¹ G. GIACALONE, *ad loc.*: «Sul verbo *broglia* si può dire che è un francesismo da un antico *brooiller*, poi *brouiller*, *agitare*, *vibrare* e *tremare*, come il moderno francese *bouger* e *grouiller*, che ha identico significato anche nel provenzale».

² Si riportano a titolo esemplificativo due voci critiche, la prima ascrivibile al commento antico e la seconda moderna: JACOPO DELLA LANA, *ad loc.*: «Nella sua terra, cioè in Paradiso. Di doppia vesta: cioè gloria all’anima e al corpo»; A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «la *doppia vesta* e le *bianche stole* che contraddistinguono i beati del cielo e che significano, come si vedrà, la doppia gloria di anima e corpo a loro destinata».

estriore complessivo».¹ A titolo esemplificativo si noti che con l'espressione «grave stola» vengono indicate in *Inferno*, XXIII, 90 le cappe di piombo degli ipocriti. Tra le vesti simboliche presenti nella *Commedia*, più genericamente, è bene ricordare anche i mantelli cardinalizi che appaiono in *Paradiso*, XXI, 133-135 come simbolo di lussuria, resa evidente dalla loro ampiezza, tale da ricoprire due cavalli.² Pur rimanendo in rapporto diretto col testo giovanneo, l'immagine di «bianca stola», dunque, potrebbe custodire una sfumatura semantica riguardante la manifestazione esteriore di una realtà interiore. D'altro canto, l'immagine della seconda veste pone qualche dubbio. Le numerose occorrenze presenti nella *Commedia* rendono evidente in Dante, infatti, l'uso della metafora dell'anima che si riveste del corpo per narrare la resurrezione. Le anime dei beati nella condizione di separazione dal corpo vengono descritte, inoltre, come esaminato, avvolte interamente da un fascio di luce che ne cela l'identità. Nel giorno del Giudizio universale, tuttavia, come ricorda Salomone, le loro sembianze finalmente saranno visibili come una vittoria del corpo che, sebbene dotato di maggiore luminosità, riemergerà dal fascio di luce.³ L'anima risorta è descritta dalle fonti, infatti, come avente il dono della «claritas»: una delle quattro doti attribuite, secondo gli Scolastici, da Dio ai beati alla fine dei tempi.⁴ Dante non menziona mai

¹ M. A. CAPONIGRO, s. v. «stola», in *ED*.

² *Paradiso*, XXI, 133-135: «Cuopron d'i manti loro i palafreni, / sì che due bestie van sott'una pelle: / oh pazienza che tanto sostieni!».

³ Il riemergere del corpo dalla luce come manto corrisponderebbe ad un atto di svelamento come rivelazione. Un uso simile dell'immagine appare nelle fonti patristiche e teologiche. A titolo esemplificativo si ricordi la simbologia del velo di Mosè, connesso al passo biblico Cor II, 3, 13-18, in cui si riferisce di un limite frapposto alle verità divine durante l'epoca del noto personaggio biblico; velo che fu rimosso con l'avvento di Cristo. Tale velo viene spesso citato con riferimento a passi evangelici poco comprensibili con l'obiettivo di esprimere la difficoltà di comprendere le verità sacre celate nella scrittura. Gioacchino da Fiore in particolare specifica come vedere il volto di Mosè senza velo corrisponda a «vedere nella gloria il volto stesso di Cristo e udire sul monte della contemplazione la voce del Padre. Cfr. IOACHIM ABBAS FLORENSIS, *Sermoni*, p. 94. Sulla stessa semantica si pone la simbologia del velo di Salomone citato nelle opere di Gioacchino da Fiore: IOACHIM ABBAS FLORENSIS, *Sermoni*, p. 52; IOACHIM ABBAS FLORENSIS, *Sermoni*, p. 92. Come ha evidenziato, inoltre, nel suo studio Ghisalberti, per il Medioevo «tutti i corpi hanno una funzione velante, e perciò disvelatrice dell'effusione divina nell'universo», ma «il corpo di Cristo è il tramite privilegiato di questa teofania per veli»; Cristo venne definito «maximum velamen»: A. GHISALBERTI, *Il pensiero medievale di fronte al corpo*, cit., p. 61. Dante, in *Vita Nuova* III, narra di un sogno in cui appare Beatrice nuda e ricoperta unicamente da un drappo, definito «sanguigno». La donna appare avente nelle mani il cuore di Dante e cibarsi di esso. Come esaminato da Harrison e Mangini, l'episodio è capace di descrivere la tensione iniziale della poetica dantesca. Al di là del sogno come prefigurazione della morte di Beatrice e, dunque, del parallelo tra il corpo di Cristo e quello di Beatrice, interessante risulta il confronto che Mangini propone con *Vita nuova*, XXV, in cui Dante sfrutta l'immagine di «vesta» per spiegare il rapporto tra le figure poetiche ed il significato. Secondo Mangini, dal confronto fra i passi si rintraccia un collegamento simbolico tra l'immagine di corpo e quella di poesia, per la cui comprensione occorre denudare il corpo poetico dai veli delle figure per giungere al significato. Cfr. A. M. MANGINI, *Dante, Guido, il corpo e l'anima*, cit., pp. 56-58; R. POGUE HARRISON, *The Body of Beatrice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1988, in particolare p. 24; R. ANTONELLI, *La doppia faccia dell'amore*, «Critica del testo», XXI, 3, 2018, 69-96, in particolare pp. 92-94. Risulta indubbio che anche in Dante l'atto dello svelare corrisponde ad un atto di rivelare. Ciò però può avvenire solo ad un giusto tempo, giacché il velo funge anche da tutela di verità sacre.

⁴ Sebbene vi fosse un grande dibattito in corso durante tutto il XII secolo, infatti, la scrittura scolastica ha mostrato una predilezione di fondo per le metafore di riassetto e immutabilità per descrivere il corpo risorto e glorificato: il corpo emerso dalla tomba e ricomposto organicamente, per glorificazione, riceve i doni dell'immutabilità. Inizialmente vennero identificati sette benefici che Dio donerà ai corpi risorti degli eletti: bellezza, rapidità, forza, libertà, salute, piacere e vita eterna. Dopo essere apparsi nelle discussioni scolastiche alla fine del XII secolo, queste

direttamente, dunque, una veste che nel giorno del Giudizio universale ricoprirà specificatamente l'anima. L'unica veste che il poeta cita per l'anima è il corpo. Come ha ben posto in evidenza Gragnolati: Tommaso d'Aquino riferisce nei beati risorti di una luce proveniente dall'anima che ricoprirà l'intero corpo; San Bonaventura descrive, invece, il corpo dei risorti risplendente di una piena luce che appartiene al corpo stesso in quanto glorificato.¹ Sulla base della ricerca finora condotta, appare deducibile che l'immagine a cui tende Dante sia quella dell'unità tra anima e corpo in perfetto equilibrio ed è dunque ipotizzabile che la glorificazione appartenga alla persona nella sua ricongiunta e piena unità psico-fisica. Tale ricongiungimento sarebbe rappresentato dall'atto del rivestirsi come atto della materia che riprende la sua forma. La stola bianca o seconda veste corrisponderebbe, invece, ad un fascio di luce, dono di *claritas*, che ricopre la persona tutta intera, in anima e corpo, come rappresentazione della sua gloria. Tale interpretazione appare mantenere accordo con l'uso generale dell'immagine di vesti o stole che Dante attua nella *Commedia*, ma anche con quanto riportato dalle fonti teologiche.

L'immagine di doppia veste è ribadita anche ai versi 127-129, di *Paradiso*, XXV:

«Con le due stole nel beato chiostro
son le due luci sole che saliro;
e questo apporterai nel mondo vostro».
(*Paradiso*, XXV, 127-129)

A parlare è San Giovanni, dalla cui luce Dante appare incantato e ipnotizzato. Il Santo lo redarguisce e lo invita a non andare alla ricerca di ciò che non può vedere, ovvero il suo corpo mortale: esso si sta decomponendo sulla Terra e resterà lì fino al giorno del Giudizio universale (v. 122-126). Nel «beato chiostro» (v. 127), ovvero nel Paradiso,² infatti, sono presenti col proprio corpo glorificato soltanto Gesù e Maria, le luci che nei versi precedenti sono descritte salire verso l'Empireo.³ Ancora una volta si ribadisce l'immagine delle due stole che crea un parallelismo

doti diminuiscono progressivamente da sette a quattro e così vennero codificati: *impassibilitas* (incapacità di soffrire), *claritas* (bellezza), *subtilitas* (leggerezza) e *agilitas* (capacità del corpo di muoversi a grande velocità). Sul tema si vedano: C. WALKER BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity*, cit., pp. 121-178; M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife*, cit., p. 25.

¹ Al riguardo si veda l'analisi di Gragnolati e le fonti da lui proposte M. GRAGNOLATI, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, cit., pp. 297-298.

² N. FOSCA, *Commento a Purgatorio*, XV, 52-57: «chiostro: alla lettera "monastero", ma metaforicamente "Empireo", come a *Purg.* XXVI.128 e *Par.* XXV.127».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Giovanni sigilla il discorso affermando che in Paradiso, con la doppia veste dell'anima e del corpo (Con le due stole), sono soltanto le due luci che poco fa sono salite verso l'alto, cioè le anime di Cristo e di Maria; nemmeno Elia, quindi, malgrado l'accento di *Inf.* XXVI.35. Quindi invita Dante, suo scriba, a riferire questa notizia sulla terra. Ricordiamo che la stessa assunzione di Maria in cielo con l'anima e col corpo era materia di discussione tra i teologi: il dogma dell'Assunzione sarà proclamato soltanto nel 1950. Per le due stole, cfr. le note ai vv. 91-93 e 94-96. Per la metafora beato chiostro, cfr. *Purg.* XV.57 e XXVI.128».

visivo all'interno del verso con «due luci» (v. 128) e connota le due immagini in reciproca relazione. L'episodio si carica d'intensità anche in conseguenza dell'invito rivolto dal Santo al poeta di riportare sulla Terra quest'informazione. La resurrezione del corpo di Maria era, infatti, un dubbio ancora aperto per i teologi del XII secolo.¹ Allo stesso tempo, però, porre in evidenza all'interno del chiostro dei beati la distinzione di sole due figure risorte crea un confine importante, quello tra Paradiso ed Empireo, sottolineando il prestigio unico del ricevere la grazia di divenire stole bianche.²

La luce più accecante e sfolgorante segna, infine, il passaggio di Dante all'Empireo, come descritto in *Paradiso*, XXX, ai versi 49-51: «così mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva».³ L'esperienza descritta come sfolgorante ai limiti del narrabile connota l'immagine di fascio (velo o manto) di luce come simbolo di un confine impenetrabile dalle sole facoltà umana e, dunque, sacro. La sacralità, tuttavia, permane pienamente

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Con le due stole...: con l'anima e il corpo (la *doppia vesta* del v. 92) nel paradiso (*chiostro*: cfr. *Purg.* XV 57 e XXVI 128) sono soltanto le due luci che poco fa sono salite da qui verso l'alto, verso l'Empireo, cioè Cristo e la Vergine Maria (cfr. XXIII 85-7 e 118-20). Con queste decise parole Dante non solo respinge la credenza popolare che riguardava l'assunzione di Giovanni (e altre simili che circolavano allora sull'assunzione dei profeti Enoch e Elia), ma afferma con autorità quella di Maria, distinguendo nettamente il suo caso dagli altri, mentre ancora Tommaso li poneva sullo stesso piano di "possibilità". Egli segue qui la dottrina sostenuta dalla scuola francescana, di cui il massimo rappresentante era stato san Bonaventura (si cfr. *Sermo in Assumptione Beatae Mariae Virginis* I). Come si sa, l'assunzione di Maria in cielo – da sempre creduta dal popolo cristiano – è stata proclamata dogma dalla Chiesa cattolica soltanto nel 1950».

² La resurrezione dei corpi venne letta come fenomeno non naturale, ma come un dono di Dio: «miraculosa» descrivono sia San Bonaventura che Tommaso d'Aquino tale grazia. Si vedano Al riguardo: N. MINEO, *Inferno VI. Tra lettura e testo: il peccato di gola come colpa simbolo nel VI canto dell'Inferno*, in «Lectura Dantis Bononiensis», II, Bononia University Press, Bologna 2012, pp. 23-57, citazione a p. 57; V. BARTOLI, *Il tema della resurrezione della carne nella "Divina Commedia"*, cit., p. 338.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Un evento straordinario ha luogo: come un lampo che disgreghi (dissetti: dal lat. *dissectare*) le facoltà visive, che impedisce all'occhio di vedere oggetti i più luminosi, una luce rifulge intorno a Dante (mi circumfulse: un hapax), lasciandolo avvolto di un tale velo da renderlo cieco. *Circumfulsit* è il verbo con cui, negli *Atti* (22.6; 26.13), è descritto l'abbagliamento e la successiva 'conversione' di san Paolo; siccome Dante non può convertirsi, ora il verbo rappresenta un ulteriore episodio, quasi decisivo, di crescita fisica ed intellettuale del pellegrino, salutandolo così e sancendo il suo ingresso nell'Empireo. Dalla grazia alla gloria, attraverso passaggi successivi di accecamento e di illuminazione, ognuno dei quali supera il precedente: questo è il percorso paradisiaco. Va quindi "rimodulata" l'esegesi corrente della analogia fra Dante e san Paolo: p. es. cfr. P. Shaw, "*Paradiso XXX*", in K. Foster - P. Boyde (Eds.), *Cambridge Readings in Dante's Comedy*, Cambridge UP, 1981, p. 201: "There can be no doubt that Dante expects us at this point to think of Saul on the road to Damascus"». A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*e vidi lume...*: comincia qui la visione vera e propria, la vera e sola visione a cui tutte le altre sono ordinate, a cui ci si prepara fin dall'inizio del poema, e forse anche da prima (cfr. *Vita Nuova* XLI e XLII). Finora si è precisata la qualità dello strumento che vede (la *novella vista*). Ora si affronta l'oggetto del vedere. E il verbo *vidi* è la prima parola, parola fondamentale su cui tutto si fonda e che tornerà come protagonista in tutto il seguito del canto. La visione che qui appare è ancora un velo, una figura di quella reale, come Dante dirà tra poco. Non vediamo ancora Dio o i santi, ma un fiume di luce, anzi una luce in forma di fiume (la luce è il vero oggetto del vedere) tra due rive dipinte di fiori. La bellezza di questi versi ha sempre incantato i lettori di ogni tempo, anche i più restii ad accoglierla. Il segreto del loro incanto sta secondo noi in una qualità che è unica di questo testo. Si tratta di un'antica immagine della poesia pastorale classica, che si innesta su un'altra grande immagine letteraria della Scrittura, il fiume dell'*Apocalisse*: "Et ostendit mihi fluvium aquae vitae, splendidum tamquam cristallum, procedentem de sede Dei et agni" (22, 1). Le due fonti primarie della *Commedia*, Virgilio e la Bibbia, non a caso confluiscono nel momento supremo del vedere. Dante si rifà sicuramente all'*Apocalisse*, perché il suo testo ne ripete il tono e la situazione. E tuttavia la *mirabil primavera* delle rive porta fin nell'alto Empireo la dolcezza virgiliana della contemplazione della natura. E non c'è forse altro testo poetico al mondo, se non questo di Dante, dove il vedere umano e il vedere divino si fondono con tanta naturalezza».

e mai discostata dall'esperienza corporea. L'Empireo è, infatti, il luogo in cui Beatrice può dire a Dante finalmente: «Mira / quanto è 'l convento de le bianche stole!» (*Paradiso*, XXX, 128-129). Al centro della Rosa Celeste l'invito di Beatrice a Dante è di ammirare la grandezza del luogo. Quanto ricostruito da Chiavacci Leonardi sulla Rosa dei Beati, tuttavia, lascia immaginare che il poeta qui non intenda una grandezza come ampiezza in senso fisico, bensì una maestosità come piena glorificazione della bellezza della perfezione emergente da corpi e anime definitivamente ricongiunti.¹

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le bianche stole*, cit., pp. 49-63.

III.

I legami dell'interiorità

3. 1 Inordinata voluntas

Nella *Lettera ai romani* (5, 12) Paolo di Tarso afferma: «propterea sicut per unum hominem in hunc mundum peccatum intravit et per peccatum mors et ita in omnes homines mors pertransiit in quo omnes peccaverunt». A tale fonte fa appello certamente Agostino, nel *De civitate Dei*, allorché asserisce: «a cuius nexu nullus eruitur, nisi id, quod cum omnes in uno essent, in communem perniciem perpetratum est et dei iustitia vindicatum, dei gratia in singulis expietur».¹ Nel capitolo secondo della presente trattazione è stato esaminato il concetto di connessione tra tutte le componenti del Creato quale base fondamentale dell'ontologia medievale. In particolare, è emerso come la teoria di 'catena dell'essere', di matrice aristotelica e in seguito rivisitata dalla tradizione filosofica medievale, fondi le concezioni di tessuto e corpo sociale, dunque la strutturazione della stessa *humana civilitatis*. È stato possibile comprendere, altresì, come questa stessa concezione determini un legame intrinseco tra mondo terrestre e mondo celeste, basato su comuni principi di gerarchia e ordine. Quanto esaminato ha mostrato, conseguentemente, che le figure di 'nodo, filo e tessitura' si dispiegano capillarmente nelle rappresentazioni avanzate dall'uomo medievale per spiegare la fenomenologia del mondo in cui vive. Il presente capitolo prende avvio dalle consapevolezze acquisite e intende indagare come le medesime figure si possano dispiegare nella sfera dell'interiorità umana. A tale scopo, si propone un approfondimento inerente alle passioni, nella duplice valenza negativa e positiva, tutte intese, secondo la visione medievale, come legami capaci di trainare l'essere umano a partire dal suo più profondo *intus*, ovvero da quella componente caratterizzante unicamente la creatura nata ad immagine e somiglianza del Creatore e che per questo cela le potenzialità di determinare il ricongiungimento definitivo con Dio o la totale perdizione. In particolare, ci si propone di osservare come le figure oggetto di studio siano sfruttate presso Dante e alcune delle sue fonti per rappresentare due concetti: il peccato e la redenzione da esso, attraverso un cammino di rinuncia alle passioni dannose e perseguimento di moti emotivi salvifici; dell'amore come *caritas*, unica via attraverso cui l'uomo possa procedere verso il cammino della salvezza. Il tema si pone in diretto dialogo con la struttura stessa della *Commedia*

¹ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De civitate Dei*, SL 48, XIV, 20, linea 24, (CPL 0313). S. FERRARA, *Tra individuale e universale, tra umano e divino: le forme della giustizia nella "Commedia"* in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno "Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri" (Madrid 5-7 novembre 2012), a cura di C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano, Ediciones de la Discreta, Madrid 2014, pp. 97-100.

che si sviluppa sulle nozioni di ingiustizia umana e giustizia divina e conseguentemente sul concetto di libero arbitrio come base dell'evoluzione della storia individuale e collettiva.¹

Per i cristiani la caduta di Lucifero rappresenta la prima ferita nella Creazione: un atto di scucitura del perfetto ordito divino, causa di una definitiva separazione tra mondo superiore e inferiore.² La passione peccaminosa viene rappresentata dalla tradizione cristiana sempre come un atto di caduta,³ ma nel caso del primo peccatore le sue azioni determinarono la rottura dell'unità tra tutte le creature e l'ingresso nel mondo del disordine e del male.⁴ Lucifero, inoltre, col suo gesto, si disconnesse del tutto dalla giustizia divina.⁵ Fu cura dei teologi e dei Padri della Chiesa porsi i quesiti: cos'è il male? Come avvenne la caduta di Lucifero? Le soluzioni trovate al primo problema filosofico furono più o meno tutte concordi: il male è «nulla in assoluto», non nel senso di inesistenza, ma di «non qualcosa», ovvero di privazione.⁶ Sulla soluzione al secondo problema di ordine teologico, il dibattito fu più acceso. La demonologia medievale affermava che Lucifero fu il primo tra le creature ad essere generato e divenne cherubino, il più eccelso tra gli angeli.⁷ Dopo aver peccato, venne scaraventato dal Cielo più alto all'abisso infernale, determinando la sua formazione, e divenne principe dei demoni. La superbia fu proclamata causa della caduta, ma in seguito furono presi in considerazione anche l'orgoglio e in generale la concupiscenza come amore verso se stessi.⁸ Ugo di San Vittore, Onorio d'Autun e Pietro Lombardo vollero specificare, seppur in maniera generica, che Lucifero ambì a divenire uguale a Dio, ovvero volle essere del tutto padrone del proprio destino.⁹ Secondo Anselmo d'Aosta, egli volle raggiungere la felicità con le proprie forze trascendendo l'ordine naturale e volgendosi, dunque, all'ingiustizia, ovvero antepose la felicità personale all'ordine e alla giustizia universale.¹⁰ La teologia cristiana, dunque, riuscì a spiegare l'origine del male come un atto di volontà e libera scelta da parte di una creatura: non fu Dio a generare il male, ma lo permise per lasciare libero ogni individuo.¹¹ La rappresentazione dantesca del diavolo immobilizzato e «da tutti i pesi del mondo costretto» (*Paradiso*, XXIX, 57)

² T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2013, p. 6.

³ A. CERBO, *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia*, Edizione Dante & Descartes, Napoli 2001, pp. 116-117.

⁴ T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., p. 4.

⁵ J. B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo*, ed. it. a cura di F. Cezzi, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 120.

⁶ *Ivi*, p. 117-118 e 141; P. BELLINI, *Della «origine del male»*, in T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., pp. 160-161.

⁷ J. B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo*, cit., p. 66.

⁸ *Ivi*, pp. 127 e 146-147.

⁹ *Ivi*, p. 127.

¹⁰ *Ivi*, p. 120.

¹¹ *Ivi*, pp. 68 e 121. Anche Dante esprime il medesimo concetto, allorché riferisce in *Inferno*, XXXIV, 34-36: «S'el fu sì bel com'elli è ora brutto, / e contra 'l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui proceder ogne lutto».

appartiene a tutta la cultura medievale,¹ ma come fa notare Tulone, nel mondo medievale regolato da *pondus* e *ordus*, tutti i pesi da cui è reso prigioniero il diavolo non possono che essere tutti gli ordini da cui è regolamentato il cosmo e che egli rifiutò.²

Secondo il Cristianesimo, l'ingresso nel Creato del disordine e del male determinò la corruttibilità umana che si tradusse nel peccato di Adamo, come desiderio o brama di andare oltre i limiti imposti da Dio.³ Nel *De civitate Dei* (XII, 6), Agostino afferma che il peccato è sempre rifiuto della propria perfezione e assenso alla diminuzione del proprio essere.⁴ Se Lucifero rifiutò l'ordine perfetto del Creato, Adamo e tutta la schiera dei peccatori rifiutano la propria perfezione di corpo e anima. Sulla base della concezione elaborata da Agostino, che dominerà tutta l'epoca pretomista, dopo il peccato di Adamo tutti gli esseri umani sono spontaneamente rivolti alla concupiscenza come desiderio del bene personale e temporale, in quanto discendenti di un unico progenitore.⁵ Il concetto venne in seguito approfondito dalla Scolastica, particolarmente da Abelardo, secondo cui esiste un vincolo parentale tra tutti i discendenti e ciò determina un elemento di volontà di peccare in ogni uomo, secondo un modello giuridico.⁶ Tommaso D'Aquino asserì, infine, che il peccato originale consiste nella perdita della rettitudine e tale mancanza si propaga in tutti gli uomini mediante il seme.⁷ La dottrina del peccato, dunque, si fonda sull'idea di unità di tutto il genere umano, in senso morale e fisico: non solo tutto il genere umano è connesso come lo sono i membri di una stessa famiglia cresciuti con la medesima moralità, ma è legato in ogni suo componente da un vincolo di consanguineità.⁸ Egidio Romano introduce, infatti, il concetto che tutti i discendenti di Adamo sono sue membra e come tali partecipano alla stessa natura: tutti gli uomini possono essere considerati un solo individuo.⁹ Secondo Egidio, da Adamo in poi l'essere umano è privo della giustizia originale e, da un punto di vista giuridico, ogni essere umano, pur non essendo colpevole della colpa del progenitore, lo è della natura trasmessa ai figli.¹⁰

¹ A. CERBO, *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia*, cit., p. 114.

² G. TULONE, *Alle origini della creazione «Giustizia mosse il mio alto fattore»*, in *Etica e teologia nella Commedia di Dante*. Atti del Seminario Internazionale (Torino, 5-6 ottobre 2006), a cura di E. Ardissino, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009, pp. 5-6.

³ L. CARDELLINO, *Struttura del poema e senso del viaggio. Eden: peccato originale e umiltà*, in ID., *Autocritica infernale*, Jaca Book, Milano 1992, p. 30.

⁴ G. TULONE, *Alle origini della creazione «Giustizia mosse il mio alto fattore»*, cit., pp. 20-21.

⁵ R. MARTORELLI VICO, *La dottrina della giustizia originale e del peccato originale nel trattato «De peccato originali» di Egidio Romano*, in «Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale», I, 1, 1990, pp. 229-230.

⁶ *Ivi*, pp. 230-231.

⁷ *Ibid.*; cfr. THOMAS DE AQUINO, *In II Sententiarum*, D. 31, Q. 1, A. 1, linea 26. Secondo l'Aquinate a seguito del peccato originale l'umanità perse il «vinculum originalis iustitiae» in cui consiste la rettitudine. Si vedano al riguardo: ID., *In II Sententiarum*, D. 32, Q. 2, A. 1, linea 25; ID., *Summae theologiae* I^a II^{ae}, Q. 82, A. 4, resp. ad arg. 1, linea 7.

⁸ R. MARTORELLI VICO, *La dottrina della giustizia originale e del peccato originale nel trattato «De peccato originali» di Egidio Romano*, cit., p. 232.

⁹ *Ivi*, p. 237-238.

¹⁰ *Ivi*, p. 238-239.

Tommaso D'Aquino afferma che Adamo non trasmise solo il disordine nella natura umana, ma anche un movimento di volontà di peccare: come le membra di un corpo si muovono sulla base di una medesima volontà, così il moto ad andare contro Dio di Adamo è lo stesso di tutta l'umanità.¹

Per quanto concerne la giustizia, lo schema di virtù ricompensate e vizi puniti,² descritto nella *Commedia*, sembra ricondurre ad una teoria della giurisdizione di tipo retributivo,³ ma è rilevante notare la precisazione di Agostino (*De civitate Dei*, XI, 18) secondo cui le pene divine hanno una funzione riordinatrice: «ricollocare nell'ordine naturale ciò che il peccato aveva pervertito».⁴ Nell'*Inferno* dantesco, infatti, la giustizia divina si manifesta come una realtà «non dissimile, anzi speculare, rispetto a quell'armonia universale che governerà l'economia dei beati in Paradiso».⁵

Rispetto al panorama finora descritto, che corrisponde alla rappresentazione cristiana più nota delle passioni umane peccaminose, le immagini di legatura e scioglimento si riscontrano sia in Dante che nelle sue fonti con una frequenza molto alta.⁶ Uno scenario a cui molte figure fanno diretto riferimento è quello della caccia: il lemma «laqueus», maggiormente riscontrato nelle fonti bibliche ed esegetiche, infatti, indica la trappola diabolica attraverso cui Satana attrae a sé i peccatori.⁷ Cadere nella trappola diabolica simboleggia la perdita della retta via e avanzare in un percorso, di valenza eterna, che sprofonda negli inferi; sciogliere i nodi del peccato indica, in senso opposto, liberarsi dalle colpe.⁸ L'elemento della caccia si connette, quindi, direttamente al male e al diavolo in quanto sfrutta gli strumenti dell'astuzia e dell'inganno. D'altro canto, come ha ben chiarito Roberto Mercuri, l'uso di tali simboli conserva sempre una duplice connotazione, positiva e negativa. Se il *laqueus* è lo strumento del cacciatore Satana, e dunque conserva valenza negativa, soltanto con lo stesso strumento si riesce ad incatenare e limitare il maligno e i suoi seguaci. In questo senso, le catene e i vincoli che tengono il male del mondo relegato ad una circoscritta

¹ *Ivi*, p. 240; cfr. THOMAS DE AQUINO, *Summae theologiae* I^a II^{ae}, Q. 81, A. 1, linea 50.

² T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., p. 7.

³ Per la definizione di giustizia retributiva, in confronto alla definizione di giustizia distributiva, si veda: C. M. MARTINI, G. ZAGREBELSKY, *La domanda di giustizia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 28-30. Utile sul tema, tuttavia, è anche il confronto tra il concetto di *aequitas* ciceroniano e quello avanzato da Aristotele e Isidoro di Siviglia, rispetto al valore della giustizia presentato da Dante nella *Commedia*, come studiato in: C. DI FONZO, "*Aequitas*" e giustizia distributiva nel "Paradiso" di Dante, in *Challenging centralism. Decentramento e autonomie nel pensiero politico europeo*, a cura di L. Campos Boralevi, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. 43-52.

⁴ G. TULONE, *Alle origini della creazione «Giustizia mosse il mio alto fattore»*, cit., p. 16; cfr. *ivi*, pp. 17-19.

⁵ C. BOLOGNA, «*Giustizia mosse il mio alto fattore*», cit., p. 53; cfr. *ivi*, pp. 54-56.

⁶ Cfr. A. CERBO, *Espiazione e recupero totale della libertà dal peccato ("Purgatorio" XXI, 58-78)*, in *Dante oltre il Medioevo. Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi* (Roma 16 e 30 novembre 2010), a cura di V. Placella, Pioda imaging, Roma 2012, pp. 49-50.

⁷ *Ivi*, p. 110. Cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 20-121.

⁸ *Ivi*, p. 50-51.

collocazione, assumono valenza positiva, così come assurgono alla santità i militanti del corpo di Cristo, divenuti cacciatori dei seguaci di Satana.¹

Dai fondamenti sopra delineati, sorge la struttura del presente capitolo. Nel suo primo paragrafo osserveremo il ricco panorama di immagini di legatura connesse alla simbologia del peccato, riscontrabile presso la *Commedia* e le sue fonti. Approfondiremo come si dispiega nel poema dantesco la valenza simbolica del *laqueus diaboli* e delle catene divine, quali strumenti di giustizia. Osserveremo, inoltre, la connessione tra le immagini di legatura e il concetto di annientamento. Esamineremo, ulteriormente, l'immagine del 'serrame', l'atto del 'serrare' e 'disserrare', come figura in stretta relazione con la punizione infera e l'espiazione dei peccati. Nelle ultime sezioni analizzeremo le immagini del 'cingere' e dello 'svelare' nella loro valenza rispetto al cammino di redenzione dei peccatori. Nell'ultimo paragrafo si esaminerà la figura di nodo d'amore come forza trainante l'animo umano e capace di determinare il ricongiungimento col divino, oltre i limiti della corruttibilità. Quest'ultima analisi si concentrerà sulle immagini di legame del desiderio, sulle simbologie di rete e corda, sulle nozioni di concordia e carità.

3. 1. 1 // *laqueus diaboli*

Secondo la tradizione biblico-esegetica il *laqueus* è la trappola nella quale «superbus Adam cecidi» e da cui possono rimanere irretiti anche tutti coloro che credono di poter procedere con le proprie sole forze.² Fin dall'antichità, il lemma *laqueus* assunse come significato primario quello di «cappio» o «nodo scorsoio» e come significato secondario quello di «trappola» generata da un intreccio di corde annodate tra loro.³ Presso le fonti classiche il termine è usato in sinonimia con *funis*, ma anche con *vincula* e *plaga*, entrambi vocaboli atti a descrivere la specifica rete dei cacciatori.⁴ Il termine, infatti, appartiene al lessico della caccia e conserva tale uso anche in epoca

¹ *Ivi*, p. 17: «Come per tutte le immagini metaforiche di una particolare rilevanza, anche per l'immagine della corda si verifica un fenomeno tipico dell'esegesi cristiana e patristica per cui la stessa denotazione comporta una duplice e antitetica connotazione di modo che il valore significativo si deve evincere dalla posizione contestuale, sicuro indice delle funzionalità strutturale e semantica.»; cfr. *ivi*, pp. 96-98.

² PETRUS LOMBARDUS, *Commentarium in Psalmos psalmus*, 90, versus 3, col. 848, linea. 37; cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 51. Sulla superbia come vincolo si vedano anche i seguenti passi: BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 3, linee 37 e 40; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 6, linea 96.

³ *Met.*, 4, 177: «Retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent»; *Met.*, 11, 73: «Vtque suum laqueis, quos callidus abdidit auceps»; *Met.*, 15, 473-476: «retia cum pedicis laqueosque artesque dolosas / tollite, nec volucrem viscata fallite virga, / nec formidatis cervos illudite pennis, / nec celate cibis uncos fallacibus hamos.»; *Ars*, 2, 578: «Disponit laqueos: lumina fallit opus.»; cfr. s. v. «laqueus», in *ThLL*.

⁴ *Met.*, 7, 768: «summaque transibat positarum lina plagarum.»; *Met.*, 7, 772: «iamdudum uincula pugnat»; *Aen.*, 4, 131: «Retia rara, plagae, lato uenabula ferro.»

medievale,¹ ma nel panorama cristiano può assumere funzione allegorizzante e descrivere la caduta nel peccato o il rimanere irretito dalle forze del male.² All'interno di tale specifica semantica, la polarità alto-basso è in stretta relazione con il *laqueus* dal momento che l'atto del peccare corrisponde al perseguire la via della terra, cadere nella trappola diabolica e gradualmente sprofondare. Roberto Mercuri ha fatto rilevare al riguardo la correlazione, tanto nel lessico biblico-esegetico quanto in quello dantesco, tra *laqueus* e *fovea*,³ lemmi usati per descrivere il peccato in generale e quello originale in particolare.⁴ I peccatori vengono ritratti dalle fonti biblico-esegetiche come legati da «dura ligamina»⁵ e tali vincoli corrispondono ad impedimenti al pentimento.⁶ Similmente è riscontrabile un gran numero di esempi di rappresentazione di scioglimento del «laqueus» per intendere la liberazione dal peccato.⁷ Accanto a *laqueus* e *funis*, la tradizione cristiana trasmette in generale la rappresentazione delle immagini di 'nodo' e 'vincolo' con l'intento di descrivere la funzione del peccato che limita e incatena l'individuo e tutto il genere

¹ HUGO DE SANCTO VICTORE, *De tribus diebus*, pag. 24, linea 381: «aranea quoque de uisceribus suis laqueos nectit ut predam capiat»; PETRUS DAMIANI, *Epistulae* CLXXX, 3, 113, linea 16: «Postquam feram semel venator illaqueat, si nexum eius pedibus inicit, iam sine perdendi formidine longius eam evagari sub quadam libertate permittit».

² AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Contra duas epistulas Pelagianorum*, 4, 10, 28, linea 14 (CPL 0346): «sensit ergo beatissimus cyprianus atque in diuinarum scripturarum ueritate perspexit etiam ipsorum apostolorum quamuis bonam, sanctam iustam que uitam nonnullos nexus saecularium laqueorum fuisse perpessam [...]»; PETRUS LOMBARDUS, *Commentarium in Psalmos*, psalmus 34, versus 9, col. 349, linea 55: «Quasi dicat: Parauerunt mihi mortem, et ex ea veniat ille laqueus quem ignorat, id est laqueus veritatis quam peccator ignorat, astringat eos cuius nexu diabolo adhaerentes, Deo adhaereant»; THOMAS DE AQUINO, *In Psalmos reportatio*, Psalmus 9, sectio 11, ed. Parmensis, col. 1, linea 6: «et occulto Dei iudicio comprehenduntur peccatores in laqueis quos abscondunt, et iusti evadunt». Sul tema si veda: R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 63-64.

³ Il lemma indica la «fossa» o la «buca», in senso traslato anche l'«utero»: s. v. «fovea», in *ThLL*.

⁴ R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 65-68.

⁵ CASSIODORUS, *Expositio psalmorum*, SL 97 psalmus 9, linea 260, (CPL 0900); ID., *Expositio psalmorum*, SL 98, psalmus 118, linea 1053, (CPL 0900); THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Iohannem*, 10, 1, linea 131; cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 99 nota 178.

⁶ *Ivi*, pp. 52-53.

⁷ Si citano a titolo esemplificativo: AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos* (CPL 0283) SL 40, 101, 2, 3, linea 5: «soluitur enim unusquisque a uinculis cupiditatum malarum, uel a nodis peccatorum suorum.»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 28, 6, linea 89: «Nam misericordia primo liberat a peccato resolvendo vincula culpae secundo locupletat in merito augmentando dona gratiae tertio beatificat in praemio perducendo ad gaudium vitae»; ID., *Sermones dominicales*, 38, 8, 8, linea 14: «solve per vinculum pacis et concordiae similiter fasciculos id est prava opera alios deprimentes solve per condignam satisfactionem»; ID., *Sermones dominicales*, 38, 6, linea 92; ISIDORUS HISPALENSIS, *Synonyma*, 1, 74, linea 757, (CPL 1203); THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Matthaem*, 18, 5, linea 17; ID., *Catena aurea in Lucam*, 23, 8, linea 71. Sulla semantica del *laqueus* e del suo scioglimento presso le fonti bibliche si riscontra una ricostruzione puntuale in R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 76-77.

umano.¹ In molte occorrenze, inoltre, è posto al centro del discorso il vincolo del peccato originale sciolto da Gesù Cristo che, col suo sacrificio, ha liberato l'intera umanità.²

Nella *Commedia* il riferimento diretto alla semantica del nodo del peccato appare per la prima volta in *Purgatorio*. Come ha rilevato Giacalone, a questa altezza del percorso ultramondano il peccato è ormai perdonato, ma ciò che ancora trattiene e lega l'espriante è la disposizione al peccare.³ In *Purgatorio*, XVI, Dante ha modo di ascoltare le voci dei penitenti che invocano pace e misericordia cantando l'*Agnus Dei* in assoluta concordia di voce. Dante chiede notizie sulla loro identità e Virgilio ricorda che costoro sono gli iracundi:

«Quei sono spirti, maestro, ch'i' odo?»,
diss'io. Ed elli a me: «Tu vero apprendi,
e d'iracundia van solvendo il nodo».
(*Purgatorio*, XVI, 22-24)

Seguendo la semantica delle immagini di origine biblica, il peccato d'ira è descritto da Dante come un laccio annodato che impedisce l'uso corretto della ragione.⁴ Grande centralità è data, tuttavia, anche all'immagine dello 'sciogliere' e, attraverso l'uso del gerundio, l'azione è presentata nel suo svolgersi. La terzina, dunque, mostra sia il peccato come un vincolo limitante, sia l'espiazione come un atto di scioglimento. Anna Maria Chiavacci Leonardi ha fatto notare, inoltre, come

¹ Sap 17, 2: «dum enim persuasum habent iniqui posse dominari nationi sanctæ, vinculis tenebrarum et longæ noctis compediti, inclusi sub tectis, fugitivi perpetuæ providentiæ jacuerunt.»; Gb 36, 13: «simulatores et callidi provocant iram dei, neque clamabunt cum vincti fuerint»; THOMAS DE AQUINO, *Expositio super Isaiam ad litteram*, 5, (sec. recens. a fr. Iacobino Astensi elaboratam), col. 2, linea 442: «Nota super illo uerbo et quasi uinculum plaustrum peccatum quod peccatum dicitur primo funiculus: et hoc quia trahit primo ad peccati exemplum»; THOMAS DE AQUINO, *In Psalmos reportatio*, 9, 11, ed. Parmensis, col. 1, linea 6: «Hieronymus: unusquisque se cum portat funes, vincula et tormenta, unde sustinet mala; et occulto Dei iudicio comprehenduntur peccatores in laqueis quos abscondunt, et iusti evadunt»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 5, linea 79: «Sagena infernalis est lubricum cor eius ad capiendum lubricos in aquis carnalitatis et manus illius id est opera vincula sunt ad trahendum ad lubricitatem peccati»; ISIDORUS HISPALENSIS, *Sententiae*, 2, 23, 3, linea 11, (CPL 1199): «Sic que his uinculis homo implicatus, quadam catena uitiorum tenetur adstrictus, ita ut ab ea euelli nequaquam ualeat, nisi diuina gratia manum iacentis adprehendat»; ANSELMUS CANTUARIENSIS, *Orationes siue meditationes*, 3, 14, linea 94; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Contra Cresconium* 2, 26, 32, linea 12 (CPL 0335).

² ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in tertium librum Sententiarum*, D. 19 C, A. 6, col. 2, linea 19: «quod mors Christi solvendo vinculum quo detinebamur, liberat ab utraque morte, scilicet temporali, et aeterna: vinculum autem illud est obligatio ex originali peccato»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 3, 11, linea 155: «Et propter hoc per mystica facta respondit Ioanni significanti animas existentes in multiplici vinculo calamitatis et miseriae dicens primo: euntes renuntiate Ioanni id est animabus circumplexis vinculo originalis culpae adventum mediatoris quia ego sum qui veni in mundum ad dissolvendum vincula originalis culpae per humanae carnis assumptionem»; ID., *Sermones dominicales*, 3, 12, linea 171: «Primo: renuntiate Ioanni id est animabus existentibus in originali culpa adventum mediatoris quia ego sum qui venturus sum in mundum per humanae carnis assumptionem ad dissolvendum vincula originalis culpae».

³ G. GIACALONE, commento a *Purgatorio*, XVI, 23-24: «In questi penitenti è punita la disposizione al peccato, più che il peccato, che ormai è stato perdonato».

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «Con espressione metaforica, l'ira è vista come un laccio annodato che impedisce l'uso corretto della ragione; laccio che i penitenti vanno ora sciogliendo (solvendo, dal lat. *solvere*, "sciogliere") con il pentimento e l'espiazione»; cfr. Gb 36, 13: «simulatores et callidi provocant iram Dei neque clamabunt cum vincti fuerint».

nell'immagine del «solvere il peccato» possa essere letta l'idea del pagamento di un debito.¹ Tale deduzione risulta maggiormente chiara esaminando un'altra terzina tratta da *Purgatorio*, XXIII:

«O dolce padre, che è quel ch'i' odo?»,
comincia' io; ed elli: «Ombre che vanno
forse di lor dover solvendo il nodo».
(*Purgatorio*, XXIII, 13-15)

Il confronto tra Dante e Virgilio appare una ripetizione pedissequa del precedente, pur trovandoci ad una altezza differente della salita al colle purgatoriale. Ciò che si aggiunge nella polarità nodo-scioglimento è il termine «dover» che lascia comprendere definitivamente al lettore come nella rappresentazione dantesca il peccato sia inteso anche come un debito e, conseguentemente, il processo di scioglimento del nodo del peccato corrisponda al pagamento di un debito.² Dante può aver facilmente recepito tale rappresentazione dalla tradizione cristiana, dal momento che risulta presente in molte fonti patristiche e teologiche.³ In essa si condensa un principio base della dottrina cristiana della giustizia: l'idea che Adamo con il peccato originale perse l'integrità morale data dalla grazia divina della giustizia originale e, conseguentemente, trasferì alla generazione da lui nata, oltre al vincolo del peccato, anche il debito nei confronti del dono di grazia in origine ricevuto.⁴

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*solvendo il nodo*: pagando il debito, espiando; i più spiegano la metafora riferendo il *nodo* al laccio con cui il peccato tiene avvinte le anime; ma sembra più probabile (a confronto con XXIII 15) che essa indichi il pagamento di un debito, come in genere è considerata l'espiazione (cfr. *pagare il fio* della superbia a XI 88 o X 108), in quanto dal peccato questi spiriti sono già liberi».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Alla domanda di Dante (“imperò che questa è cosa contra natura, che canto che viene d'allegressa, e pianto che viene da dolore, debbiano essere insieme in uno medesimo subietto”: Buti), Virgilio risponde dubbiosamente (forse): le voci appartengono ad *anime* (ombre) che vanno *sciogliendo* (solvendo) il nodo del loro *debito* (dover), cioè stanno compiendo la *satisfactio* dovuta dopo essere state perdonate da Dio (cfr. *Purg.* IX, n. 124-126; *Purg.* XVI, n. 24)».

³ ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, D. 17 D, A. 44, vol. 29, col. 2, linea 42: «Adhuc, Magister Hugo de sancto Victore in libro de Potestate ligandi et solvendi dicit, quod “inter caetera vincula quae solvit sacerdos audiens confessionem, unum et primum est, quod solvit a debito confitendi quo Deus eum ligavit, cum eum in contritione absolvit a debito mortis aeternae:” sed absolutus a debito confitendi non tenetur alicui confiteri: ergo cum iste sit confessus, non tenetur confiteri proprio sacerdoti»; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De civitate Dei*, SL 48, 13, 4, linea 1 (CPL 0313): «si quem uero mouet, cur uel ipsam patiantur, si et ipsa peccati poena est, quorum per gratiam reatus aboletur: iam ista quaestio in alio nostro opere, quod scripsimus de baptismo paruulorum, tractata ac soluta est; ubi dictum est ad hoc relinqui animae experimentum separationis a corpore, quamuis ablato iam criminis nexu, quoniam, si regenerationis sacramentum continuo sequeretur immortalitas corporis, ipsa fides eneruaretur, quae tunc est fides, quando expectatur in spe, quod in re nondum uidetur»; ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum siue Originum libri XX*, 5, 37, 4 (CPL 1186): «Hunc numerum etiam in diebus Pentecosten et ipsi celebramus post Domini resurrectionem, remissa culpa et totius debiti chirographo euacuato, ab omni nexu liberi suscipientes aduenientem in nos gratiam Spiritus sancti»

⁴ R. MARTORELLI VICO, *La dottrina della giustizia originale e del peccato originale nel trattato “De peccato originali” di Egidio Romano*, cit., p. 235.

Al fine di comprendere ancora più in profondità le valenze semantiche insite nell'immagine di scioglimento del nodo del peccato, utile è la lettura delle terzine 58-63 di *Purgatorio*, XIX, dense di valore simbolico in quanto connesse all'onirica apparizione della 'femmina balba':

«Vedesti», disse, «quell'antica strega
che sola sovr' a noi omai si piagne;
vedesti come l'uom da lei si slega.
Bastiti, e batti a terra le calcagne;
li occhi rivolgi al logoro che gira
lo rege eterno con le rote magne».
(*Purgatorio*, XIX, 58-63)

Lungo la risalita della quinta cornice, Virgilio quieto il dubbio di Dante sul significato del sogno avuto precedentemente. Egli richiama la figura della 'femmina balba' attraverso l'appellativo «antica strega» che conserva in sé il *tòpos* della donna incantatrice, capace di tessere trappole di seduzione e di raggio verso l'uomo. Gabriele Muresu ha rilevato, inoltre, la coincidenza tra tale connotazione attribuita alla 'femmina balba' e quella attribuita al diavolo, definito «antico avversario» (*Purgatorio*, XI, 20 e XIV, 14), ma anche alla lupa descritta come «maledetta» e «antica» (*Purgatorio*, XX, 10-12): tali concordanze permettono di comprendere come l'attributo di antichità sia una caratteristica descrittiva del maligno e dei suoi emissari.¹ L'immagine riconduce, infatti, la fragilità dell'uomo verso il peccato all'origine dei tempi.² Dal punto di vista simbolico, l'«antica strega» è comunemente ricondotta alla cupidigia verso i beni materiali, peccato che espiano i purganti nella quinta cornice.³ Recenti studi critici, tuttavia, hanno avanzato l'ipotesi che il sogno della 'femmina balba' rappresenti in generale la lotta contro le tentazioni e, dunque, che l'«antica strega» possa rappresentare una summa dei peccati capitali.⁴ Nelle terzine

¹ G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. 8^a, 100, 1996, 1, pp. 11-12 e 27.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Nelle parole di Virgilio la femmina balba, poi sirena, si dimostra infine come strega, "incantatrice", capace di affascinare attirando con adulazioni verso i falsi piaceri: essa è antica perché antica come la specie umana è la seduzione di tali piaceri».

³ G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, cit., pp. 11-12. Le fonti patristiche e teologiche presentano alcuni chiari riferimenti al vincolo della concupiscenza: THOMAS DE AQUINO, *Tabula Aristotelis libri Ethicorum*, littera H, linea 29: «Quod Homerus dixit corrigiam Ciprigene propter insidias esse uariam, et significatur per hoc uinculum concupiscencie quo animus hominis trahitur; et hec est decepcio que furata est intellectum sapientis.»; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Sermones ad populum*, 170, ed. SL 41Bb, linea 74, (CPL 0284): «Non est iudicatus Deus Pater, non est iudicatus Spiritus sanctus; non inuenimus nisi solum Filium in ista carne quam de nostra massa suscipere dignatus est, iudicatum – non ex nodo concupiscentiae uirilis et feminae: uirgo credidit, uirgo concepit, uirgo peperit, uirgo permansit»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 5, linea 79: «Sagena infernalis est lubricum cor eius ad capiendum lubricos in aquis carnalitatis et manus illius id est opera vincula sunt ad trahendum ad lubricitatem peccati».

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «Se l'episodio della strega smascherata rappresenta l'esito positivo della lotta contro le tentazioni quando tale lotta è sorretta dalla grazia, l'antica strega non può simbolizzare soltanto i vizi che si espiano nelle tre cornici più alte. Per C. Hardie, infatti, essa personifica tutti i peccati capitali (*Purgatorio* XIX. The Dream of the Siren, in V. Vettori [a cura di], *Lecture del 'Purgatorio'*, Milano, Marzorati, 1965, par. 4). Tale impostazione, che è rafforzata dal nesso tra Sirene e "cupiditas" (intesa questa in senso lato, come "radice di tutti i mali") in Epist. V.13 (cfr. n. 19-

esaminate, infatti, Virgilio riferisce che il sogno è funzionale a capire come l'uomo si possa slegare, dunque allontanare e separare, dal peccato. L'affermazione del precettore risulta, tuttavia, generica e si pone in diretta connessione con il linguaggio allegorico insito nel sogno.¹ Virgilio invita Dante a lasciarsi bastare tale spiegazione, dunque a riporre fiducia nelle sue parole e accettare di poter avere accesso soltanto ad un grado medio di conoscenza, ma di affrettare il passo alla risalita della quinta cornice.² Ne segue un'ulteriore metafora degna di nota: Virgilio spinge Dante a seguire il «logoro», ovvero il richiamo di Dio reggitore del cosmo e delle ruote celesti.³ L'immagine propone una polarità alto-basso⁴ metaforizzata attraverso uno scenario di liberazione dalla rete del cacciatore e risalita, seguendo un modello tratto dallo scenario di falconeria, più volte in uso nella *Commedia*:⁵ il falcone, richiamato da un legno legato e fatto ruotare dall'addestratore, riesce a volare; similmente l'uomo, adescato dalla bellezza delle ruote celesti, è trainato dal Reggitore dei Cieli a risalire.⁶ Nel seguire il richiamo Dante, come il falcone, non conosce il percorso intero che lo condurrà alla meta, ma si fida del suo addestratore. Comprendiamo, dunque, che il processo di scioglimento dei nodi del peccato corrisponde ad un percorso di addestramento ad evitare le trappole del tentatore e, d'altro canto, a porre fiducia in un progetto divino più grande dell'umana comprensione. Se ne deduce, altresì, che la liberazione dal peccato non basta per raggiungere la salvezza dell'anima, ma l'atto immediatamente conseguente allo scioglimento definitivo dalle colpe deve essere il rimanere connessi al richiamo divino che come una corda traina alla risalita.

21), è approfondita da Cervigni, per il quale i difetti fisici della femmina che appare in sogno hanno simile portata simbolica: infatti, la sua incapacità di stare eretta (sopra i piedi distorta) corrisponde alla posizione dei superbi (più o meno contratti | secondo ch'avien più o meno a dosso: Purg. X.136-137); l'essere guercia corrisponde ai problemi visivi degli invidiosi (a tutti un fil di ferro i cigli fora | e cusce: Purg. XIII.70-71) e degli iracondi (avvolti da spesso fumo). Tali deformità della strega rappresentano perciò le pene inflitte alle prime tre categorie di espianti, sulle tre cornici inferiori del sacro monte».

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «L'uomo può sottrarsi alla seduzione solo con l'aiuto sovranaturale, ma bisogna dire che il poeta latino è tutt'altro che esplicito, tacendo – anche in questo caso – su tale aiuto: egli si limita infatti a parlare genericamente del *modo in cui* (come) l'uomo *si libera da essa* (da lei si slega)».

² Mt 10, 14; G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, cit., pp. 20-21.

³ A. LANCI, s. v. «logoro», in *ED*.

⁴ G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, cit., p. 23.

⁵ D. BOCCASSINI, *Il volo della mente. Falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Longo Ravenna, 2003.

⁶ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «logoro: esca, richiamo; il logoro era un uccello di legno legato a una cordicella col quale il falconiere richiamava il falcone facendolo ruotare col braccio alzato (cfr. Inf. XVII 128). L'esca di Dio, per attrarre l'uomo, è la bellezza della volta celeste, che egli fa ruotare intorno ai suoi occhi. La stessa grande idea, qui fatta concreta nel logoro, a XIV 148-9: Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira / mostrandovi le sue bellezze etterne...»; N. FOSCA, *ad loc.*: «Il logoro (cfr. Inf. XVII.128) è il richiamo che usa il falconiere, in questo caso il falconiere celeste (lo rege eterno, Dio) che non fa girare il falco, ma le sfere celesti (rote magne: cfr. Purg. XXX.109), la cui bellezza usa come esca per attrarre l'uomo (cfr. Purg. XIV.148-149). "Dio, come altrove si disse, con lo spettacolo sorprendente dei cieli richiama di continuo in alto la mente ed il cuor nostro dalla bassa e sordida terra" (Bianchi)».

La deduzione sopra delineata risulta perfettamente concorde con il modello narrativo avanzato proprio all'interno del sogno della 'femmina balba'.¹ L'analisi dei relativi versi è utile a chiarire quale sia la modalità appresa da Dante per sciogliere i lacci della tentazione:

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
la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com' amor vuol, così le colorava.
Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.
«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!».
Ancor non era sua bocca richiusa,
quand' una donna apparve santa e presta
lunghezzo me per far colei confusa.
«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,
fieramente dicea; ed el venìa
con li occhi fitti pur in quella onesta.
L'altra predea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.
(*Purgatorio*, XIX, 7-33)

L'apparizione dell'«antica strega» avuta in sogno da Dante rientra nel modello dei sogni visionari che vengono narrati nel *Purgatorio*, ma si distingue dagli altri per due particolarità: lo scenario di

¹ Per una bibliografia essenziale sul tema si vedano: I. CASTIGLIA, *Le sirene della "vita bugiarda". Adriano V e il rogo delle vanità ("Pg" XIX)*, in ID., *Il papa fariseo e la lupa. Letture dantesche*, Sciascia, Caltanissetta 2017, pp. 71-108; G. BRUNETTI, *Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2014, pp. 561-582; G. BARUCCI, *Io son dolce serena. Secondo sogno*, in ID., *"Simile a quel che talvolta si sogna". I sogni del "Purgatorio" dantesco*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 105-176; I. BERTELLI, *Il sogno simbolico della "femmina balba" ("Purgatorio", XIX, 1-69)*, in ID., *Appunti di lettura su due canti di Dante*, Bignami, Milano 2010, pp. 35-52; G. BARUCCI, *Erotico e demoniaco nell'incubo della femmina balba*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. Spera, M. D'auria, Napoli 2008, pp. 97-120; P. BETTELLA, *Female ugliness in the Middle Ages: the old hag*, in ID., *The ugly women. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*, University of Toronto Press, Toronto 2005, pp. 10-40; M. PALMA, *Appunti sulla "femmina balba" ("Pg." XIX 1-33)*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», V, 2004, pp. 153-170; T. CALIGIURE, *La "femmina balba" e la "dolce serena"*, in «Rivista di Studi Danteschi», IV, 2004, 2, pp. 333-366; N. YAVNHE, *Dante's "Dolce serena" and the monstrosity of the female body*, in *Monsters in the italian literary imagination*, a cura di K. Jewell, Wayne State University Press, Detroit 2001, pp. 109-136; G. PAPARELLI, *La "Femmina balba" e la "Donna santa e presta"*, in ID., *Questioni dantesche*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1967, pp. 181-213.

tentazione e la spiccata descrizione allegorizzante.¹ Le sembianze della donna sono, infatti, da ricondurre ad una connotazione tipicamente mostruosa e relativa ad una potenza demoniaca e tentatrice.² Il potere tentatore è simboleggiato dall'incapacità dantesca di sottrarsi dal guardare la donna e, in seguito, dall'ascoltarla. La caratteristica della strega è quella di ammaliare, irretire ed incatenare con la forza di un «parlar disciolto» (v. 16), un discorrere quasi da subito ricondotto ad un canto.³ La donna si presenta, dunque, quale sirena «che' marinari in mezzo mar dismago» (v. 19): i riferimenti al mito di Ulisse e alla figura della sirena vengono connessi direttamente all'arte dell'incanto e insieme dell'irretimento, mediante il verbo «dismagare» che ha in sé la duplice valenza di «togliere le forze» e «ammaliare».⁴ La breve trama di canto imbastita dalla strega è fortemente incentrata sulla seduzione, come si evince al verso 20, in cui ricorre diretta menzione al «piacer» generato dal suo ascolto, ma viene lacerata dall'apparizione di una seconda donna capace di distogliere l'attenzione di Dante. Anche in questo caso, la critica si è a lungo concentrata sull'identità da attribuire a tale figura ed oggi è più o meno concorde nel connetterla alla Grazia divina operante in soccorso di Dante.⁵ L'azione della Grazia è quella di distogliere lo sguardo del poeta dalla donna ammaliatrice, richiamando l'intervento di Virgilio che per qualche istante appare anche lui sedotto. Da quel momento innanzi il precettore tiene «li occhi fitti in quella onesta» (v. 30), fornendo a Dante un esempio da seguire. Infine, la Grazia strappa le vesti che ricoprono il ventre⁶ della 'femmina balba' e rivela l'identità demoniaca della donna. I «drappi» in questo caso sono da identificare con il velo dato dall'apparenza, capace di coprire la verità e, dunque, porre in trappola il tentato. L'atto di lacerare tali vesti determina lo smascheramento e la rivelazione rispetto a ciò a cui avrebbe condotto la strada della seduzione; conseguentemente, permette a Dante di evitare la caduta nella trappola. L'episodio permette di comprendere come lo scioglimento dei lacci del peccato sia possibile solo grazie alla fede e la possibilità di sfuggire alla tentazione sia fattibile solo per mediazione di un intervento divino.

Esaminando le fonti patristiche e teologiche si scorge come la rappresentazione del percorso verso il peccato sia caratterizzata da molte immagini di legatura: il *laqueus diaboli*, infatti, è rintracciato come prima tappa di irretimento e causa della formazione dei nodi del peccato, ma si identifica anche con l'affezione per ogni forma di bene terreno, anch'esso inteso

¹ G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, cit., p. 10.

² *Ivi*, p. 12.

³ Si rinvia al paragrafo 1.4.2 del presente lavoro. Molto rilevante sul tema il contrasto rilevato nella poetica dantesca tra uso malevolo della poetica e uso sano in: R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 59.

⁴ A. MARIANI, s. v. «dismagare», in *ED*.

⁵ N. FOSCA, *ad loc.*

⁶ Secondo Muresu Dante in questo caso con l'uso del termine «ventre» fa riferimento specifico all'organo genitale femminile: G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, cit., p. 17, nota 38.

come un vincolo limitante la risalita in Cielo. Agostino afferma «circumstant nos nexus diuersarum curarum» e propone come unica forza liberatrice di tali nodi, dati dalla condizione terrena, Gesù Cristo.¹ La strada di risalita e liberazione, però, appare costellata da difficoltà e, seguendo sempre i dettami di Agostino, il legame ai vincoli terreni si annida persino nelle abitudini corporali.² I corpi in questo senso vengono rappresentati, infatti, come delle vere e proprie catene e l'intera vita terrena come un laccio limitante.³ Come afferma Isidoro di Siviglia: «Tunc enim serui xpi. liberum animum diuinae militiae offerunt quando a se spei saecularis uincula cuncta praecidunt».⁴ Dante ritrae i purganti in salita al colle in un atteggiamento molto consapevole rispetto al percorso necessario all'espiazione e, per tale ragione, la loro accentuata sofferenza fisica è vissuta come uno strumento di allontanamento dall'affezione ai beni terreni.⁵ Costoro accettano la loro condizione nella speranza di poterla migliorare, ma giungono persino a condividere il senso della pena perché comprendono la giustizia insita in essa. Al canto XIX del *Purgatorio*, qualche terzina oltre l'episodio della 'femmina balba', è possibile rintracciare un episodio in stretta relazione con l'analisi finora condotta e in cui risulta ben evidente la condizione dei peccatori al colle:

«Come avarizia spense a ciascun bene
lo nostro amore, onde operar perdési,
così giustizia qui stretti ne tene,
ne' piedi e ne le man legati e presi;
e quanto fia piacer del giusto Sire,
tanto staremo immobili e distesi».
(*Purgatorio*, XIX, 121-126)

In prossimità della quinta cornice, Dante e Virgilio si imbattono nei peccatori di avarizia. Il processo di espiazione prevede che rimangano legati al suolo mediante lacci che bloccano la possibilità di movimento degli arti: durante tutta la loro vita terrena costoro, infatti, hanno avuto una spiccata affezione per i beni terreni e, per questo, la loro pena consiste nel rimanere legati alla terra. I lacci tengono fermi piedi e mani, e conseguentemente tutto il corpo, imponendo ai colpevoli

¹ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, SL 39, 69, 8, linea 4 (CPL 0283).

² ID., *Contra Iulianum*, 2, col. 683, linea 41, (CPL 0351): «non enim satis est ut moriantur uitia, nisi marcescat corporis luxus, et omnium uinculorum carnalium compago soluat, omnis nodus corporei laxetur usus».

³ HUGO DE SANCTO VICTORE, *De sacramentis christianae fidei*, 2, 16, 5, col. 589, linea 33: «Cum enim non dicamus, quamvis miris, tamen veris modis etiam spiritus incorporeos posse poena corporalis ignis affligi; si spiritus hominum etiam ipsi profecto incorporei et tunc potuerunt includi corporalibus membris, et tunc poterunt suorum corporum vinculis insolubiliter alligari?»; AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Contra Faustum*, 6, 3, linea 10 (CPL 0321); PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, PL 191, ad Romanos, 6, versus 6+, col. 1404, linea 44; THOMAS DE AQUINO, *Quaestiones disputatae de malo*, Q. 14, A. 2, arg. 7, linea 1; PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, PL 191, I ad Corinthios, 3, versus: 8+, col. 1557, linea 17.

⁴ ISIDORUS HISPALENSIS, *Regula monachorum*, 4, linea 80 (CPL 1868).

⁵ M. GRAGNOLATI, *Experiencing the afterlife*, cit., pp. 89-135.

di mantenere lo sguardo basso e impedendo di osservare in alto. La posizione fisica in cui si trovano costretti a rimanere, dunque, è quella distesa, la condizione è l'immobilità.¹ L'immagine ha la connotazione tipica delle condanne ai peccatori, come avremo modo di vedere esse si dispieghino in tutto l'*Inferno*: il blocco delle facoltà fisiche; il legame con il suolo; l'accentuata plasticità delle immagini. Il laccio in questo caso non rappresenta il peccato, ma diviene metafora di catena punitiva. Le due semantiche, tuttavia, rimangono connesse dal momento che tale laccio è conseguenza diretta della caduta nella trappola diabolica. Come è stato possibile già evincere nell'episodio della 'femmina balba', a questa altezza narrativa Dante pone al centro dell'attenzione la rinuncia ad ogni forma di tentazione fisica e terrena con l'obiettivo di preparare gli animi alla salita in Cielo.² La rappresentazione dell'espiazione dei peccatori di avarizia mediante l'immagine di legami altamente limitanti è simbolo ulteriore delle conseguenze del cedere alla seduzione verso i beni terreni e non può che esaltare tale centralità: il peccato incatena e determina l'arresto alla risalita.

3. 1. 2 *La catenam magnam*

Come hanno posto in evidenza alcuni critici, la simbologia del cappio predatorio inerente al mito cristiano dell'origine di Satana è contraddistinta da una polarità: alcuni vincoli predatori sono riconosciuti come negativi, in quanto strumenti di Satana per predare gli uomini e farli cadere nel peccato; altri vincoli predatori sono riconosciuti come positivi, in quanto dispositivi della milizia di Cristo che tenta di limitare le forze del male.³ A partire dalle fonti biblico-esegetiche, inoltre, la tradizione cristiana rappresenta Dio stesso come supremo carceriere del diavolo. Dopo la caduta dal Cielo, infatti, Lucifero non solo avrebbe subito la condanna all'esilio nel profondo della Terra, ma sarebbe stato anche incatenato in quel luogo per l'eternità.⁴ Tale caduta avrebbe determinato

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Come l'avarizia tolse (spense) il nostro desiderio (lo nostro amore) di ogni cosa buona (a ciascun bene), per cui non si ha occasione di agire bene (onde operar perdési), così il giudizio divino (giustizia) ci tiene (ne tene) qui bloccati (stretti), con piedi e mani legati (ne' piedi e ne le man legati e presi); e resteremo (staremo) immobili e proni a terra (distesi) per quanto tempo piacerà a Dio (quanto fia piacer del giusto Sire = "per quanto sarà piacere del Signore della giustizia"). - Queste anime in vita restarono a lungo legati a beni separati dal vero bene, Dio; ora il giusto Sire (cfr. Inf. XXIX.56; Purg. XV.112; Par. XIII.54) li immobilizza e li lega a terra. Secondo G. Muresu, è improbabile che il ciascun bene di cui parla Adriano abbia valenza solo positiva: "credo invece che la sua affermazione concernente lo spegnimento dell'amore per ogni tipo di vantaggio - vero o presunto, spirituale o soltanto materiale - debba essere intesa nel senso che l'avidità di ricchezze o di potere, diversamente da quanto chi pratica l'avarizia ritiene, immiserisce, dissecca e raggela ogni desiderio; e, a conferma della correttezza di tale interpretazione, sta quanto il penitente subito dopo asserisce riguardo alla sostanziale inutilità delle opere che la brama di possesso e l'ambizione hanno infruttuosamente indotto a compiere: onde operar perdési". L'essere legati a terra approfondisce perciò il contrappasso, nel senso che tale vizio "spegne ogni forma d'amore (sia pur esso perverso), isterilisce e vanifica ogni desiderio" (Il richiamo dell'antica strega, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 123-124)».

² M. GRAGNOLATI, *Ombre e abbracci. Riflessioni sull'inconsistenza nella "Commedia" di Dante*, pp. 36-37.

³ R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 17; A. CERBO, *Espiazione e recupero totale della libertà dal peccato ("Purgatorio" XXI, 58-78)*, cit., p. 110.

⁴ «L'idea di Lucifero immobilizzato non è solo dantesca; è comune nella letteratura delle *Visioni* (nella *Visione di Tundalo*, dove Lucifero appare incatenato ad una graticola di ferro arroventata da una moltitudine di diavoli, e nella

la formazione dell'abisso infernale e del colle purgatoriale come segno della trasformazione di tutto il Creato in conseguenza del primo atto di superbia.¹ In *Apocalisse* (20, 1) è descritta l'apparizione di un angelo avente in mano gli strumenti attraverso cui Dio incarcererà il diavolo: «et vidi angelum descendentem de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua». La 'chiave dell'abisso' e la 'catena magna' tengono relegato al punto più basso della Terra il re del male e hanno il ruolo di limitare il suo potere ad uno spazio circoscritto della Creazione: Satana può sedurre solo i peccatori.² Attraverso lo strumento della 'catena magna', dunque, Dio imprigiona Satana, ma allo stesso tempo sfrutta la figura del diavolo come carceriere dei suoi stessi seguaci.³ Il diavolo, infatti, esercita l'arte del raggirio per condurre a sé nuovi peccatori, ma la strada che gli pone di fronte è quella dell'irretimento continuo, dell'incatenamento eterno e, infine, dell'annientamento.⁴ Le fonti fanno menzione di un vero e proprio 'giogo' sotto cui il diavolo tiene i peccatori e che può essere eliminato solo mediante lo scioglimento dei nodi del peccato.⁵ L'immagine della 'catena' è spesso trasmessa anche attraverso il termine latino *vincula* ed è contraddistinta dalla medesima polarità simbolica caratterizzante il cappio predatorio: al polo negativo si rintraccia il peccato originale in quanto catena che vincola da sempre gli uomini e da

Visione di Frate Alberico, laddove sempre Lucifero appare incatenato in fondo ad un pozzo) e in genere nella cultura e nella letteratura medievale»: A. CERBO, *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia*, cit., p. 114.

¹ Sul tema si vedano i seguenti studi: S. FERRARA, *Tra individuale e universale, tra umano e divino*, cit., pp. 99; G. TULONE, *Alle origini della creazione «Giustizia mosse il mio alto fattore»*, cit., pp. 5-6; ID., *“Congregentur aque in locum unum, et appareat arida”*. *Fondamenti patristici nell'«Inferno» dantesco*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XLI, 2, 2005, pp. 329-354; G. STABILE, *Cosmologia e teologia nella “Commedia”*: *la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in «Lecture classensi» XII, Longo, Ravenna 1983, pp. 131-173; B. NARDI, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della “Quaestio de aqua et terra”*, in ID., *“Lecturae” e altri studi danteschi*, a cura di R. Abardo, Le lettere, Firenze 1990, pp. 227-265; S. PASQUAZI, *Sulla cosmogonia di Dante («Inferno» XXXIV e «Quaestio de aqua et terra»)*, in ID., *D'Egitto in Ierusalemme. Studi danteschi*, Bulzoni, Roma 1955, pp. 121-156; C. FORTI, *Nascita dell'«Inferno» o nascita del «Purgatorio»*. *Nota sulla caduta del Lucifero dantesco*, in «Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2, 1986, pp. 241-260. V. MELE, *La reazione della terra alla caduta di Lucifero («Inf.» XXXIV 121-126)*, in *Leggere Dante*, a cura di L. B. Ricci, Longo, Ravenna 2004, pp. 345-363; M. GALLARINO, *Metafisica e cosmologia in Dante. Il tema della rovina angelica*, Il Mulino, Bologna 2013; A. CASADEI, *Primi appunti su «Inferno» XXXIV in relazione alla «Quaestio de aqua et terra»*, in «Le forme e la storia», IX, 2, 2016, pp. 299-315; S. CRISTALDI, *Dal centro della terra al purgatorio*, in «Chroniques Italiennes», XXXIX, 2, 2020, pp. 3-29.

² J. B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo*, cit., p. 130.

³ *Ibid.*

⁴ P. FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di M. Ballarini, G. Frasso e F. Spera, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Bulzoni - Biblioteca Ambrosiana, Roma - Milano 2016, pp. 92-93.

⁵ BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 38, 4, linea 63: «Unde ne istis vinculis cordialis invidiae circumvolvamur odiendo proximos qui sunt membra Christi ideo addidit dirumpamus vincula eorum et proiciamus a nobis illud infernale et diabolicum iugum ipsorum sub quo se subiugaverunt iniqui Iudaei cum dixerint : sanguis eius super nos et super filios nostros»; ISIDORUS HISPALENSIS, *Mysticorum expositiones sacramentorum seu Quaestiones in uetus Testamentum*, In Numeros, 15, 28, col. 350, linea 15 (CPL 1195): «Moraliter autem vaccam rufam, cuius cinis expiatio populi est, non alter immolare et offerre ad altare Domini poterit, nisi qui terrena opera non fecerit, jugum que delicti non contraxerit, nec vinculis peccatorum fuerit alligatus.»; PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in omnes Pauli apostoli Epistulas*, PL 192, ad Hebraeos, 9, versus 9, col. 472, linea 44.

cui Cristo col suo sacrificio ha liberato l'umanità;¹ al polo positivo si individua la 'catena magna' che incatena eternamente Satana e tutti coloro che continuano a cadere nelle sue trappole.²

Dante, presentando Lucifero «da tutti i pesi del mondo costretto» (*Paradiso*, XXIX, 57), lo mostra in posizione fisica capovolta, simboleggiando come la caduta abbia determinato la creazione di una visione del reale del tutto distorta, visione che Satana condivide con tutti i peccatori.³ L'esercizio della giustizia divina è descritto in tutta la cantica infernale attraverso la connotazione dell'eternità⁴ e la condanna è descritta sempre attraverso immagini di legatura, funzionali a rappresentare la prigionia. Ciò risulta immediatamente comprensibile a partire dalla narrazione di come le anime vengano indirizzate da Minosse al rispettivo Cerchio e Girone, a seconda della loro colpa:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
(*Inferno*, V, 4-6)

Minosse è ricordato dalla tradizione classica per la fama di legislatore inflessibile e giusto, per tale ragione gli viene attribuito il ruolo di giudice dell'oltretomba.⁵ Dante lo descrive, all'ingresso del secondo Cerchio, mentre esamina le colpe dei dannati e decretare il luogo consono all'espiazione della condanna. Il sistema che il mostro ha per esprimere il suo giudizio è simbolico, come bene emerge dai versi 11-12 del medesimo canto («cingnesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa»): egli attorciglia la coda intorno al proprio corpo e nel numero dei giri della coda si identifica il Cerchio e il Girone decretato. È significativo, tuttavia, che Dante

¹ BEDA VENERABILIS, *De op. sex dierum primordialium, et de sex aetatibus mundi*, hymnus 12, strophæ 6, versus 1 (CPL 1372): «Pandit crucis mysteria, / quae dira mortis pristinae / soluit potenter uinacula / mundo que uitam contulit.»; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 3, 4, linea 63; BONAVENTURA, *Sermones dominicales*, 3, 12, linea 201; ID., *Sermones dominicales*, 3, 11, linea 155.

² ISIDORUS HISPALENSIS, *Sententiae*, 2, 23, 3, linea 11, (CPL 1199): «Sic que his uinculis homo implicatus, quadam catena uitiorum tenetur adstrictus, ita ut ab ea euelli nequaquam ualeat, nisi diuina gratia manum iacentis adprehendat.»; THOMAS DE AQUINO, *Quaestiones disputatae de malo*, Q. 14, A. 2, arg. 7, linea 1: «Praeterea, Hieronymus dicit in lib. contra Iovinianum: ciborum auiditas, quae est avaritiae mater, quibusdam uinculis animam ligat.»; PETRUS LOMBARDUS, *Commentarium in Psalmos*, 50, versus 6, col. 487, linea 48: «In omnibus enim sunt uinacula peccati, propago mortis; tu Deus vincis, qui de Spiritu sancto es conceptus.»

³ F. SANTI, *Lucifero e Dante*, in T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., pp. 208-210; cfr. *Inferno*, XXXIV, 88-117.

⁴ *Ivi*, pp. 210-212. Sul tema si tenga in considerazione l'analisi della valenza di 'eterno' come «sempiterno», ovvero «qualcosa che creato non avrà mai fine», sulla base dell'analisi dei versi tratti da *Inferno*, III, 7-8: «Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io etterna duro», in: C. BOLOGNA, «Giustizia mosse il mio alto fattore», cit., pp. 56-57; cfr. B. NARDI, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della "Quaestio de aqua et terra"*, cit., pp. 227-265; F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia»: Inferno – Canti I-III*, Le lettere, Firenze 1967, pp. 331- 336.

⁵ G. PADOAN, s. v. «Minosse», in *ED*.

rappresenti l'azione di Minosse di «arrotolare, attorcigliare» la coda, mediante il verbo «avvinghia» e successivamente mediante l'espressione «cinghesi», entrambi comunicanti insieme l'atto di avviluppare e quello di abbracciare.¹ I due predicati, infatti, ad una prima lettura possono far cadere in errore interpretativo e far credere che il gesto dell'avvinghiamento sia indirizzato ai corpi dei dannati.² L'equivoco è sfruttato dal poeta, come si evince in *Inferno*, XX, 35 («Minòs che ciascheduno afferra»), e in *Purgatorio*, I, 77 («Minòs me non lega»): nel primo caso il verbo «afferrare» può essere ricondotto al termine latino *deprendere*, usato da Stazio nella *Tebaide* per descrivere Minosse,³ e da cui può derivare la connessione tra l'atto del giudicare e quello di afferrare;⁴ nel secondo caso, però, il verbo «legare» chiarifica definitivamente che il giudizio di Minosse ha come diretta corrispondenza l'atto di «legare a sé» o «porre sotto la sua custodia»⁵ e, conseguentemente, imprigionare e incatenare nell'*Inferno*. L'espressione tratta da *Purgatorio*, I, infatti, fa riferimento alla condizione di Dante giunto al cospetto di Catone: il viandante è peccatore ed ha rischiato la dannazione, ma non risponde alla giurisdizione di Minosse poiché è ancora vivo; Minosse non può legarlo alla dannazione eterna. L'equivoco presentato dal poeta in realtà apre ad una doppia immagine, giacché le spire della coda avvolte intorno al busto del mostro sono un richiamo simbolico del Cerchio o Girone infero che avviluppa i dannati, li incatena e lentamente li stritola. È significativo, in tal senso, che Dante apra il quinto canto dell'*Inferno* narrando la sua discesa dal Cerchio primo al secondo e, per descrivere come in esso lo spazio sia inferiore, usi l'espressione «che men loco cinghia»:⁶ in questo caso il verbo ha il valore di «recingere» lo spazio,⁷ ma allo stesso tempo rende l'idea di una morsa inesorabile, che si connette direttamente all'atto giudicante di Minosse.⁸ Lo spazio fisico dell'*Inferno*, infatti, in ogni Cerchio o Girone,

¹ E. PASQUINI, s. v. «cingere» e A. MARIANI, s. v. «avvinghiare», in *ED*.

² D. MATTALIA, *ad loc.*: «giudica e manda: del linguaggio giuridico: “giudicare” è formulare la sentenza (dopo aver “esaminate” le colpe); “mandare”, ordinarne l'esecuzione. Secondo altra interpretazione (Del Lungo, Casini-Barbi, Porena, Flamini): manda, manda giù, assegna: interpretazione discutibile, perché l'“avvinghiare” è l'atto stesso, materializzato in gesto invece che in parole, del giudicare, non essendovi altra formulazione di sentenza che l'indicazione del Cerchio o Girone a cui l'anima è assegnata. – avvinghia: strano modo di formular sentenze, davvero; e il lettore, in più, non sapendo ancor nulla di preciso, è portato a pensare che Minosse avvinghi le anime: mentre avvinghia, poi, se stesso».

³ STAZIO, *Tebaide*, 8, 102-104: «crimine non ullo subeo noua fata, nec alma / sic merui de luce rapi; scit iudicis urna / Dictae uerumque potest deprendere Minos».

⁴ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «afferra: nel senso di giudica; “come dicesi comunemente capitar nell'unghie di alcun giudice” (Lombardi)»; M. PORENA, *ad loc.*: «Minosse afferra tutti gli spiriti infernali con le sue condanne (cfr. V, 4-15)».

⁵ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «non lega: non tiene sotto la sua custodia. Il Limbo infatti, dove è Virgilio, costituisce il primo cerchio dell'inferno, che precede l'ingresso (l'entrata) dove è posto Minosse a giudicare i dannati e ad assegnare loro il luogo della pena».

⁶ Si rimanda alla sezione I. 2. 1 del presente lavoro.

⁷ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «che men loco cinghia: che recinge uno spazio minore, cioè ha un diametro minore del primo; l'abisso infernale ha quindi forma di un cono rovesciato, o d'imbuto, percorso da balze, o gradini, dove si trovano i peccatori».

⁸ N. FOSCA, *ad loc.*: «Il pellegrino, abbandonato il Limbo, scende nel secondo Cerchio. Più si scende nella voragine infernale, più i cerchi si restringono e le sofferenze crescono (ci si allontana da Dio): Dante presenta insieme struttura fisica e portata morale del suo mondo, come attesta l'occorrenza (unica nel poema) di cinghia, che dà l'idea di una

assume la connotazione di una specifica tipologia di morsa inesorabile, di carcere, e la relativa condanna è simboleggiata da caratteristici legamenti e catene.

La peculiarità comune a tutte le condanne inferi è che l'atto della legatura si esprime sempre mediante una connotazione prettamente fisica, come esemplarmente emerge ai versi 91-96 di *Inferno*, XXIV. Presso l'argine che intercorre tra la settima e l'ottava Bolgia del settimo Cerchio, Dante ha modo di osservare una fossa piena di orribili serpenti. La vista è talmente orrida che al poeta suscita spavento soltanto il ricordo. Esso è il luogo in cui vengono puniti i dannati per il peccato di furto.

Tra questa cruda e tristissima copia
correan genti nude e spaventate,
senza sperar pertugio o elitropia:
con serpi le man dietro avean legate;
quelle ficcavan per le ren la coda
e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate.
(*Inferno*, XXIV, 91- 96)

La scena proposta è fortemente plastica e pone al centro la tortura, nella forma dell'abbraccio-avvinghiamento, prefigurato nella descrizione del decreto di Minosse.¹ I corpi, infatti, sono nudi e presentano movenze di terrore, sentimento accentuato dal riconoscersi senza speranza di salvezza, né per il ristoro di un luogo in cui rifugiarsi, né per la certezza di un antidoto contro i morsi di serpente.² Per la legge del contrappasso la condanna si diffonde a partire dalle mani, organo protagonista del furto, le quali permangono letteralmente «legate» dalle spire dei serpenti. La descrizione, tuttavia, si concentra su un doppio nodo: le spire sinuose avvolgono il corpo dal dorso al ventre e incatenano interamente i dannati tramite un groppo generato dalla testa e dalla coda del serpente.³ In tal maniera i serpenti dominano sulla loro preda e la limitano in ogni facoltà motoria.⁴ L'arresto al movimento è, infatti, uno dei tratti tipici dei dannati inferi, ma può non essere causato

morsa inesorabile. Più ci si avvicina a Lucifero, più le colpe sono gravi; ma, chiosa Berthier, i dannati sono meno numerosi, perché i peccati sono "più opposti alla natura". Il v. 3 ricorda il v. 10 ("del suo dolor, che sí mi punge amaro") del sonetto Molte fiate Amor, quando mi desta di Cino da Pistoia».

¹ Presso le fonti classiche è possibile riscontrare molte immagini relative a spire di serpenti che legano le membra umane e a cui Dante potrebbe aver fatto riferimento. Si citano esemplarmente: *Aen.*, 2, 217: «Corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam»; *Aen.*, 5, 279: «Nexantem nodis seque in sua membra plicantem».

² V. VALENTE, s. v. «elitropia», in *ED*.

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «ficcavan per le ren...: legate le mani con la parte centrale del loro corpo, le serpi allungavano la testa e la coda per le reni del dannato, e cingendolo ai fianchi venivano ad annodarsi (aggroppate) davanti, cioè sul ventre. Aggropparsi da groppo, nodo (cfr. XIII 123 e XVI 111)».

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «Riferisce il narratore che i dannati avevano le mani legate dietro il corpo con serpi, le quali spingevano (ficcavan) lungo (per) le reni la coda e il capo ed erano annodate (aggroppate) davanti. In questo modo le serpi avvinghiano il corpo del dannato, che è in completa loro balia».

solo da serpenti o mostri. I falsari di monete, in tal senso, rappresentano un esempio lampante. Puniti presso la decima Bolgia dell'ottavo Cerchio, essi sono vessati dall'idropisia che deforma il loro ventre, mentre le loro bocche rimangono assetate. Al verso 81 di *Inferno*, XXX il loro disagio fisico viene descritto mediante l'espressione «membra legate», che conserva il valore della malattia come irretimento,¹ ma tra i versi successivi si rintraccia anche l'immagine di 'membra sciolte'. A maestro Adamo, noto per aver falsificato il fiorino, come dichiara egli stesso ai versi 89-90,² è affidato il compito di presentare i compagni di pena: la moglie di Putifarre, che accusò falsamente Giuseppe, e il greco Sinone, che ingannò i Troiani con lo stratagemma del cavallo di legno. Sinone, irritato di essere stato chiamato in causa, sferra un pugno nella pancia di Adamo e questi risponde con un colpo al viso. La zuffa è motivo per specificare mediante le parole di Sinone che, sebbene le gambe siano impedito a muoversi dalla malattia, le braccia non lo sono:

dicendo a lui: «Ancor che mi sia tolto
lo muover per le membra che son gravi,
ho io il braccio a tal mestiere sciolto».
(*Inferno*, XXX, 106-108)

Il contrasto tra membra legate e membra sciolte è connesso alla facoltà di movimento: le membra «gravi», infatti, sono impossibilitate a conquistarsi libertà d'azione.³ Tuttavia, l'essere sciolto nelle restanti membra, la possibilità di muovere gli arti superiori, non rappresenta una concreta libertà dalla condanna. I dannati, infatti, consumano la propria forza alle braccia per intrecciare zuffe con i loro vicini e per ritorsione si incrementano reciprocamente la sofferenza fisica. Ad essere rappresentata è una legge generale dell'*Inferno* che, in quanto mondo capovolto rispetto all'originaria Creazione divina, prevede l'inverso dell'armonioso funzionamento del tessuto sociale: ogni peccatore costituisce un aggravio di pena per l'altro e il rapporto che si instaura tra ciascuno di loro si basa esclusivamente sul conflitto reciproco.⁴ Ogni peccatore rappresenta un aggravio del limite fisico per l'altro.

Il vincolo limitante è anche commisurato ad ogni dannato. Ne rappresenta un caso esemplare la presentazione di Fialte, il secondo dei giganti incontrati dal poeta presso il pozzo che circonda il lago del Cocito.

¹ Cfr. THOMAS DE AQUINO, *Catena aurea in Marcum*, 2, 1, linea 59: «Beda. Curaturus autem hominem a paralyti dominus primo peccatorum vincula dissolvit, ut ostenderet eum ob nexus culparum, artuum dissolutione fuisse damnatum, nec nisi his relaxatis membrorum posse recuperatione sanari».

² Cfr. E. BIGI, s. v. «Adamo», in *ED*.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Il falsario avverte Sinone: Ogni movimento (lo muover) mi è impedito (tolto), essendo le mie membra pesanti (gravi: esse sono legate [v. 81]), però il braccio è abile (sciolto = "libero") a questo scopo (tal mestiere), cioè è pronto a colpire».

⁴ P. FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, cit., pp. 92-94.

Facemmo adunque più lungo viaggio,
 vòlta a sinistra; e al trar d'un balestro,
 trovammo l'altro assai più fero e maggio.
 A cigner lui qual che fosse 'l maestro,
 non so io dir, ma el tenea soccinto
 dinanzi l'altro e dietro il braccio destro
 d'una catena che 'l tenea avvinto
 dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
 si r avvolgea infino al giro quinto.
 (*Inferno*, XXXI, 82-90)

La mole fisica del gigante è trattenuta da catene, una forma di vincolo commisurata al corpo del mostro e alla sua imponenza. La catena lega Fialte con un braccio sul ventre e l'altro dietro la schiena per poi avvolgersi intorno al collo e ricadere giù formando cinque giri visibili. Virgilio spiega che il gigante ha le braccia legate perché volle sperimentare la sua forza contro Giove e si unì agli altri giganti quando essi si ribellarono agli dei.¹ Come è possibile evincere, la descrizione è caratterizzata da elementi fortemente connotanti la condanna e raffrontabili con casi in precedenza esaminati: la ricorrenza dei verbi «cingere» (v. 85) e «avvinghiare»; la sinuosità dello strumento di legatura, con la caratteristica del riavvolgimento su se stesso e la conseguente riproduzione della figura del Cerchio o Girone;² il limite imposto alla libertà di movimento attraverso il blocco degli arti, ma che si espande su tutto il corpo attraverso punti di legatura strategici;³ la spiccata plasticità delle immagini. La scena appare riassumere molte delle caratteristiche precedentemente esaminate in descrizioni di condanna, ma in questo caso la pena si esplica nella caratteristica del tutto singolare della catena. Tale strumento non è sfruttato da Dante direttamente per Satana, come appare nelle fonti bibliche, in quanto per il re degli inferi il poeta sperimenterà forme più raffinate di incatenamento. La catena viene presentata solo come strumento consono ad un gigante e la motivazione è espressa qualche verso più avanti:

Allor temett'io più che mai la morte,
 e non v'era mestier più che la dotta,
 s'io non avessi viste le ritorte.
 (*Inferno*, XXXI, 109-111)

¹ *Inferno*, XXXI, 91-93.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Dante nota cinque giri di catena attorno al tratto di corpo visibile del gigante, cioè dal collo all'ombelico: il dannato non può così muovere le braccia, dato che il braccio destro è bloccato (soccinto) sulla schiena (dietro) ed il sinistro (l'altro) sul petto (davanti). Come a *Inf.* XV.12, il fabbro (maestro) è lasciato imprecisato; ma il Vellutello puntualizza che "... chi fosse il maestro a cingerlo dice non sapere, per esser leggier cosa intender del sommo e giusto giudice". Nel Libro della Scala Satana (un gigante), che risiede in un castello circondato da fossati, è incatenato alla stessa stregua di Fialte (E. Cerulli, *Il 'Libro della Scala' e la questione delle fonti arabo-spagnole della 'Divina Commedia'*, Città del Vaticano, Bibliot. Apostolica Vaticana, 1949, p. 167)».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «dal collo in giù: questa catena avvolge dunque il gigante dal collo in giù con più giri, di cui sono visibili, allo scoperto, i primi cinque».

Lungo il percorso al pozzo del nono Cerchio, Dante mostra curiosità di vedere un altro gigante, lo smisurato Briareo, ma Virgilio afferma che ciò è impossibile. Briareo si trova più lontano rispetto alla loro posizione ed è incatenato esattamente come Fialte. Dante dovrà accontentarsi di vedere Anteo, l'unico dei giganti liberi, che permetterà loro, infatti, la discesa nel lago del Cocito. Nel momento in cui Virgilio pronuncia tali parole, Fialte si scuote improvvisamente e produce un rumore simile a un terremoto. Dante teme la morte e resta vivo solo perché vede che il gigante è assicurato dalla robusta catena. Le «ritorte», ovvero le corde che in questo caso assumono la veste di catene,¹ hanno svolto il loro compito: limitare la forza del male.² Hanno, inoltre, reso evidente la funzionalità dello strumento di giustizia divina, ovvero quello di proteggere e tutelare la parte sana del Creato. Per raggiungere tale scopo è necessario che ogni condanna sia commisurata al condannato.

3. 1. 3 *Il laccio annientatore*

Secondo Anselmo d'Aosta, come per altri teologi o Padri della Chiesa, il male è nulla.³ Questa concezione attraversa tutto l'Alto Medioevo basandosi sull'idea di male come privazione o non-essere.⁴ Più nel dettaglio, come afferma Agostino, il male coincide con il non creato da Dio e come tale non può che identificarsi con il nulla, in quanto permane al di fuori dalla Creazione eterna.⁵ La rappresentazione che Dante avanza di Lucifero in tutta la *Commedia*, e soprattutto nella cantica infernale, si presenta come un'esaltazione di tale concezione. Lucifero è descritto incatenato in una trappola eterna⁶ e tale condizione può essere paragonata ad una crocifissione alla rovescia, non solo fisica, in quanto egli è costretto ad una postura capovolta, ma soprattutto simbolica, in quanto figurante una totale sconfitta: alla vittoria di Cristo sulla morte, infatti, coincide la condanna di Satana, eterna e conducente all'annientamento. Dante sa dall'*Apocalisse* che alla fine dei tempi Satana ricomparirà nella veste dell'Anticristo, dispiegando lo scontro finale contro Dio, ma decide di rappresentare il re del male sconfitto già nel tempo storico, del tutto limitato e confinato oltre il

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «ritorte: corde (cfr. XIX 27); qui sta per legami in genere, giacché si tratta di catene».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Dice Dante che, se non avesse visto Fialte bloccato dalle ritorte (in senso stretto, le “funi”: Inf. XIX.27), sarebbe bastata la paura (dotta: francesismo dal verbo dottare, “temere”, lat. dubitare) a farlo morire. La paura del pellegrino è la benefica paura del male, indispensabile sostegno del viaggio di conversione. Trucchi parla al proposito di timor Dei, come dono dello Spirito Santo, però va precisato che l'infusione di tali doni è successiva alla giustificazione (probabilmente avrà luogo sulle cornici del Purgatorio), per cui il timor di Dio nutrito ora dal pellegrino penitente non può che essere “servile”, così come la grazia divina che lo sorregge è per il momento soltanto “attuale”, non “abituale”».

³ J. B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo*, cit., pp. 117-118.

⁴ *Ivi*, p. 67.

⁵ P. BELLINI, *Della «origine del male»*, in T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., pp. 160-161.

⁶ *Inferno*, XXXIV, 111; *Paradiso*, XXIX, 57.

perimetro di ciò che è.¹ In questo quadro rappresentativo le immagini di legatura o incatenamento si pongono quale simbolo identificativo di prigionia e sconfitta. Il fenomeno si dispiega, tuttavia, non solo per lo specifico caso di Lucifero, ma è presente in molti luoghi della cantica infernale e assume connotazioni specifiche caso per caso. Un primo esempio di tale fenomenologia si può scorgere già in *Inferno*, XII, allorché Dante e Virgilio scendono dal sesto al settimo Cerchio, dove affrontano l'incontro con il Minotauro. Alla vista dei due viandanti, il mostro si morde la coda in segno di rabbia² e Virgilio tenta di quietarlo spiegando che nessuno di loro ha legami con i suoi uccisori, Teseo o Arianna, ma che si trovano lì per vedere le pene dei dannati. Il Minotauro, dunque, si allontana, facilitando la prosecuzione del viaggio dantesco, ma la descrizione delle modalità in cui scompare dalla scena è degna di analisi:

Qual è quel toro che si slaccia in quella
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella,
vid'io lo Minotauro far cotale;
e quello accorto gridò: «Corri al varco:
mentre ch'e' 'nfuria, è buon che tu ti cale».
(*Inferno*, XII, 22-27)

Com'è possibile notare, l'allontanamento del mostro coincide con l'apertura del varco di accesso al settimo Cerchio.³ Se ne deduce che il Minotauro sia posto in tale luogo in veste di guardiano e, infatti, Virgilio invita Dante ad approfittare del moto di furia da cui è colpito per sfuggire al suo controllo e passare. I critici rilevano un duplice dubbio interpretativo: in merito all'immagine che Dante aveva dell'essere mitologico e in relazione al significato della sua presenza all'ingresso del settimo Cerchio. Sulla base dell'azione con cui il Minotauro appare per la prima volta nel poema dantesco e per l'accostamento con altre creature inferi, quali le Arpie e i Centauri, si può ritenere che il poeta concepisse il Minotauro come una creatura dalla testa di toro e il corpo di uomo. Tale rappresentazione era anche la più ricorrente nella nozione vulgata del mito di epoca medievale.⁴

¹ F. SANTI, *Lucifero e Dante*, in T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., pp. 210-211.

² *Inferno*, XII, 14 -15: «e quando vide noi, sé stesso morse, sì come quei cui l'ira dentro fiacca»; cfr. G. GIACALONE, *ad loc.*: «punta: sull'orlo della costa franata (lacca) era disteso il vergognoso mostro (infamia) di Creta (nato dell'infame congiungimento di Pasife, moglie di Minosse, con un toro) che fu concepito da Pasife, rinchiusa in una vacca di legno (falsa); e quando ci vide, morse se stesso, come colui che l'ira internamente vince (fiacca), che è sopraffatto dalla rabbia. Il Minotauro, mezzo bestia e mezzo uomo, qui impersona la matta bestialità, la violenza punita nel settimo Cerchio. D. lo concepisce col corpo taurino e testa umana, come mostro assai meno spaventoso e orrido di Cerbero, massa bruta. "Il Minotauro è spettacolo, più che altro disgustoso, per quel che è in sé, esteticamente brutto com'è, e perché vivente frutto del più disgustoso accoppiamento che il mito abbia tramandato" (Bosco, Il c. XII dell'Inf. in Lett. dant. a cura di Getto, Firenze, 1955). Infatti, la sua rabbia, determinando quei movimenti scomposti e inefficienti, è il segno della sua debolezza e della sua forza bruta, senza alcuna intelligenza».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «varco: passaggio, luogo dove è aperto un varco nella ripa; in modo che si possa discendere».

⁴ M. PASTORE STOCCHI, s. v. «Minotauro», in *ED*.

Per quanto concerne il valore simbolico della sua presenza alle porte del settimo Cerchio, sebbene ancora siano aperte molte piste di interpretazione, la più affermata segue l'orientamento dei commentatori antichi, secondo cui il mostro è simbolo della violenza e della matta bestialità. Il Minotauro sarebbe, inoltre, massimo esempio di ingiustizia e, dunque, come contraltare di Minosse, un esecutore della giustizia divina attraverso la forza bruta: un'interpretazione che non appare nelle moralizzazioni medievali, ma che si sposa bene con le rappresentazioni del Minotauro presentate nelle fonti classiche.¹ Le parole proposte da Virgilio per quietare la bestia vengono paragonate ad un colpo di mazza mortale ricevuto sulla testa di un toro: una similitudine che appare riprendere un modello virgiliano, ma anche seneciano.² Al moto verbale del poeta latino segue nel Minotauro la distensione dei nervi cranici e l'immagine è tesa a descrivere il mortale rilassamento che invade il toro dopo il colpo.³ Parallelamente si presenta, tuttavia, un primo caso di metafora dello scioglimento, più nel dettaglio di «rottura dei lacci» corporei,⁴ con l'intento di esprimere l'annientamento del mostro e la rivelazione della sua natura vacua, inconsistente. La parola virgiliana, il discorso tessuto con razionalità, colpiscono così fortemente il mostro da agire come un'azione fisica vigorosa. Il modello proposto può essere paragonato sotto alcuni aspetti a quanto esaminato in merito all'episodio della 'femmina balba': anche in quel caso l'azione rischiaratrice di un emissario divino ha la forza di lacerare le apparenze di un mostro diabolico e rivelarne la vera natura. Il presente caso, tuttavia, è particolarmente suggestivo perché pone al centro della narrazione il nulla che contraddistingue il mostro, oltre le apparenze di vigore e

¹ *Ibid.* Sull'interpretazione generale della figura del Minotauro si vedano: G. SEMERANO, *Alcuni motivi mitologici in Dante*, in *Atti del Convegno di studi «L'umanesimo in Dante»*. Montepulciano, 3-7 luglio 1965, a C. di G. Tarugi, Olschki, Firenze 1967, pp. 133-153; A. TARTARO, *Il Minotauro, la "matta bestialitate" e altri mostri*, in «Filologia e Critica», XVII, 2, 1992, pp. 161-186; ID., *Il Minotauro e i Centauri*, in *I "monstra" nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie*, a c. di E. Menestò, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 161-176; M. A. BALDUCCI, *Il Minotauro e i Centauri*, in ID., *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella «Divina Commedia»*, Guaraldi - Carla Rossi Academy Press, Rimini 1999, pp. 71-141; G. IZZI, «*Variarum monstra ferarum*»: dal Minotauro ai Centauri, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi e L. Marozzi, Carocci, Roma 2013, pp. 79-91.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Il Minotauro appare a Dante come un toro che, ricevuto sulla testa il colpo di mazza mortale, rompe le corde che lo legano (si slaccia), perde l'orientamento e barcolla prima di stramazzare a terra; in effetti, le parole di Virgilio sono state simili ad una mazzata in testa per il mostro. La similitudine nasce probabilmente dalla sovrapposizione di due modelli classici: quello virgiliano notato per primo da Tommaseo (Aen., II.223-24: "qualis mugitus, fugit cum saucius aram | taurus et incertam excussit cervice securim") e quello, notato per primo da Parodi, seneciano (Edipo re, vv. 341-42)».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «A parere di G. Favati, si slaccia va inteso come "si slaccia dentro perché gli si slacciano, per così dire, i legamenti dei nervi": viene così espresso "il mortale rilassamento che invade il toro dopo che ha ricevuto il colpo mortale" (Osservazioni sul canto XII dell'Inferno, in AA.VV., Studi in onore di I. Siciliano, Firenze, Olschki, 1966, p. 431). Secondo Buti, il Minotauro raffigura tutti e tre i tipi di violenza: "in quanto dice l'autore l'infamia di Creti, intende per questo la violenza inverso il prossimo; in quanto dice che si morse, intende la violenza in sé medesimo; et in quanto dice che saltellava, intende la violenza contra Dio: imperò che solo lo toro secondo li autori ricalcitava alcuna volta ai sacrifici delli idii". Al v. 25 far, preceduto da "vedere" (come in Par. VIII.15, 46), assume il significato di "farsi, diventare" (lat. fieri); ma è possibile anche intendere far cotale come "fare così", "fare la stessa cosa"».

⁴ Si rimanda alla sezione 1. 1. 4 del presente lavoro.

bestialità. La totale impotenza del Minotauro rispetto alla forza del discorso razionale virgiliano è amplificata attraverso una descrizione ridicolizzante, evidente anche nel ritratto del consecutivo allontanarsi del mostro saltellando.

La natura vana del male e la sua azione annientatrice nei confronti dei dannati emerge ancora più palesemente nelle scene che seguono quanto già esaminato relativamente a *Inferno*, XXIV. Tra i dannati nella Bolgia dei ladri, infatti, Dante ne scorge uno assalito da un serpente mediante un morso alla nuca. A seguito del morso, l'intero corpo del dannato arde e si trasforma immediatamente in cenere, ma le sue fattezze si rigenerano nuovamente quasi subito e tornano ad assumere le sembianze precedenti. La descrizione della reazione del dannato agli eventi accaduti è particolarmente indicativa:

E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era il peccator levato poscia.
Oh potenza di Dio, quant'è severa,
che cotai colpi per vendetta croscia!
(*Inferno*, XXIV, 112-120)

Le prime terzine sono tese a rappresentare la sensazione di una morte e di un rinvenimento da essa, ma non miracoloso, bensì utile solo ad acuire il male. L'attenzione è inizialmente concentrata sulla sensazione di caduta per causa di una forza trainante verso il basso. L'azione, tuttavia, è paragonata anche ad una costrizione delle funzionalità vitali, definita propriamente con l'espressione «lega l'omo» (v. 114).¹ Segue immediatamente il gesto opposto del dannato, ovvero quello del rialzarsi e la percezione di smarrimento e forte angoscia consecutivi. Nella terzina di chiusura dell'episodio, Dante invoca direttamente la giustizia divina definendola «severa» al momento della vendetta² ed esprimendo un moto quasi di pietà verso i dannati. La rappresentazione avanzata dal poeta, tuttavia, è funzionale alla definizione di vacuità del male. In questo caso tale vacuità è espressa proprio dalla trasformazione di un corpo in cenere, ma è simboleggiata da una pena terribile: la percezione di blocco delle facoltà vitali. La vacuità viene ulteriormente amplificata proprio dal

¹ D. MATTALIA, *ad loc.*: «oppilazion: serramento od ostruzione, si spiega (seguendo il Gelli), di vene o arterie che, “legando”, bloccando gli “spiriti vitali” (cfr. V. N., II) di cui è veicolo il sangue, mette in stasi le funzioni direttive della vita organica. – lega: in senso affine, in Par., XIII, 120».

² Cfr. PETRUS LOMBARDUS, *Sententiae in iv libris distinctae*, 4, 18, 1, linea 5: «Ante poenitudinem quippe cordis anima rei maculam habet et foetorem peccati, atque aeternae ultionis uinculo ligata exsistit».

risorgere del dannato dalle ceneri e, dunque, dal reiterare la crudele pena.¹ Come puntualizza Frare, l'episodio a cui assistiamo nella Bolgia dei ladri ritrae esemplarmente il falso movimento del male, ovvero un movimento che ritorna sempre al punto di partenza. Il correre dei dannati, il loro agire e tramare appaiono come una gran meccanismo che ruota inutilmente, senza produrre alcun passo avanti. Anche la relazione tra ogni personaggio infero è basata su una perenne circolarità: le loro azioni sono costrette a ripetersi all'infinito.²

Il male è, dunque, secondo la concezione cristiana che Dante sposa e ritrae, un laccio annientatore, a partire dal fatto che Lucifero si ciba dei suoi stessi fedeli.³ Il re degli inferi vive la più alta condizione di paradosso: è costretto a punire i suoi seguaci e, nel farlo, punisce se stesso, giacché tutti i dannati compongono il corpo di Satana.⁴ Un esempio palese di questo circolo vizioso del funzionamento infernale si può riscontrare nella narrazione delle metamorfosi dei dannati in serpenti, a cui Dante assiste proprio all'interno della Bolgia dei ladri. Dopo aver iniziato ad interloquire con i tre ladri fiorentini, infatti, i due viandanti si trovano spettatori di una scena che suscita incredulità al poeta anche nel riferirla:

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.
Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,
e con li anterior le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;
li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue,
e dietro per le ren sù la ritese.
Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.
Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.
Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno».
Già eran li due capi un divenuti,

¹ L'immagine può apparire una prefigurazione di quanto capiterà di percepire a Dante al cospetto di Lucifero in *Inferno*, XXXIV, 25: «Io non morì' e non rimasi vivo».

² P. FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, cit., pp. 97-98.

³ *Inferno*, XXXIV, 54-56: «Da ogne bocca dirompea co' denti / un peccatore, a guisa di maciulla, / sì che tre ne facea così dolenti».

⁴ *Ivi*, pp. 92-93.

quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov'eran due perduti.
Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.
Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.
(*Inferno*, XXV, 49-78)

Mentre Dante osserva con attenzione la scena, un serpente con sei piedi assale un dannato e si aggrappa al suo corpo.¹ Momigliano ha definito tale descrizione come «il frutto plastico di uno studio geometrico inteso a far combaciare il corpo del serpente con quello dell'uomo»: ² il primo corpo, tuttavia, subisce l'aggressione, l'altro si «lancia» (v. 50) sulle membra del dannato e «tutto a lui s'appiglia» (v. 51), ovvero si aggrappa con tutto il suo essere mostruoso e le sue forze.³ Ricorre nuovamente la menzione del blocco degli arti superiori che precede l'aggressione: con i piedi di mezzo, il serpente avvinghia il ventre del dannato e con gli anteriori stringe le braccia, mentre gli morde le guance. Sia notato anche in questo episodio l'uso dei verbi «avvinghia» (v. 52) e «prese» (v. 53) per esprimere il valore di costrizione fisica vissuta dal dannato. Il serpente procede con lo stritolamento ponendo i piedi posteriori sulle cosce della vittima e la coda sui reni e sulla schiena. Per rappresentare la grande stabilità di tale mossa diabolica, Dante usa la similitudine dell'edera e sfrutta proprio il verbo «abbarbicare» (v. 58) a cui segue «avvitichiare»: nessun edera si abbarbicò mai ad un albero come il demone si avviticchia al corpo del dannato. Come è già stato possibile esaminare, l'immagine della vite è connessa alla semantica della grande robustezza,⁴ ancor più quella dei viticci in quanto tralci con cui le piante fanno salda presa.⁵ L'immagine, però, è sfruttata anche, come già emerso, dalle fonti cristiane per rappresentare la presenza di Cristo nella temporalità storica.⁶ In questo caso, tale semantica è del tutto ribaltata al fine di anticipare la fusione dei corpi dannati e simboleggiare la presenza demoniaca dentro

¹ *Inferno*, XXV, 67-68: «Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno / gridava: “Omè, Agnel, come ti muti!”»; N. FOSCA, *ad loc.*: «attribuisce al dannato l'identità di Agnolo Brunelleschi e al serpente quella di Cianfa, un altro dannato a cui è stata precedentemente obbligata la metamorfosi e per tale ragione ha sei piedi. Non si tratta, infatti, di un normale serpente». Cfr. V. PRESTA, s. v. «Agnello Brunelleschi», in *ED*.

² *Ibid.*

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «tutto: con tutti e sei i piedi; s'appiglia: si aggrappa strettamente. Come, lo dirà nelle terzine seguenti».

⁴ Si rimanda alla sezione 1. 1. 3 del presente lavoro.

⁵ N. FOSCA, *ad loc.*: «Mai edera (ellera) – dice il narratore – fu abbarbicata ad un albero come il serpente avvolsse (avviticchiò) le sue membra attorno a quelle (per l') dell'altro (altrui). “Comparazione stupenda, che può credersi suggerita da un'immagine di Ovidio (Metam. IV.365), più tosto che derivata, come dicono i commentatori, dai versi d'Orazio (Epid. XV.5): ‘Arctius atque hedera procerca adstringitur ilex, | lentis adhaerens brachiis’. Fu imitata dall'Ariosto (Fur. VII.29: ‘Non così strettamente edera preme | pianta ove intorno abbarbicata s'abbia, | come si stringon li due amanti insieme’)” (Casini-Barbi). I “viticci” (dove il verbo “avvitichiarsi”) sono quei tralci con cui le piante fanno salda presa. Figurativamente, la scena richiama le tradizionali rappresentazioni del serpente avvolto, nell'Eden, attorno all'Albero del bene e del male».

⁶ Si rimanda alla sezione 2. 1. 1 del presente lavoro.

l'animo umano, che contraddistingue la milizia di Satana. A partire dal verso 61, infatti, proprio con la rinnovata immagine dei due corpi appiccicati, inizia la narrazione della metamorfosi o fusione:¹ come se fossero state creature di cera e si fossero fuse, i colori dei due corpi si mescolano e mutano le reciproche sembianze naturali.² L'uso dell'immagine della cera si può porre in raffronto con la rappresentazione creazionistica su sigillo divino,³ ma in questo caso non si realizza un'impronta modellante, bensì una vera fusione col corpo mostruoso assalitore, che determina una metamorfosi in senso demoniaco. Per tale semantica Dante può certamente aver fatto riferimento alle fonti bibliche, in cui la specifica immagine dello scioglimento della cera assume spesso il valore semantico di disgregazione o scioglimento dell'essere.⁴ La prima similitudine non basta a Dante per spiegare la trasformazione del dannato e il poeta avanza un paragone più preciso: il corpo del dannato somiglia ad una carta bianca a cui si dà fuoco. Al cospetto della fiamma la carta inizia a scurire, ma non è ancora né bianca, né nera.⁵ La similitudine è tesa a palesare come la fusione rappresenti un lento e complessivo annientamento del dannato. I versi successivi, infatti, mostrano la scomparsa della sua figura, completamente assorbita da quella del mostro. Inizialmente gli altri due ladri fiorentini, sconvolti, esaltano la trasformazione del dannato e sottolineano l'istantanea condizione di non essere né due, né uno.⁶ Le teste, infine, tuttavia, mutano in una sola commista in cui le sembianze dell'uno e dell'altro sono definitivamente perdute. Le membra del dannato non sono più legate, quelle del serpente non sono più avvinghiate, ma entrambe si sono trasformate in arti mostruosi mai visti. La metamorfosi ha un chiaro senso: come si evince dai versi 75-78, ogni aspetto iniziale del dannato è cancellato e la nuova immagine

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «È la seconda fase della metamorfosi, divisa dalla terza dalla similitudine della terzina seguente: finora i due corpi sono stati strettamente uniti, ma non fusi; ora le due individualità iniziano a mescolarsi (s'appiccar = "si appiccicarono": "si compenetrarono"), a partire dal colore (in origine nero, quello del serpente, e bianco, quello dell'uomo: cfr. v. 66)». L'espressione «s'appiccar» ritorna al verso 106 del medesimo canto con semantica affine e in parte distinta: N. FOSCA, *Commento a Inferno*, XXV, 106-108: «Quindi gambe e cosce si uniscono (s'appiccar: "si congiunsero") fra loro, per cui non è più visibile la linea di congiunzione (giuntura) che divide le gambe fino alle cosce. In tal modo piedi, gambe e cosce formano un tutt'uno: una vera coda di serpe».

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «s'appiccar: si appiccicarono, s'incollarono l'uno all'altro, fondendo le loro membra, come fossero stati di cera riscaldata (cioè di materia plasmabile, modificabile)».

³ Si rimanda alla sezione 2. 2. 1 del presente lavoro.

⁴ Sal 22, 15: «sicut aqua effusus sum, et separata sunt omnia ossa mea: factum est cor meum sicut cera liquefacta in medio ventris mei»; Sal 68, 3; Gdt 16, 15; Mi 1, 4. Sul tema mi permetto rinviare alla sezione 1. 6 *Diradare, disgelare*, in P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio*, cit., pp. 50-58.

⁵ N. FOSCA, *ad loc.*: «come su per una carta (per lo papiro suso) si diffonde (procede) prima di accendersi (innanzi da l'ardore) un colore marroncino (bruno) che non è ancora nero e non è più (more = "muore", "sparisce") bianco. – I due esseri, che stanno fondendosi, perdono per commistione i rispettivi colori: questo nuovo colore intermedio è simile a quello bruno che, in un pezzo di carta bruciato da un lato (papiro = "carta bambagina"; franc. papier), precede l'avanzare della fiamma, colore che sta fra il bianco (il colore della carta naturale) ed il nero (il colore della carta bruciata). Secondo altra lettura (Ottimo, Buti, Vellutello, Lombardi, ecc.), papiro si riferisce al lucignolo della candela».

⁶ La rappresentazione del doppio volto descritta tra i versi 71-72 può essere scorta come prefigurazione dell'immagine che Dante vedrà di Lucifero, ovvero una testa dai tre volti; cfr. *Inferno*, XXXIV, 37-45.

raggiunta dalla creatura sembra doppia e in realtà è vana, attribuibile a nessuna vera identità. La fusione è avvenuta, l'annientamento è completato.

3. 1. 4 *Il serrame del Cocito*

La particolarità dell'ultimo tratto dell'*Inferno* è la metamorfosi in senso peggiorativo delle corde o catene di prigionia dei dannati. Ogni caratteristica già emersa, relativamente alle condanne inferie, nel percorso verso il centro della terra è amplificata con l'obiettivo di rendere massimamente evidente la condizione dei seguaci di Satana in quanto anime al bando, recluse ed escluse dal Creato. Tale condizione è resa da un atto costrittivo, espresso il più delle volte dal verbo «serrare»,¹ ma anche dall'immagine del gelo: le corde e le catene inferie, simbolo del peccato e della rispettiva pena, si tramutano in acqua vetrificata, tale da serrare i corpi, bloccare ogni forma di movimento e annientare gradualmente. Dante ha certamente avuto modo di confrontarsi con le numerose rappresentazioni del peccato come forza capace di congelare il cuore degli uomini, ricorrenti presso le fonti bibliche, ma anche di trarre una polarità semantica insita nell'immagine: la grazia divina come potenza rischiaratrice e recante calore, tale da sciogliere ogni gelo.² Già ai versi 60-61 della composizione C delle *Rime* il poeta avanza questa sequenza di immagini: «l'acqua morta si converte in vetro / per la freddura che di fuor la serra». Si noti la connotazione di morte che caratterizza l'acqua in accostamento al gelo e, dunque, la sua metamorfosi in una forma e in una consistenza pari al vetro; si scorga anche la rappresentazione del freddo come forza capace di 'serrare': entrambe le caratteristiche si riscontrano, infatti, nell'ultimo tratto dell'*Inferno*. Al verso 123 del canto XXXI il poeta sfrutta l'espressione: «dove Cocito la freddura serra».³ Cosa implichi il gelo infero e il suo serrame appare, tuttavia, maggiormente esplicito al canto successivo, allorché i due viandanti iniziano a percorrere la superficie del lago del Cocito:

Come noi fummo giù nel pozzo scuro
sotto i piè del gigante assai più bassi,
e io mirava ancora a l'alto muro,
dicere udi'mi: «Guarda come passi:
va sì, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi».
Per ch'io mi volsi, e vidimi davante

¹ A. BUFANO, s. v. «serrare», in *ED*.

² Gb 24, 19: «Ad nimum calorem transeat ab aquis nivium, et usque ad inferos peccatum illius»; Sir 3,17: «et in justitia ædificabitur tibi, et in die tribulationis commemorabitur tui, et sicut in sereno glacies, solventur peccata tua». Sul tema mi permetto rinviare alla sezione *I. 6 Diradare, disgelare*, in P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio*, cit., pp. 50-58.

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «giù... dove Cocito...: al fondo del pozzo, dove il gelo (la freddura, sogg.) fa indurire (serra) la palude di Cocito. Quella palude ghiacciata costituisce l'ultimo Cerchio dell'inferno. In questo verso c'è un'eco precisa dalle *Rime Petrose*, che daranno il tono, come si vedrà, a tutto il canto seguente che si svolge appunto in quell'ambiente ghiacciato: “e l'acqua morta si converte in vetro / per la freddura che di fuor la serra” (*Rime C 60-1*)».

e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembante.
Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanai là sotto 'l freddo cielo,
com'era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.
E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,
livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.
Ognuna in giù tenea volta la faccia;
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo
tra lor testimonianza si procaccia.
(*Inferno*, XXXII, 16-39)

Non appena deposto da Anteo al suolo, a Dante viene ordinato di non calpestare le teste dei dannati. Come spesso accade nella *Commedia*, l'intervento fulmineo di un personaggio secondario è funzionale a tratteggiare un nuovo scenario. Grazie a tale esortazione, infatti, il poeta si accorge che il suolo su cui poggia i piedi è lo strato superiore di un lago ghiacciato, tale da sembrare di vetro anziché d'acqua. Nessun ghiaccio conosciuto dagli uomini in vita, neppure nei luoghi in cui i fiumi sono esposti al maggior freddo della terra, può essere paragonato per spessore e consistenza a quello visto da Dante nel Cocito. Il poeta sottolinea la grande robustezza di tale superficie attraverso l'iconica iperbole di monti molto imponenti che, se si fossero frantumati sopra la crosta meno spessa di quel lago, non l'avrebbero scalfita.¹ Dentro tale fitta coltre di ghiaccio, Dante scorge dei dannati che emergono solo per metà volto e sono esposti al ghiaccio fino al muso.² La

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Non formarono (fece) una crosta di ghiaccio tanto consistente (al corso suo sì grosso velo = “una copertura così spessa delle loro acque correnti”) il Danubio (la Danoia) d'inverno (di verno) in Austria (Osterlicchi), né il Don (Tanai) sotto il freddo cielo del lontano Nord (là), come quella formata là (com'era quivi); (a tal punto) che se vi fosse caduto sopra (sù) il monte Tambura (Tambernicchi), o la Pania della Croce (Pietrapana), non avrebbe (avria) scricchiolato (fatto cricchi) neppure ai margini (pur da l'orlo). – Dove la crosta di ghiaccio è meno spessa. Nomi usuali nell'ital. ant. erano Danoia (lat. Danuvius), Osterlicchi (ted. Österreich) e Tanai (lat. Tanais). Circa Tambernicchi, l'identificazione non è sicura: quella riportata in parafrasi si deve a Torraca. Altre proposte di identificazione: un monte della Schiavonia (molti antichi commentatori), uno dell'Armenia (Buti), della Dalmazia (Vellutello), il monte Javornik presso Postumia (Bassermann), ecc. La Pania della Croce (Pietrapana), invece, è nelle Alpi Apuane, a Sud-Est del Tambura. “A parole di suono largo (corso, suo, grosso, verno) e corpulente (Danoia), sulle quali sembra poggiare la consistenza della ghiaccia, ne succedono altre taglienti (Tanai) o secche e stridenti (Osterlicchi, Tambernicchi, cricchi) che sembrano commentare col loro suono l'aspra puntura del gelo e l'effetto di una supposta, ma impossibile incrinatura” (Grabher)».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Le anime, illividite dal gelo (livide), sono confitte nel ghiaccio fino al collo (insin là dove appar vergogna = “fino al punto in cui si manifesta il rossore della vergogna”) e battono i denti con un suono simile a quello che fa (in nota di) la cicogna quando questa batte le due parti del becco (Metam. VI.97; B. Latini, *Tresor* I.clx.1); esse sono simili a rane che gracidano nello stagno al tempo della mietitura (quando sogna di spigolar sovente la villana = “nel periodo in cui la contadina sogna di raccogliere spighe in abbondanza”). Il paragone della rana era stato già usato per i barattieri (Inf. XXII.25-27: cfr. Metam. VI.370ss.): simile alla condizione di quei dannati appare ora a Dante

loro pelle è livida e si scorge, dal solo viso emerso, la vergogna del volto. Dante, tuttavia, può vedere tali sembianze dal riflesso che il ghiaccio come vetro ridona, dal momento che le loro teste sono reclinate verso il basso.¹ L'esito emotivo di tale terribile condanna è rappresentato dalle espressioni dei dannati: battono i denti dal freddo e piangono per l'angoscia. Costoro sono i traditori dei parenti, puniti in prossimità del centro della Terra per aver tradito chi riponeva fiducia in loro. La loro pena prevede un blocco delle facoltà di movimento pressoché totale. Le lacrime sono, infatti, un elemento caratteristico dell'ultimo tratto dell'*Inferno*, ma la loro particolarità nel Cocito è la metamorfosi in nodi di ghiaccio, tali da acuire la sofferenza spirituale e fisica dei dannati.² Tale condizione infera è descritta da Dante particolarmente all'interno della Tolomea, sede in cui sono puniti i traditori degli ospiti. La loro condanna impone la prigionia fisica all'interno del ghiaccio e la costrizione di tenere il capo all'insù. Da ciò deriva il loro dolore che si esprime in lacrime impossibilitate a scivolare a causa della posizione del capo e dell'immediato congelarsi in conseguenza del troppo freddo. Per tali ragioni, esse formano un rivestimento come di cristallo sugli occhi. Le implicazioni spirituali di tale fenomeno sui dannati sono delineate ai versi 94-99 di *Inferno*, XXXIII:

Lo pianto stesso li pianger non lascia,
 e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
 si volge in entro a far crescer l'ambascia;
 ché le lagrime prime fanno groppo,
 e sì come visiere di cristallo,
 riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.
 (*Inferno*, XXXIII, 94-99)

La più evidente caratteristica è il limite al pianto causato dalle prime lacrime emerse che, trasformatesi in ghiaccio, divengono ostacolo per lo scorrere delle successive. Le lacrime, tuttavia, rappresentano un sintomo di un importante disagio interiore, ovvero l'angoscia e il dolore.

quella dei traditori (dei parenti), che sono bloccati nel ghiaccio, ma ne tengono il viso fuori, rivolto verso il basso (v. 37). Va sottolineato il contrasto fra il gelo del luogo ed il tempo estivo in cui la villana sogna».

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «livide, insin là dove...: come le rane stanno nell'acqua fino al muso, così le ombre dolenti erano immerse nella crosta di ghiaccio, livide, fino al viso, il luogo dove appare, cioè si rende visibile nell'uomo la vergogna (col rossore): cfr. XXIV 132 e Conv. IV, xix 10: "nel viso loro vergogna si dipinge". Questa interpretazione del v. 34 è garantita dalla similitudine precedente. – Livido è color brunastro (cfr. III 98: livida palude), proprio della pelle nel gran freddo ("lividus est plumbeus idest pallidus": Papia). L'aggettivo va riferito al corpo dei dannati che Dante vede attraverso il ghiaccio trasparente come vetro (cfr. XXXIV 12), mentre non vede i volti, che sono reclinati (v. 37)».

² Sull'uso dell'immagine delle lacrime nell'*Inferno* si vedano i seguenti studi: P. BOYDE, *Body-language and the physiology of passion*, in ID., *Perception and passion in Dante's «Comedy»*, cit., pp. 140-170; A. WILLIAMSON, *The tears of Cocytus*, in *The Poets' Dante*, a cura di P. S. Hawkins e R. Jacoff, Farrar, Straus and Giroux, New York 2001, pp. 359-369; G. DANESI, *Le lacrime congelate: una metafora della «Consolatio ad Liuiam» inverata in Dante*, in *Aspetti di stile e di "aemulatio" fra Plauto e Stazio con appendice dantesca*, a cura di P. Santini e al., Anazetesis, Firenze 2008, pp. 35-54; J. M. BAXTER, *Icy Hearts and Frozen Souls: The Lowest Portion of Hell («Inferno» 27-34)*, in ID., *A Beginner's Guide to Dante's «Divine Comedy»*, Baker Academic, Grand Rapids 2018, pp. 59-70.

L'impedimento alla loro uscita diviene per questo limite allo sfogo e implica l'accrescere della sofferenza spirituale.¹ Oltre al termine «rintoppo» di verso 95, che cela la semantica di «impedimento fisico»,² al verso 99 ricorre anche «grosso»: termine in uso esclusivamente presso l'*Inferno*, in questo caso avente la valenza di «viluppo, groviglio, nodo» o anche «massa dura e impenetrabile».³ Le lacrime formano un nodo che acuisce il dolore fisico e spirituale, ma che limita anche la vista,⁴ evidente dagli occhi dei dannati ricoperti da una visiera di ghiaccio.⁵ Come entro un *climax* ascendente, le pene crescono d'intensità allo sprofondare verso il centro della terra e mostrano un altro aspetto della loro natura: rendere una sofferenza fisica che coinvolge fortemente l'anima. Per i traditori degli ospiti, infatti, l'incremento della pena è dato dal limite allo sfogo del dolore che determina l'accrescimento della sofferenza spirituale, ma è atto anche a simboleggiare l'indurimento morale che connota tali dannati. Il serrame diabolico penetra dal corpo all'interiorità causando il totale annientamento dell'anima, così come esemplarmente è ritratto nella Giudicca: i traditori dei benefattori sono completamente immersi dentro al ghiaccio e i loro corpi stessi hanno subito una metamorfosi. Dante li descrive trasparire «come festuca in vetro» (*Inferno*, XXXIV, 12), ovvero come un «fucello» o «frammento di paglia» dentro al ghiaccio:⁶ come ha ben definito Momigliano, l'immagine è tesa a sottolineare un senso di fragilità e sottigliezza, ma anche di immobilità fossile e trasparenza spettrale date da un luogo in cui «la vita è spenta del tutto».⁷

Dante ha modo di scovare l'origine di tanto gelo e conseguentemente di tante pene per i dannati soltanto giungendo alla fine del suo viaggio infero. Al centro della terra il poeta si trova al cospetto diretto, infatti, con Satana. Lo scenario che precede la sua apparizione è connotato da

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Il (Lo) pianto stesso li impedisce di (non lascia) piangere, e le lacrime di dolore ('l duol), che trovano (truova) un ostacolo (rintoppo) sugli occhi, ritornano dentro (si volge in entro) ad accrescere (far crescere) la sofferenza (l'ambascia); poiché (ché) le lacrime uscite per prime formano un nodo di ghiaccio (fanno grosso), e così (si) come visiere di cristallo, riempiono sotto le ciglia ('l ciglio) tutta la cavità dell'occhio (il coppo)».

² F. TOLLEMACHE, s. v. «rintoppo», in *ED*.

³ V. VALENTE, s. v. «grosso», in *ED*; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «fanno grosso: formano un nodo; qui grosso vale massa dura e impenetrabile. Ma nodo si dice ancor oggi delle lacrime serrate nella gola».

⁴ Presso le fonti bibliche il limite alla vista connota i peccatori: sul tema mi permetto rinviare alla sezione *I. 6 Diradare, disgelare*, in P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio*, cit., pp. 50-58.

⁵ B. LOMBARDI, *ad loc.*: «Visiera, la parte dell'elmo che cuopre il viso, spiega il Vocabolario della Crusca, e ne reca tra gli altri esempi questo di Dante. Cotal parte d'elmo però cuopre solo la faccia, e lascia dei fori avanti agli occhi; e qui tutto al contrario, cuoprono i ghiacci solamente gli occhi, e lasciano scoperta la faccia. Visiere per occhiali spiegano meglio il Landino, Vellutello, e Daniello».

⁶ L. GRAZIUOSO, s. v. «festuca», in *ED*; N. FOSCA, *ad loc.*: «Siamo nell'ultima zona di Cocito, nella quale le anime sono interamente dentro il ghiaccio: non possono dunque né muoversi né parlare. Esse – precisa il narratore – erano trasparenti (trasparien = “trasparivano”) come una pagliuzza (festuca) nel vetro (il paragone rinvia a *Metam.* IV.354-55, ma una probabile ascendenza sacra è rilevata da A.K. Cassell, *Dante's Fearful Art of Justice*, University of Toronto Press, 1984, p. 100)».

⁷ *Ivi*.

oscurità e, come già emerso, maggior gelo,¹ ma anche da un riflesso emotivo molto forte: Dante stesso diviene gelato dalla paura e le sue parole divengono fioche; egli percepisce la sua condizione come né di morte, né di vita.² Per la prima volta il poeta avverte di condividere la medesima pena dei dannati. Il re dell'Inferno emerge dal ghiaccio fino alla cintola e le sue sembianze appaiono giganti, ma anche sproporzionante.³ Mostra, inoltre, tre volti e sotto ogni faccia spuntano due ali che si muovono nella loro vasta estensione generando un vento gelido.

Non avean penne, ma di vispistrello
 era lor modo; e quelle svolazzava,
 sì che tre venti si movean da ello:
 quindi Cocito tutto s'aggelava.
 Con sei occhi piangea, e per tre menti
 gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
 (*Inferno*, XXXIV, 49-54)

Le ali di Satana vengono ritratte, seguendo il comune modello medievale, come ali di pipistrello e nel numero di sei come quelle di tutti i Serafini. Il diavolo, dunque, conserva il numero delle ali con cui fu creato, ma esse hanno subito una metamorfosi a seguito della caduta, perdendo le piume.⁴ Il movimento generato da tali vaste protuberanze delle spalle genera tre tipologie di venti che gelano il Cocito in ogni sua parte.⁵ Secondo alcuni interpreti, lo sbattere delle ali di Satana

¹ *Inferno* XXXIV, 4-9: «Come quando una grossa nebbia spira, / o quando l'emisperio nostro annotta, / par di lungi un molin che 'l vento gira, / veder mi parve un tal dificio allotta; / poi per lo vento mi ristringi retro / al duca mio, ché non li era altra grotta».

² *Inferno* XXXIV, 22-27: «Com'io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo, / però ch'ogne parlar sarebbe poco. / Io non mori' e non rimasi vivo: / pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, / qual io divenni, d'uno e d'altro privo». Si noti come la stessa reazione di gelo del cuore mostra Dante quando Beatrice lo rimprovera per la prima volta in *Purgatorio*, XXX, 85-99.

³ G. BARUCCI, *Il male come dismisura*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, cit., p. 114.

⁴ N. FOSCA, *ad loc.*: «Sotto ognuna delle facce di Satana ci sono due enormi ali, molto più grandi delle vele delle navi. Le ali di Lucifero sono dunque sei, come sei sono le ali dei Serafini, gli angeli più vicini a Dio: Dite conserva, a proprio scorno, simili segni degradati (v. 49) del passato glorioso. Sei ali hanno anche gli animali che, secondo l'Apocalisse (4.8), stanno attorno al trono di Dio [...] Le ali di Lucifero, che producono tre correnti d'aria (venti) che causano il congelamento di Cocito, sono come quelle del pipistrello (vispistrello: lat. vespertilio: cfr. Conv. II.iv.17), cioè membranose e nerastre (così erano rappresentate nel Medioevo le ali dei diavoli); quindi antitetiche a quelle, piumate e splendenti, degli angeli. Negativa l'immagine del pipistrello nella Bibbia (cfr. p. es. Levit. 11.19, Deut. 14.18 e Is. 2.20): numerosi sono i testi medievali che equiparano pipistrelli e demoni. A parere di A. Pézard, le ali di Lucifero possono essere poste in antitesi alle sei ali di cui sono dotati gli animali meravigliosi che simboleggiano i Vangeli (Purg. XXIX.94-102), animali le cui penne sono piene d'occhi: sono cioè "come quelle dei pavoni, simboli di resurrezione, immortalità e contemplazione perfetta"; cfr. L. PASQUINI, *Il diavolo nell'inconografia medievale*, in T. GREGORY, *Il diavolo nell'occidente medievale*, cit., pp. 479-518.

⁵ N. FOSCA, *ad loc.*: «Nei tre venti si può anche cogliere, secondo A.K. Cassell (*Dante's Fearful Art of Justice*, University of Toronto Press, 1984, p. 98), una parodia infernale del battesimo. Nei primi riti di benedizione delle acque battesimali, infatti, il sacerdote soffiava per tre volte sull'acqua, riproducendo lo Spirito di Dio che, all'atto della creazione, si librava sulla superficie delle acque (Gen. 1.2). Il rito serviva a purificare le acque, mentre ora il vento intrappola i dannati, che, di conseguenza, le contaminano. Ch. S. Singleton (*La poesia della "Divina Commedia"*, Bologna, Il Mulino 1978, pp. 50-67) ha posto l'accento sulla funzione parodica delle sei ali di Lucifero, le quali rappresentano ironicamente lo "spirare" dello Spirito Santo dal Padre attraverso il Figlio secondo una eterna reciproca comunicazione (nota spira al v. 4). Mentre lo "spirare" delle sei ali determina il congelamento di Cocito (ed emana odio), lo "spirare" trinitario costituisce la comunicazione vivente ed eterna fra Padre e Figlio, da cui procede

indica la sua ira, eppure il suo agire appare vano, perché non gli permette di liberarsi dal serrame, oltre che dannoso per se stesso e per i dannati.¹ Egli non fa altro che congelare l'acqua intorno a sé e generare la sua personale catena di prigionia che acuisce la sofferenza per se stesso e per tutti i dannati. Satana vive, dunque, un terribile paradosso secondo cui il suo regno è il suo carcere ed egli stesso è il carceriere dei suoi seguaci.² Anche per il re degli inferi il dolore si tramuta in espressione del volto: Satana piange con sei occhi e le sue lacrime si mischiano alla bava sanguinolenta, mentre è intento a divorare i suoi seguaci. Il pianto di Satana potrebbe essere inteso come spia di una traccia di umanità conservata nel cuore e che, come tale, celerebbe il mantenimento di una scintilla divina. Come ha fatto rivelare Frare, tuttavia, le lacrime di Lucifero potrebbero indicare soltanto la sua scissione data dalla consapevolezza di poter concedere ai suoi seguaci, anziché premi, solo dolore e annientamento.³

3. 1. 5 *Chiavi e serrature*

Il verbo «serrare», com'è stato possibile esaminare, descrive all'interno dell'*Inferno* le forme più dure di condanna e, conseguentemente, di sofferenza.⁴ In esso si possono scorgere, infatti, non solo le idee di «legare, vincolare o incatenare», ma soprattutto quella di «chiudere».⁵ Tutte le condanne inferie sono concepite come un atto di chiusura o recinzione del male al fine di contenerlo e limitarne la potenza, ma quelle descritte mediante l'atto del serrare rendono più evidente il concetto di reclusione, come esclusione e segregazione, e mostrano l'unica meta a cui può condurre tale strada, ovvero l'annientamento o eliminazione definitiva. Per comprendere fino in fondo il valore di tale concezione, che rappresenta il massimo esempio di giustizia divina,⁶ occorre ritornare ad una fonte biblica già esaminata all'interno dell'analisi sul vincolo della legge: «Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum in cælis: et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in cælis» (Mt 16, 19). Il passo rappresenta il punto focale della concezione cristiana

una terza persona, lo Spirito Santo che è Amore (cfr. Inf. XXXIII, n. 106-108). Di conseguenza, scrive D. Cervigni, “in quanto rappresentazione ironica del vento che annunciò la discesa dello Spirito Santo e il dono di tutte le lingue secondo il resoconto degli Atti degli Apostoli (2.1-12), lo ‘spirare’ satanico non stabilisce alcuna comunicazione” (“The Muted Self-Referentiality of Dante’s Lucifer”: *Dante Studies*, 1989, p. 55)».

¹ P. FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, cit., pp. 97-98.

² J. B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo*, cit., p. 130; N. FOSCA, *ad loc.*: «Fitto nel centro della terra, il perverso, nella sua rabbia impotente, sbatte furiosamente le ali e converte in ghiaccio tutte quelle acque, che gli si stringono attorno e formano le sue vere catene. Egli è così prigioniero dell'opera sua stessa» (Steiner). “Quello che credi il suo regno”, commenta in contesto affine S. Agostino, “è in realtà il suo carcere” (Enarr. in Ps. 103, s. 4.7)».

³ P. FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, cit., pp. 92-93.

⁴ Si rilevi come già in *Rime*, XLV, 1 il dolore è posto in relazione con l'atto del serrare: «lo dol che più mi dole e serra».

⁵ A. BUFANO, s. v. «serrare», in *ED*.

⁶ C. BOLOGNA, «Giustizia mosse il mio alto fattore», cit., p. 53; cfr. *Ivi*, pp. 54-56.

di legge divina.¹ Esso si inquadra all'interno dell'episodio in cui Cristo elegge a suo vicario in terra San Pietro e tale vicariato è simboleggiato dal dono delle chiavi del Cielo.² Attraverso tale gesto Cristo crea un vincolo di connessione tra il Cielo e la Terra: tutto ciò che sarà legato in Terra, lo sarà in Cielo; tutto ciò che sarà sciolto in Terra, lo sarà in Cielo. Le chiavi sono due in quanto simboli dell'apertura o della chiusura del Cielo, a cui viene attribuito il valore di regno, limitato da porte.³ Se aprire la serratura del regno dei Cieli indica l'accesso alla vita eterna, indica anche l'assoluzione e lo scioglimento dei nodi del peccato generati nella vita terrena.⁴ Al contrario, se chiudere la serratura del regno dei Cieli indica il divieto d'accesso, indica anche la perdizione eterna come conseguenza del mancato pentimento e del rimanere irretito dal vincolo del peccato prodotto nella vita terrena. Se ne deduce pertanto che le simbologie di chiave e serratura hanno una diretta corrispondenza con quelle di nodo del peccato e suo scioglimento. Nella presente sezione esamineremo come tale valenza semantica si dispieghi nel poema dantesco.

Nella *Commedia* l'idea di esclusione appare espressa attraverso il verbo «serrare» non solo con l'obiettivo di descrivere i dannati esclusi dal regno di Dio, ma anche con l'intento di ritrarre la condizione di Dante stesso e la sua sofferenza di esiliato: al verso 1-6 di *Paradiso*, XXV il poeta riferisce il desiderio di tornare alla sua terra natia come premio per aver scritto un poema a cui hanno messo mano Cielo e Terra e conseguentemente di vincere «la crudeltà che fuor – lo – serra» (v. 4), ovvero che lo relega fuori da Firenze. Anche in *Inferno*, VIII il verbo «serrare» indica un violento divieto di ingresso per Dante: la tracotanza dei Diavoli rallenta il viaggio all'ingresso della città di Dite e impone l'intervento di un emissario divino. Per rasserenare Dante e convincerlo della totale impotenza dei Diavoli rispetto ad un comando divino, Virgilio afferma che costoro tentarono già di impedire a Cristo l'ingresso all'*Inferno*, quando egli discese per liberare le anime

¹ Il simbolo della chiave rappresenta in questo caso il potere e l'autorità fisica e morale. Nel linguaggio rabbino «legare» indica «proibire» e «sciogliere» equivale a «permettere»: la legge di Dio, infatti, permette o proibisce. Nel linguaggio cristiano le due espressioni indicano, anche, il potere di assolvere o condannare rispetto a qualcosa che è permesso o proibito e, dunque con riferimento ai peccatori: s. v. «pover of the keys», in *Dictionary of the Bible: dealing with its language, literature, and contents*, T. & T. Clark, Edinburgh 1899-1910, Vol. 2, pp. 30-32.

² Dai critici tale simbologia è molto spesso posta a confronto con il passo tratto dal *Libro di Isaia* (22, 22), allorché si descrive la profezia dell'investitura di Eliakim: «et dabo clavem domus David super umerum eius et aperiet et non erit qui claudat et claudet et non erit qui aperiat»; ma anche con *Apocalisse* 1, 18 in cui si descrive Gesù in possesso delle chiavi della morte e dell'inferno: «et vivus et fui mortuus et ecce sum vivens in saecula saeculorum et habeo claves mortis et inferni». La simbologia biblica delle chiavi verrà ripresa anche da Dante più volte in tutta la *Commedia*, come in: *Inferno*, XXVII, 103-104, in cui Bonifacio VIII ricorda a Guido da Montefeltro il suo potere di assolvere i peccatori («Lo ciel poss'io serrare e diserrare, / come tu sai,»); in *Purgatorio*, IX, 127, in cui l'angelo della porta purgatoriale afferma di aver ricevuto le chiavi per disserrare il passaggio da San Pietro («Da Pier le tegno,»); in *Paradiso*, XXIII, 139, al cospetto della risalita di Cristo e Maria all'Empireo, in cui San Pietro è descritto come «colui che tien le chiavi di tal gloria».

³ Il limite dato al regno dei Cieli dalle porte determina un confine netto tra sacro e profano, come si evidenzia in A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio"*, IX, in «Rivista di Studi Danteschi», XVII, 1, 2017, p. 16.

⁴ Gv 20, 23: «quorum remisistis peccata remittuntur eis quorum retinueritis detenta sunt».

del limbo, ma che la sua forza determinò la rottura dei battenti della porta, la quale permane ancora nelle medesime condizioni.¹ Dante non riferisce, tuttavia, soltanto dell'esistenza della porta infernale o in generale di serrature di reclusione, ma descrive anche le porte purgatoriale e paradisiaca e, dunque, serrature aperte.² Ai versi 43-45 di *Paradiso*, III, Piccarda definisce esemplarmente la caratteristica dei beati: «La nostra carità non serra porte / a giusta voglia, se non come quella / che vuol simile a sé tutta sua corte».³ In *Paradiso* l'amore caritatevole non limita mai un desiderio giusto, ovvero un desiderio come quello di Cristo che vuole far rassomigliare a sé tutto il suo regno.⁴ All'interno di questa polarità tra serrature di reclusione o impedimento e

¹ *Inferno*, VIII, 124-126: «Questa lor tracotanza non è nova; / ché già l'usaro a men segreta porta, / la qual senza serrame ancor si trova»; cfr. N. FOSCA, *ad loc.*: «Virgilio, che si dice crucciato, invita il discepolo a non perdersi d'animo (non sbigottir), mostrandosi sicuro della vittoria nella lotta (pruova) contro i difensori delle mura. “Virgilio ha subito uno smacco, ed è stato ferito nel suo amor proprio di maestro e duce davanti agli occhi del discepolo, sicché ritorna a lui turbato. Dante interpreta il turbamento a modo suo, come indizio di incertezza, e torna ad impaurirsi; tanto che Virgilio, accortosene, cerca di confortarlo e di mostrarsi sicuro o turbato non per timore, ma d'ira” (Trucchi, comm. ad loc.). I diavoli fecero già mostra di tracotanza (da “oltracotanza” – lat. ultra cogitatio – per aferesi: cfr. Inf. IX.93), di orgogliosa e vana opposizione al volere divino, quando tentarono, sbarrando la porta meno interna (men segreta: cfr. Aen., VI.127), di impedire l'accesso all'Inferno a Cristo, che dopo la morte si recò nel Limbo a liberare anime di giusti (Inf. IV.53ss.). Dante è già passato per quella porta (III.1-11), che è rimasta spalancata in quanto senza serrame, ossia senza serratura oppure, come vuole l'iconografia cristiana tradizionale, senza i battenti che la chiudevano. Il punto di riferimento delle narrazioni della discesa di Cristo agli Inferi è il Vangelo di Nicodemo (cfr. Inf. IV, n. 47-50).»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*la qual senza serrame...*: si ricorda qui per la seconda volta (cfr. IV 52-4) l'evento della discesa di Cristo agli Inferi, riprendendo da un'antica tradizione, riportata nel Vangelo Apocrifo di Nicodemo (VII e VIII), il fatto che i demoni gli si oppossero, sì che egli spezzò la porta che tale rimase per sempre: “*hodie portas mortis et seras* (cfr. il dantesco *serrame*) pariter Salvator noster dirupit” (Mattutino dell'Ufficio del Sabato Santo); si cfr. anche la *Legenda aurea* (ediz. Graesse, pp. 244 e 242): “*concurrerunt demones et ostia aenea curo vectibus ferreis clauserunt*”; “*ad imperium domini omnes ferrei confracti sunt vectes*”. Virgilio sembra dire: se si opposero perfino a Cristo, non è da stupirsi se ora osano opporsi a noi. È sempre la stessa *tracotanza*, perché anche ora si oppongono al volere stesso di Dio. Il richiamo a quella discesa vuol ricordare a Dante che le forze infernali sono state sconfitte una volta per sempre».

² *Purgatorio*, XXVIII, 97-102: «Perché 'l turbar che sotto da sé fanno / l'essalazion de l'acqua e de la terra, / che quanto posson dietro al calor vanno, / a l'uomo non facesse alcuna guerra, / questo monte salio verso 'l ciel tanto, / e libero n'è d'indi ove si serra»; cfr. N. FOSCA, *ad loc.*: «A quanto detto dal poeta tolosano Matelda ora aggiunge la precisazione del motivo (ignorato da Stazio: *Purg.* XXI.57) per cui il monte si eleva nella terza ed ultima regione dell'aria: infatti esso, affinché non fosse arrecata *molestia* (guerra) all'uomo, affinché dunque alla pace (v. 93) dello spirito corrispondesse la pace degli elementi, *si elevò* (salio = “sali”) tanto in alto da risultare esente da tali perturbazioni *dal luogo* (d'indi) *in cui si trova la porta* (ove si serra = “dove è chiuso”), custodita dall'angelo portinaio (*Purg.* IX.73 ss.)). *Paradiso*, XV, 27-30: «O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?»; cfr. U. BOSCO E G. REGGIO, *ad loc.*: «“O... reclusa?”: “O sangue mio, o abbondante grazia divina, a chi, come a te, fu aperta due volte la porta del Cielo?”. La terzina di fattura dantesca, pur essendo costruita su reminiscenze virgiliane, contiene espressioni ricalcate su forme bibliche, ed ha una sua solenne grandiosità. Se il ricordo virgiliano (*sanguis meus* in *Aen.*, VI 835), notato da tutti i commentatori, sottolinea la somiglianza di questo incontro con quello dell'*Eneide*, l'eco biblica di molte espressioni (*superinfusa, gratia Dei, celi ianua*), serve a dare una particolare gravità al linguaggio, quasi una sua sacralità. L'episodio di Cacciaguida, collocato nel centro del *Paradiso*, forma come l'ideale perno non solo della cantica, ma del poema intero, perché in esso è confermata l'alta missione di Dante: missione poetica e morale, che è come l'essenza stessa del poema».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «L'anima risponde (con occhi ridenti) ponendo in rilievo la virtù della carità, la virtù basilare per un Cristiano, il cui fine è quello di essere simile a Dio; il suo eloquio è decisamente impersonale (v. nostra), in rapporto a quello fra il viatore e le anime degli altri due regni. Secondo G. Giacalone, c'è in questa terzina una implicita similitudine tra corte celeste e corte del signore medievale: “Si noti dal punto di vista stilistico la coerenza delle due immagini: *serra porte* e *corte*, che, nel legame stesso della rima, evidenziano il Paradiso in rapporto analogico e allusivo di una vera *corte* medievale le cui *porte* non venivano *serrate* ai giusti desideri, per la liberalità del signore”».

⁴ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «se non come quella...: se non nel modo in cui le serra (cioè non le serra affatto; cfr. X 89-90; XVII 41-2) quella divina che, s'intende, non dice mai di no al desiderio buono dell'uomo e vuole che

serrature di assoluzione e apertura, ricorrono tre esempi degni di particolare analisi per una caratteristica comune: la presenza dell'immagine di serratura per descrivere una condizione specifica della coscienza umana. Ai versi 10-15 di *Inferno*, X è possibile rintracciare un primo esempio. Virgilio e Dante procedono verso la città di Dite e, costeggiando il lato interno delle mura, osservano delle tombe. Dante è incuriosito da alcune di esse in quanto prive del coperchio. Il poeta chiede, dunque, a Virgilio di poter vedere il volto di chi vi è deposto, dal momento che non vi sono neppure i demoni a custodire le arche. La risposta di Virgilio è molto singolare:

E quelli a me: «Tutti saran serrati
quando di Iosafât qui torneranno
coi corpi che là sù hanno lasciati.
Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutti suoi seguaci,
che l'anima col corpo morta fanno»
(*Inferno*, X, 10-15)

La fedele guida spiega che in quei sepolcri sono puniti Epicuro e i suoi seguaci per non aver creduto all'immortalità dell'anima. Costoro saranno puniti atrocemente nel giorno del Giudizio universale: a seguito delle restituzione dei corpi verranno, infatti, serrati dentro i sepolcri per l'eternità.¹ L'uso dell'immagine di serratura riprende il modello delle condanne infernali già esaminato, ma la particolarità in questo caso è che la condanna scatterà alla fine dei tempi. Dante propone un contrappasso di alta simbolicità: coloro che in vita hanno creduto nell'esistenza del solo corpo si ritrovano nell'aldilà rivestiti esclusivamente del corpo aereo, ma, nel giorno in cui il loro corpo reale gli verrà restituito, vivranno per intero la decomposizione di esso nel buio della terra, così come in vita hanno creduto. Ciò a cui hanno prestato fede verrà distrutto, rendendone palese la vanità, ma ciò in cui non hanno creduto verrà segregato. Il verbo «serrare» in questo caso indica propriamente l'atto del rinchiudere, ma, come abbiamo visto nelle numerose occorrenze di pene infernali esaminate, esso assume sempre una connotazione di incremento del dolore e anche in questo caso rende palese la terribile angoscia che proveranno i dannati. Tutto l'episodio è strutturato attraverso lo strumento dell'evocazione – i sepolcri vuoti evocano i dannati, i corpi

tutta l'assemblea del cielo si conformi a lei. In questo ultimo verso è già detto quello che sarà il tema centrale di Piccarda: l'uniformarsi della volontà umana a quella divina».

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Tutti saran serrati...: i coperchi saranno chiusi nel giorno del giudizio universale, quando le anime rivestiranno i loro corpi e li riporteranno per sempre in quelle tombe. Iosafât è la valle presso Gerusalemme dove, secondo la Scrittura, avverrà il giudizio universale (cfr. Ioe 3, 2 e Matth. 25, 31). Le tombe aperte aspettano dunque i corpi dei dannati». Sul tema si vedano i seguenti studi: G. CORBETT, *Epicurean mortalism and christian faith*, in ID., *Dante and Epicurus. A dualistic vision of secular and spiritual fulfilment*, Legenda. Modern Humanities Research Association - Maney, London 2013, pp. 89-120; A. MURRAY, *The epicureans*, in *Intellectuals and writers in Fourteenth-Century Europe*, a cura di P. Boitani, A. Torti, Narr - Brewer, Tübingen - Cambridge 1986, pp. 138-163; G. SANTANGELO, *Il canto degli epicurei*, in ID., *Dante e la Sicilia e altre "letture" e note dantesche*, S. F. Flaccovio, Palermo 1985, pp. 73-101; cfr. G. STABILE, s. v. «epicurei», in *ED*.

assenti evocano i risorti, l'attesa dell'angoscia evoca il dolore – e la presenza di Dante nella temporalità storica non riduce la potenza dell'immagine, anzi la amplifica. L'evocazione dell'eterno, insieme all'immagine del sepolcro serrato, hanno la forza di ritrarre la totale perdizione e il nulla che caratterizza i dannati. La serratura, in questo caso, tuttavia, assume una connotazione particolare: se tutte le altre pene infernali sono esercitate sul corpo aereo, questa si dispiegherà sul corpo fisico e sull'anima, solo quando queste due componenti dell'essere saranno ricongiunte. Occorre ricordare, tuttavia, che la colpa di questi dannati è quella di non aver creduto e, dunque, di aver serrato in vita la loro coscienza alla fede nell'esistenza dell'anima. In questo modo si realizza la giustizia divina: ciò che fu incatenato nella vita terrena, lo sarà nella vita eterna. Essendo la loro coscienza serrata su questioni di rilevanza escatologica, la loro serratura eterna coinvolgerà la loro intera condizione psico-fisica.

In *Inferno*, XIII Dante presenta la figura di Pier de le Vigne, che abbiamo visto essere centrale sia per quanto concerne l'immagine del legame tra l'anima e il corpo, sia per quanto riguarda la specifica figura del nodo. Se, infatti, il dannato in quanto suicida ha subito la pena della metamorfosi in albero, le sue membra assumono la connotazione di tronchi altamente nodosi. La causa che condusse il dannato al suicidio è, tuttavia, anch'essa suggestiva e lega irrimediabilmente la sua figura alle immagini di legatura. Essa è espressa tra i versi 58-63 del medesimo canto:

Io son colui che tenni ambo le chiavi
 del cor di Federigo, e che le volsi,
 serrando e diserrando, sì soavi,
 che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
 fede portai al glorioso officio,
 tanto ch' i' ne perde' li sonni e' polsi.
 (*Inferno*, XIII, 58-63)

Il dannato si presenta ponendo subito al centro dell'attenzione il suo «glorioso officio», ovvero il suo ruolo pubblico di cancelliere di Federico II, ruolo da cui derivano gli eventi che lo condussero alla morte.¹ Ai versi 58-59 il discorso si apre con l'immagine delle «chiavi del cor»

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Pier della Vigna, nel presentarsi (ed è l'unico dannato che lo fa rafforzando il pronome personale con colui ed insieme utilizzando il presente son, non fui), pone subito in rilievo l'importanza del proprio glorioso officio, in quanto intimo dell'imperatore, in possesso delle chiavi che chiudono e aprono il cuore (cfr. Is. 22.22)»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Io son colui...: chi parla è Pier delle Vigne, il grande cancelliere di Federico II. Con questo verso il tono s'innalza, come se lo spirito ferito riprendesse in pieno l'antica autorevolezza. La grande perifrasi che usa per denominarsi (colui che governò a suo piacere l'animo di Federico), e che doveva bastare a chiunque per riconoscerlo, già esprime il centro della vita di quest'uomo. Su Pier delle Vigne si veda la nota alla fine del canto [ma qui presente dopo il paragrafo seguente]»; cfr. A. P. TABASSO, *Il segreto dell'imperatore (canto XIII dell'"Inferno")*, in *Il segreto*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari 1-4 Aprile 1999), a cura di U. Floris e M. Viridis, Bulzoni, Roma 2000, pp. 155-157.

dell'imperatore: due chiavi atte a serrare e disserrare, ovvero aprire il cuore e, dunque, rivelare, oppure chiuderlo e, dunque, custodirne i segreti. Questo è il compito di Pier de le Vigne in quanto confidente e consigliere: essere in possesso di queste chiavi e sapere gestire le dinamiche di apertura e chiusura. Egli afferma di aver imparato così bene ad usarle da mantenere fuori dai segreti dell'imperatore quasi tutti i componenti della corte, ma che l'invidia dei cortigiani gli fece perdere il sonno e la vita. Il verbo «serrare» indica in questo caso propriamente l'atto del chiudere, così come «diserrare» indica l'aprire. L'immagine delle chiavi è posta dai critici a confronto con tre gruppi di fonti: con fonti bibliche, con particolare riferimento ai passi tratti dal *Libro di Isaia* (22, 22) e dal Vangelo secondo Matteo (16, 19), in cui le chiavi rappresenterebbero la padronanza assoluta o il possesso;¹ con uno stilema provenzale e, in generale, con la lirica d'amore d'epoca medievale in cui è familiare l'uso delle immagini di chiave e serratura applicate ai sentimenti;² con una lettera di Nicola della Rocca, ritrovata nella corrispondenza di Pier de le Vigne, in cui ricorre l'immagine e che potrebbe essere fonte diretta del luogo dantesco.³ Tutt'e tre i confronti sono degni di analisi, ponendo accortezza nell'osservare che nel presente caso la dinamica dell'apertura e chiusura non è connessa all'accesso al Cielo, bensì al cuore e alla confidenza. Come ha ben definito Tabasso, nell'episodio Dante sembra aver intrecciato con fine equilibrio tutte le fonti individuate e, in particolare, immagini bibliche con immagini tratte dalla poesia amorosa.⁴ Lo studioso rileva come Pier de le Vigne dichiararsi di essere padrone della volontà del suo signore per la virtù di un'arte esercitata magistralmente, ovvero l'arte della retorica. In questo senso l'episodio mostrerebbe come la finezza del discorso ben tessuto permetta di accedere al segreto del cuore, ovvero alla parte più interiore dell'animo umano, quella che difficilmente si vuole rivelare.⁵ Dal *De vulgari eloquentia*, I. XIII. 4 Tabasso deduce che l'immagine del 'possedere le chiavi del cuore' equivale a possedere la volontà di qualcuno: Pier de le Vigne si trovò in possesso non solo del dominio sull'amministrazione del regno, ma anche sulla volontà dell'imperatore. Se

¹ *Ivi*, p. 146.

² Come ricorda Tabasso, in un rifacimento francese del XIII sec. l'*Ars amandi* viene intitolata *La clef d'Amor*: la chiave d'amore è, inoltre, lo strumento con cui il dio chiude il cuore del poeta nel *Roman de la Rose*, citato anche nel *Fiore*, IV, 1; cfr. A. P. TABASSO, *Il segreto dell'imperatore (canto XIII dell' "Inferno")*, cit., pp. 147-148.

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «ambo le chiavi: l'una per aprire, l'altra per chiudere («del sì e del no, del negare e del concedere»: Landino); l'immagine del *claviger*, colui che tiene le chiavi appunto (di origine biblica: Is. 22, 22), è stata ritrovata nella corrispondenza di Pier delle Vigne, in una lettera di Nicola della Rocca, che potrebbe essere fonte diretta del luogo dantesco: «*Tamquam Imperii claviger claudit, et nemo aperit; aperit, et nemo claudit*». L'epistolario era comunque testo vulgata e la figura usata per il cancelliere di Federico è da ritenersi nota, tanto che egli la adopera appunto al posto del proprio nome. Essa richiama, nella sua solennità, le due chiavi di Pietro, ricordate da Bonifacio VIII a XXVII 103-4 con gli stessi due verbi qui usati: *lo ciel poss'io serrare e diserrare*»; cfr. A. P. TABASSO, *Il segreto dell'imperatore (canto XIII dell' "Inferno")*, cit., p. 146.

⁴ *Ivi*, p. 148.

⁵ Come dimostra Tabasso, il termine «segreto» in *Convivio* e *Vita Nuova* indica la parte più interiore dell'animo umano, quella che non si vuole rivelare a nessuno e, infatti, è atto anche ad esprimere l'amore per Beatrice; Dante mostra una piena fiducia nell'arte della retorica che individua come capace di dare accesso al «segreto»: cfr. A. P. TABASSO, *Il segreto dell'imperatore (canto XIII dell' "Inferno")*, cit., pp. 148-151.

ne deduce una conferma della legge della Giustizia divina: la tracotanza esplicitata da Pier in vita, nell'atto di tessere uno strettissimo legame con l'imperatore escludendo altri,¹ lo condusse al suicidio come rifiuto di se stesso e lo ha rilegato in eterno ad un corpo non suo. L'episodio, tuttavia, ci aiuta a comprendere una dinamica centrale entro l'uso dantesco dell'immagine di serratura: le chiavi del Cielo hanno una diretta corrispondenza con le chiavi del cuore, ovvero con la capacità umana di aprire la propria coscienza e fede a Dio.

La potenza insita in una coscienza aperta al divino e pentita dei propri peccati traspare in un altro episodio centrale della *Commedia*. In *Purgatorio*, IX Dante narra del suo arrivo presso la Valletta dei Principi e di un incontro con un angelo che lo conduce ad una porta. Tra i versi 107-108 Virgilio esorta Dante a rivolgere una preghiera all'angelo: «Chiedi / umilmente che 'l serrame scioglia». Inizia così uno dei passaggi rituali cruciali del cammino dantesco (vv. 109-114):² Dante si prostra ai piedi dell'angelo chiedendo misericordia e implora l'apertura della porta, dopo essersi battuto il petto per tre volte.³ L'angelo segna, dunque, sette P sulla fronte del poeta⁴ e lo invita a far in modo di cancellare tali segni proseguendo il cammino.⁵ Soltanto alla fine del rito Dante si

¹ Cfr. *ivi*, p. 152.

² Sull'interpretazione generale dell'episodio si tengano in considerazione i seguenti studi: P. ARMOUR, *The door of purgatory: a study of multiple symbolism in Dante's Purgatorio*, Clarendon Press, Oxford 1983; G. LEDDA, *Canti VII-VIII-IX. Esilio, penitenza, resurrezione*, in *Esperimenti danteschi. "Purgatorio" 2009*, a cura di B. Quadrio, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 71-103; ID., *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una "lectura" di "Purgatorio" IX*, in «Lettere Italiane», LXVI, 1, 2014, pp. 3-36; A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio", IX*, cit., pp. 3-17; E. RAIMONDI, *Semantica del canto IX del «Purgatorio»*, in ID., *Metafora e storia*, Einaudi, Torino 1982, pp. 95-122; M. PICONE, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Turicensis. «Purgatorio»*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 121-137; C. CALENDÀ, «Purgatorio», IX, *le forme del sogno, i miti, il rito*, «Rivista di Studi danteschi», I, 2001, pp. 284-301; S. AGLIANÒ, *Il canto IX del «Purgatorio»*, in *Lecture dantesche. «Purgatorio»*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1964, pp. 849-868; G. FALLANI, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Scaligera. «Purgatorio»*, Le Monnier, Firenze 1971, pp. 291-307; G. DI PINO, *Il Canto IX del «Purgatorio»*, in *Nuove letture dantesche*, a cura della Casa di Dante in Roma, Vol. IV: anno di studi 1968-1969, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 35-56; S. VAZZANA, *Il canto IX del «Purgatorio»*, in *Lecture [...] tenute nella Casa di Dante in Roma, anni 1976-1979. Purgatorio*, a cura di S. Zennaro, Bonacci, Roma 1981, pp. 175-198; F. SALSANO, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. «Purgatorio»*, a cura di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli 1989, pp. 191-204; F. GABRIELI, *Una lettura dantesca: «Purgatorio» IX*, in *Filologia e critica dantesca Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989, pp. 129-140; A. MELLONE, *Il canto IX del «Purgatorio» dantesco*, in *Miscellanea di studi danteschi in onore di Silvio Pasquazi*, Federico & Ardia, Napoli 1993, vol. II, pp. 519-531; T. CALIGIURE, *Il sogno dell'aquila («Purgatorio» IX)*, «Filologia antica e moderna», 14, XXVI, 2004, pp. 57-79; L. SEBASTIO, *La vera potestà della Chiesa. «Purgatorio» IX*, in ID., *Il poeta tra Chiesa e Impero. Una storia del pensiero dantesco*, Olschki, Firenze 2007, pp. 99-190; C. ROSS, *Canto IX. The Ritual Keys*, in *Lectura Dantis. «Purgatorio»*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn, C. Ross, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008, pp. 85-94.

³ Il gesto simboleggia l'ammissione della colpa: G. LEDDA, *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una "lectura" di "Purgatorio" IX*, cit., p. 30.

⁴ Secondo Battistini questo simbolo indica le prove che Dante deve superare per rendersi degno del passaggio; per Ledda, invece, sono segno dei sette peccati o vizi capitali che dovranno essere espunti nelle sette cornici purgatoriali: A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio"*, cit., p. 4; G. LEDDA, *Canti VII-VIII-IX. Esilio, penitenza, resurrezione*, in *Esperimenti danteschi. "Purgatorio" 2009*, cit., p. 99.

⁵ Sul significato rituale del segno delle sette P si vedano: E. ARDISSINO, *Gli atti penitenziali e le chiavi di Bonifacio VIII*, in ID., *Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di Dante*, Libreria Editrice Vaticana, Città del

accorge che l'angelo ha una veste color cenere e che da essa estrae due chiavi.¹ La prima chiave appare d'oro, mentre la seconda d'argento: l'angelo usa entrambe per aprire la porta. L'esposizione sul valore di tali chiavi è affidata all'angelo:

«Quandunque l'una d'este chiavi falla,
che non si volga dritta per la toppa»,
diss'elli a noi, «non s'apre questa calla.
Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che diserri,
perch'ella è quella che 'l nodo digroppa.
Da Pier le tegno; e dissemi ch'i' erri
anzi ad aprir ch'a tenerla serrata,
pur che la gente a' piedi mi s'atterri».
(*Purgatorio*, IX, 121-129)

Il discorso si apre puntualizzando l'importanza di entrambe le chiavi, che, se non girate correttamente nella toppa, non permettono alla porta di aprirsi. Segue una maggiore descrizione delle chiavi e del loro potere: la chiave d'oro è la più preziosa, ma l'altra richiede arte e ingegno perché è quella che determina lo scioglimento del nodo. Infine, l'angelo afferma di averle ricevute in dono da San Pietro, il quale lo esortò ad aprire la porta con misericordia e di farsi guidare sempre dai gesti di pentimento dei purganti, come il prostrarsi ai suoi piedi. La critica è concorde nell'intendere l'immagine della chiave d'oro come un riferimento all'autorità concessa da Dio alla Chiesa nel giudicare le anime penitenti. L'immagine della chiave di argento, invece, sarebbe simbolo del giudizio da parte di un delegato di Dio, il quale con discrezione, scienza e dottrina – intesa come arte di discernimento tra verità e menzogna –, deve valutare la sincerità del pentimento umano.² L'ambito spirituale e quello gnoseologico si intrecciano: all'angelo è affidato il compito di dover leggere nell'animo del poeta e discernere;³ da tale atto di discernimento deriva la

Vaticano 2009, pp. 69-88; F. SALSANO, *Dante-pellegrino. "Purgatorio"*, in EAD., *Personaggi della "Divina Commedia"*, Sangermano, Cassino 1984, pp. 147-170.

¹ Sull'interpretazione del colore della veste dell'angelo si veda: A. PEGORETTI, *Immaginare la veste di un angelo: il caso di «Purg.» IX, 115-116*, «L'Alighieri», ILVII, n.s., 27, 2006, pp. 141-150.

² Si riportano a titolo esemplificativo due voci critiche, la prima ascrivibile al commento antico e la seconda moderna: JACOPO DELLA LANA, *ad loc.*: «Più cara è l'una, cioè l'autorità della Chiesa. Ma l'altra, cioè che quella della discrezione è molto maestrevole, ed è quella che disgruppa ogni nodo»; CARLO GRABHER, *ad loc.*: «La chiave d'oro (l'una), cioè l'autorità, è più preziosa (cara) essendo stata concessa direttamente da Dio e per merito del suo sacrificio (cara) essendo stata concessa direttamente da Dio e per merito del suo sacrificio; ma la chiave d'argento (l'altra), cioè la scienza, avanti che diserri, dando il primo giro al "serrame", richiede assai più preparazione spirituale e acume (ingegno) per comprendere, nonché tatto e perizia (arte) per giudicare [...]». A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio"*, cit., p. 13: «per Benvenuto da Imola significa la "scientia discernendi", cioè la capacità del confessore di riconoscere i peccati connessi, di attribuire loro la giusta pena e di intendere la sincerità del pentimento, e l'altra d'oro, ossia l' "autoritas absolventi et ligandi", ancora più preziosa ("più cara", v. 124) perché delegata direttamente da cristo a san Pietro».

³ LUIGI PIETROBONO, *ad loc.*: «[...] ma la bianca richiede che il sacerdote posseda in notevole misura ingegno per leggere nei cuori [...]».

possibilità per Dante di avanzare nel percorso spirituale.¹ Se nell'episodio di Pier de le Vigne la retorica ha la forza di serrare e disserrare l'animo dell'imperatore e governare la sua volontà, nel presente caso l'arte dell'ascolto e della confessione ha il potere di penetrare nella coscienza del penitente e, a seconda di quanto letto nel suo cuore, serrare o disserrare la porta purgatoriale. È bene rilevare, inoltre, come all'immagine della chiave sia accostata, anche in questo caso, un'immagine di legatura: all'azione del «disserrare» attraverso la chiave d'argento, consegue che il «nodo digroppa». L'*Enciclopedia dantesca* riporta al lemma «digroppare» il sinonimo «disciogliere»² e il *TLIO* riporta parimenti la definizione di «sciogliere un nodo».³ Il lemma «disserrare» appare, invece, sfruttato sia nell'accezione di «aprire una porta», sia di «liberazione da un impedimento». I commenti moderni al passo purgatoriale scorgono in «diserri» e in «digroppa» un rimando metaforico all'atto unico di dipanare la matassa della condotta dell'anima penitente e, dunque, alla dote del confessore di rendere lineare ciò che è distorto.⁴ Tale concetto si può evincere anche riscontrando il gioco rimico tra «diserri» e «erri» dei versi 125 e 127. L'azione compiuta mediante la chiave d'argento, dunque, è interpretata come un rimando all'assoluzione.⁵ La corretta lettura della coscienza di Dante da parte dell'angelo, attraverso un atto di comprensione, disserra la porta purgatoriale e questa azione corrisponde allo scioglimento di un nodo morale, permettendo a Dante un'elevazione spirituale. Anche in questo caso si conferma la corrispondenza tra le immagini di chiave e serratura e una condizione morale. L'episodio, però, rappresenta un esempio positivo in cui l'apertura della coscienza al pentimento e alla fede in Cristo determina lo scioglimento del vincolo interiore. Si rilevi, inoltre, come le semantiche tra serrami o nodi morali e interpretativi si intrecciano e dentro lo scioglimento di uno si discioglie l'altro, aprendo nuove possibilità di comprensione ed elevazione.

¹ Che al centro dell'episodio vi sia il tema della confessione è confermato dalla simbologia dei tre gradini posti sotto la porta purgatoriale e descritti da Dante ai versi 94-102 di colore bianco, scuro e rosso: essi sono interpretati dalla critica, sulla scorta dei commentatori trecenteschi, come i tre momenti del sacramento della confessione (*contritio cordis, confessio oris, satisfactio operis*). Sul tema si veda A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio"*, cit., p. 12. Molto interessante quanto riscontrabile in G. LEDDA, *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una "lectura" di "Purgatorio" IX*, in «Lettere Italiane», LXVI, 1, 2014, p. 23: «Un'interpretazione alternativa vede nei gradini le tre fasi della *contritio cordis*, intesa come primo momento della confessione: cioè la con-sapevolezza della colpa; il dolore del cuore contrito; l'ardore di purificazione. Le altre parti della confessione si compirebbero più avanti: la *confessio oris* subito dopo, la *satisfactio operis* con l'attraversamento delle cornici purgatoriali. Dagli altri commentatori trecenteschi si distacca Pietro Alighieri secondo il quale rappresenterebbero sì tre momenti della confessione, ma il primo l'esame di coscienza; il secondo la contrizione del cuore; il terzo il rossore, segno della vergogna». Cfr. E. RAIMONDI, *Semantica del Canto IX* cit., pp. 112-118; G. DI PINO, *Il canto IX del "Purgatorio"* cit., pp. 50-51; G. FALLANI, *Canto IX* cit., pp. 300-302; P. ARMOUR, *The Door of Purgatory* cit., pp. 17-34 e 187-190.

² B. CORDATI MARTINELLI, s. v. «digroppare», in *ED*.

³ S. v. «digroppare», in *TLIO*.

⁴ ATTILIO MOMIGLIANO, *ad loc.*: «[...] dipana la matassa della sua condotta in modo da veder chiaro quanto c'è in essa di bene e di male [...]»; SIRO AMEDEO CHIMENZ, *ad loc.*: «'l nodo digroppa: elimina l'intoppo della serratura [...]».

⁵ Si cita esemplarmente: MANFREDI PORENA, *ad loc.*: «La chiave d'argento simboleggia l'atto concreto dell'assoluzione (disgroppa, cioè scioglie, il nodo del peccato) [...]».

La valenza del ‘diserrare’ è, infine, sfruttata anche in relazione alla mente, all’interno di un’altra tappa fondamentale del cammino dantesco. Come già precedentemente esaminato, infatti, presso l’ottavo Cielo, a seguito del trionfo di Cristo, Dante vive uno stato di *excessus mentis* e, al fine di descrivere tale condizione, il poeta sfrutta un paragone molto suggestivo:

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s’atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.
(*Paradiso*, XXIII, 40 - 45)

Il rapimento mistico vissuto da Dante corrisponde ad una fuoriuscita da sé, ma viene espresso attraverso una similitudine naturalistica: come il fulmine si sprigiona dalla nuvola, quando essa si dilata per l’impossibilità di contenerlo, e ricade sulla terra, in opposizione alla sua natura ignea che lo porterebbe a risalire, così la mente del poeta oltremodo dilata per l’ingresso del divino, fuoriesce da sé e non trattiene più il ricordo. Il verbo «diserrare» in questo caso assume la valenza di «sprigionare»,¹ ma figurativamente riporta l’idea che i medievali avevano del fenomeno atmosferico: il fulmine si considerava costituito da vapore secco imprigionato nelle nubi e, in particolari condizioni climatiche, tale vapore si riteneva scoppiare con rumore di tuono, squarciando la nuvola.² «Diserra» trasmette, dunque, anche l’idea di «squarciare» come un atto di disgregazione della nuvola e sua apertura. Il modello ricorre più volte nella *Commedia* all’interno di metafore atte ad esprimere una condizione dell’interiorità umana e,³ in questo caso, ritrae bene l’apertura della mente a seguito dell’incontro col divino come rottura dei suoi stessi confini. Un simile paragone è avanzato da Dante anche in *Paradiso*, XXXIII, proprio al cospetto della somma Visione, con l’intento di esprimere lo svanire del ricordo e, conseguentemente, la difficoltà di procedere nella narrazione: «Così la neve al sol si disigilla» (v. 64). L’impronta della visione nella memoria si sgretola, perdendo consistenza, e con essa si perde la possibilità di racconto. Se da un canto, com’è emerso nella sezione 1. 5 del presente lavoro, il cammino dantesco può essere letto

¹ S. v. «disserrare», in *ED*.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Per gli studiosi medioevali, il fulmine era costituito da vapore secco imprigionato nella nuvola; in particolari condizioni meteorologiche, questo vapore si accendeva e scoppiava con rumore di tuono, squarciando la nuvola; ma il fuoco così sprigionato, invece di tendere in alto verso la sfera del fuoco, precipitava sulla terra, quasi in violazione della legge di natura che vuole che il fuoco tenda sempre verso l’alto (cfr. *Par.* I.115, 133-135). L’*excessus mentis*, in quanto è violenta rottura di un ordine naturale, è ritratto con analogia al processo di formazione del fulmine. Ma è un fenomeno istantaneo e privo di sostanza cognitiva, perché Dante non riesce, ora, non solo a descrivere quell’esperienza, ma neanche a ricordarla».

³ Si tratta di un modello metaforico altamente ricorrente presso la *Commedia*. Sul tema mi permetto rinviare alla sezione 1. 6 *Diradare, disgelare*, in P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio*, cit., pp. 50-58.

come un percorso di progressiva apertura della mente alla verità, attraverso un consequenziale scioglimento dei nodi del dubbio; d'altro canto è apparsa evidente la relazione tra lo scioglimento dei nodi o serrami dell'interiorità e di quelli relativi alla mente. Un percorso di risalita lega esemplarmente, a tale riguardo, l'apertura della porta purgatoriale e il conseguente scioglimento del nodo morale di Dante, al disserrare della sua mente nello stato di *excessus mentis*: un percorso per cui la legge divina pone un ponte di essenziale dipendenza tra Cielo e Terra, ma anche tra interiorità umana e possibilità di accesso al regno di Dio. Se ne deduce un quadro escatologico e gnoseologico in cui la conoscenza resta dipendente dalla condizione di apertura morale e dalla grazia divina che determina lo scioglimento dei nodi del dubbio e l'apertura mentale, ma lo stato di assoluta apertura a cui dovrebbe seguire la conoscenza immediata e totale resta al di fuori delle possibilità umane di contenimento e, per tanto, irraggiungibile. Ne consegue che l'unico legame imperituro da celebrare resti quello con la fede in Dio che, infatti, diviene esclusivo elemento trainante spiritualmente e gnoseologicamente.

3. 1. 6 *Cingere*

Come ben deduce Erminia Ardisino, ogni incontro e ogni avvenimento del viaggio dantesco è funzionale all'acquisizione di una maggiore consapevolezza della missione poetica insita nella *Commedia*, entro un percorso di conoscenza atto a dischiudere la coscienza. Se tale percorso nell'*Inferno* è necessario a comprendere i meccanismi di funzionamento del male, esso non può in alcun modo coincidere con l'uscita dal peccato. La cantica purgatoriale, per converso, apre fin da subito ad un panorama escatologico del tutto rinnovato in cui l'elemento centrale della narrazione è costituito proprio dalla liberazione dal peccato.¹ Tutte le immagini precedentemente esaminate in cui gli elementi del vincolo o della catena o del serrame sono finalizzate a descrivere la condanna eterna, nello scenario aperto dal *Purgatorio* si riscontrano nuovamente presenti, totalmente risemantizzate e atte a simboleggiare riti di passaggio determinanti. Un primo esempio di questo *modus operandi* che caratterizza la fattura della cantica purgatoriale è riscontrabile già nell'ultimo canto infernale, nella narrazione dell'arrivo alla porta di uscita dagli inferi:

Com'a lui piacque, il collo li avvinghiai;
ed el prese di tempo e loco poste,
e quando l'ali fuoro aperte assai,
appigliò sé a le vellute coste;
di vello in vello giù discese poscia
tra 'l folto pelo e le gelate croste.
(*Inferno*, XXXIV, 70-75)

¹ E. ARDISSINO, *Gli atti penitenziali e le chiavi di Bonifacio VIII*, cit., p. 69.

Al cospetto di Satana Dante coglie l'invito di Virgilio, aggrappandosi inizialmente al collo del Diavolo e stringendolo. In seguito, attende il luogo e il tempo opportuni per sfruttare il corpo del Diavolo come scala, facendo presa sui pelli del costato e dei fianchi, fino a raggiungere la parete in cui è posta l'uscita.¹ Oltre a rilevare la connotazione del ridicolo che caratterizza anche in quest'ultimo caso Satana nella descrizione fisica, occorre notare come il corpo del Diavolo, dunque il centro di ogni male, risulti del tutto depotenziato anche a causa del serrame che lo imprigiona e si palesi esclusivamente come oggetto funzionale al passaggio. La rideterminazione semantica delle immagini prefigurante la narrazione purgatoriale si manifesta già a questa altezza narrativa, come si evince da alcuni termini chiave: «avvinghiare» e «prendere», gli stessi verbi sfruttati in tutta la cantica infernale per descrivere l'azione del male e parallelamente atti a descrivere la condanna eterna, sono usati per narrare il movimento dantesco di uscita dall'*Inferno*. Dante non si lascia stringere dal giogo del male, ma avvinghia il collo di Satana per sfruttarne la mole fisica e scavalcarlo.² Il poeta non si lascia prendere dalle membra di Satana per farsi trascinare negli abissi del peccato, ma afferra i peli di Satana, segni della metamorfosi bestiale del più bello degli angeli,³ per uscire fuori dal regno del male.

Il movimento di riemersione dall'*Inferno* è descritto con una potente immagine di libertà, simboleggiata dall'espressione «uscimmo a riveder le stelle» (v. 139) che, infatti, chiude il canto XXXIV. Il cammino prosegue, tuttavia, con una ripida risalita e con tutta la fatica che essa comporta. Il primo canto purgatoriale, infatti, se si apre con l'invocazione alle Muse e la descrizione di uno scenario del tutto rinnovato — dall'aria tersa e dal cielo limpido in cui è possibile ammirare le quattro stelle visibili solo dall'Eden —, si apre anche con l'apparizione di un personaggio che ispira rispetto e severità: Catone Uticense. Nel ruolo di guardia dell'ingresso purgatoriale, egli confonde i due viandanti con dannati e giunge anche a pensare ad una trasgressione dalle leggi divine che prescrivono una netta separazione tra i regni. L'atteggiamento di Virgilio al cospetto del suo interlocutore muta rispetto a quello sempre avuto con gli interlocutori infernali, dal momento che egli stesso deve giustificare la sua presenza in *Purgatorio*.

¹ C. GRABHER, *ad loc.*: «Il collo li avvinghiai. Dante si avvinghia al collo di Virgilio standogli col petto contro il dosso. Anche ora V. vuole esser mezzo tra D. e il male, che qui è Lucifero (Inf., XVII, 82-84 n.). — ed el prese ecc.: ed egli colse i punti opportuni di tempo e di luogo, scegliendo il momento più adatto per avvicinarsi a Lucifero — quando l'ali fuoro aperte assai, sì che non si corresse il rischio di esserne colpiti — e scegliendo il luogo più adatto per appigliarsi alle coste di lui coperte di vello (vellute)».

² C. GRABHER, *ad loc.*: «Tutto il passo dà un ultimo, indiretto rilievo alla bestiale e immensa mole di Lucifero. Il rilievo è accresciuto dal fatto che D. e V. aggrappati al suo vello sono per lui meno di un minuscolo insetto. Lucifero neppure se ne accorge».

³ J. B. RUSSELL, *Il diavolo nel Medioevo*, cit., p. 66; cfr. *Inferno*, XXXIV, 34: «S'el fu sì bel com'elli è ora brutto».

Al centro del discorrere virgiliano vi è l'umiltà, il medesimo sentimento che tenta di instillare nel suo discepolo, a cui suggerisce di inchinarsi e di abbassare lo sguardo. Le parole di Virgilio sono atte a giustificare la loro presenza e a chiarire che nessuna legge divina è stata tradita. Catone in risposta propone un rito purificatore necessario alla prosecuzione del viaggio:

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;
ché non si converria, l'occhio sorpreso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso.
(*Purgatorio*, I, 94-99)

Le azioni da eseguire sono rituali e altamente simboliche: cogliere un ramo di giunco e annodarlo alla vita di Dante; successivamente lavare il viso del poeta tentando di eliminare ogni evidenza della loro permanenza nell'*Inferno*. Se l'atto del lavarsi il viso può indicare chiaramente una purificazione,¹ può esplicitare anche la metamorfosi fisica che l'*Inferno* determina e a cui è sfuggito Dante. L'elemento del giunco, invece, è simbolo di umiltà, secondo quanto riportato dai critici, per la sua connotazione fisica data dalla flessibilità, e diviene, dunque, metafora dell'ideale approccio del penitente, pronto a subire la pena adatta alla sua colpa.² Il giunco, inoltre, è detto «schietto» (v. 95), ovvero «liscio»: un'immagine che si pone chiaramente in antitesi alla semantica del peccato, caratterizzato sempre dalla nodosità e dal viluppo, come si può facilmente evincere dal fatto che tale aggettivo ricorra solo nel presente caso e in *Inferno*, XIII, 5 per creare una contrapposizione con i rami «nodosi e 'nvolti» della selva dei suicidi.³ Il verbo sfruttato è «ricingere» (v. 94) e cela una gradazione intensiva rispetto a «cingere»,⁴ ma quest'ultimo predicato resta comunque focale, come si evince dal verso 133 del medesimo canto, in cui è descritto l'effettivo compimento del rito: «Quivi mi cinse sì com'altrui piacque». Come è stato possibile osservare già nella sezione 1. 1. 5 del presente lavoro, l'atto del cingersi i fianchi con una corda

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*Va dunque...*: la risposta è conclusa, il problema chiuso. Catone dà ora i suoi ammaestramenti per il nuovo cammino, assumendo il suo ufficio di custode all'entrata del regno. Due sono le cose da fare, quasi riti da compiere, ambedue simbolici, come tutti i riti: cingersi del giunco, simbolo dell'umiltà, e lavare dal viso le impurità lasciate dall'aria infernale, simbolo della purificazione dell'animo.» Come ricostruisce Battistini, quando in *Purgatorio*, IX, 113 l'angelo portinaio afferma «fa che lavi» relativamente ai sette P incisi sulla fronte di Dante crea un ponte con i versi 94-95 di *Purgatorio*, I («fa che tu costui ricinghe / d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso»): A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio"*, IX, in «Rivista di Studi Danteschi», XVII, 1, 2017, p. 14.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Ed ecco il secondo gesto rituale: Virgilio cinge di un giunco Dante, il quale, accingendosi alla penitenza 'pubblica', deve esternare la propria condizione di umiltà. È piuttosto ricorrente, nella Scrittura, l'immagine del giusto che si cinge i fianchi: "Et erit iustitia cingulum lumborum eius" (*Is.* 11.5). L'umile pianta, appena colta, *immediatamente* (subitamente) rinasce (cfr. *Job* 14.7), identica (cotal) e nel medesimo punto in cui era stata strappata (avelse): l'umiltà dev'essere prerogativa di ogni pellegrino che si avvia alla purificazione ed alla rigenerazione e scaturisce dalla grazia divina, la quale è inesauribile».

³ L. ONDER, s. v. «schietto», in *ED*.

⁴ D. CONSOLI, s. v. «ricingere», in *ED*.

umile come quella con cui si legano i buoi era noto alla cultura medievale quale simbolo di povertà di spirito, penitenza fisica e asservimento al volere divino. A tale gesto si è scorto contrapporsi quello di cingere i fianchi con una cintura di cuoio o d'osso, come segno di lussuria.¹ Il rito del cingere i fianchi col giunco, inoltre, dal punto di vista simbolico entra certamente in dialogo con il gesto del gettare la corda «aggroppata e ravvolta» di *Inferno*, XVI: anche in quel caso ricorre il verbo «cingere» atto a descrivere un'azione che si esercita sul corpo («io avea una corda intorno cinta», v. 106). Roberto Mercuri ha rilevato che i «lumbi succincti» sono uno stilema biblico indicante una condizione dell'anima predisposta al bene operare. Come riporta lo studioso, l'immagine dell'uomo giusto che cinge i propri fianchi con la cintura ricorre con una certa frequenza nella Scrittura e indica il controllo della lussuria, l'esercizio dell'umiltà e della verità. Cingersi con la cintura della giustizia e non con la corda del peccato sarebbe il segno distintivo di coloro che testimoniano la fede.² Osservando come il verbo «cingere» sia sfruttato in gran parte dell'*Inferno* per descrivere l'azione di blocco mentale e spirituale svolta dal peccato e dal male,³ ma anche quella di limite fisico operato dalla Giustina divina, risulta chiaro che il giunco, simbolo materico di umiltà, elemento povero con cui realizzare una cintura, inaugura una semantica del tutto nuova donata al verbo «cingere»: non più la pena eterna, ma la penitenza e la speranza di sciogliere il peccato tramite l'umiltà e la fede.

3. 1. 7 Svelare

Sebbene tutta la cantica purgatoriale sia incentrata sul processo di liberazione dal peccato, come hanno fatto rilevare Hollander e Ledda, Dante non manifesta un pentimento né al cospetto di Catone, né al cospetto dell'angelo portinaio, e non sviluppa in entrambe le tappe una reale confessione. Nell'intera *Commedia* l'unica occorrenza del termine «pentimento» è al verso 145 di *Purgatorio*, XXX, ovvero al cospetto di Beatrice.⁴ Tale canto risulta particolarmente importante rispetto alla trattazione svolta nella presente sede per molte scene che in esso si presentano. Si tratta di un canto determinante per l'intero poema: l'episodio del ricongiungimento con Beatrice in esso contenuto, infatti, come affermano Sanguineti e Stäuble, rappresenta il momento cruciale del viaggio di Dante verso Dio, ma per i lettori della *Vita nuova* determina anche un punto di congiunzione tra la *Commedia* e l'opera giovanile del poeta, il completamento di una storia.⁵ Si

¹ Si veda la sezione 1.2.1 del presente lavoro.

² R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 30-37.

³ Cfr. *Inferno*, III, 31: «E io ch'avea d'error la testa cinta».

⁴ A. BATTISTINI, *Il rito di passaggio di "Purgatorio"*, IX, cit., p. 14; G. LEDDA, *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione.*, cit., pp. 23-25.

⁵ A. STÄUBLE, *Beatrice ritrovata. Il sistema delle citazioni in "Purgatorio" XXX, 1-48*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Editions Slatkine, Genève 2000, p. 322; E. SANGUINETI, «*Purgatorio XXX*», in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1964, pp. 1279-97 e p.

noti come la descrizione dantesca dello scenario che incornicia l'epifania della donna si focalizzi sull'atto del vedere:

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata:
così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.
(*Purgatorio*, XXX, 22-33)

All'interno del Paradiso terrestre, a completamento della processione costituita dal carro trainato dal grifone, giunge alla vista di Dante una donna coperta da una nuvola di fiori. La sua apparizione è paragonata a quella del sole che sorge velato da vapori, i quali oltre a rendere l'oriente roseo, consentono allo sguardo umano di reggere la luminosità (vv. 22-27). La donna appare «cinta» nella fronte da un ramo d'ulivo (v. 31) e al verso 68 si precisa che il suo capo è «cerchiato de le fronde di Minerva». Indossa, inoltre, un velo bianco che le ricopre il volto, un mantello verde ed una veste rossa. Le cromie del suo abbigliamento sono state poste in relazione ai colori che hanno i membri della processione e che simboleggiano le virtù teologali.¹ Il ramo d'ulivo che cerchia la fronte della donna è stato interpretato come simbolo della saggezza, in considerazione del riferimento alla dea greca² o come simbolo della pace.³ L'interpretazione dell'episodio nel suo complesso, tuttavia, risulta ardua non solo per la congiunzione di più immagini dall'alta simbolicità, ma perché è ancora molto discusso il valore che Beatrice stessa riveste nella *Commedia* in generale e in questa prima apparizione in particolare. Le voci critiche giungono a scorgere in questa epifania il simbolo della

1289. Si vedano sul tema anche: R. JACOFF, *Canto XXX. At the Summit of Purgatory*, in *Lectura Dantis, Purgatorio*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn and C. Ross, University of California Press, Berkeley 2008, p. 343; S. CARRAI, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in *Dante e l'antico*, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012, pp. 123-124.

¹ Si riportano a titolo esemplificativo due voci critiche, la prima ascrivibile al commento antico e la seconda moderna: F. DA BUTI, *ad loc.*: «bianco, verde e rosso, per dimostrare che la Teologia è ornata de le tre virtù teologiche; cioè fede, speranza e carità»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «sovra candido vel: i tre colori che rivestono Beatrice – bianco, verde, rosso – sono gli stessi delle ghirlande che incoronano i tre gruppi della processione (XXIX 84, 93, 148) e simboleggiano le tre virtù teologali. L'abito rosso tuttavia è anche quello che portava abitualmente la fanciulla della Vita Nuova (II 3; XXXIX 1), che presto sarà riconosciuta in questa donna celeste».

² A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «cerchiato: cinto, come da un cerchio, dall'olivo, sacro a Minerva; questa perifrasi ci dichiara apertamente il significato che Dante vuole dare all'olivo (cfr. nota al v. 31), che alcuni interpretano invece come simbolo di pace».

³ D. MATTALIA, *ad loc.*: «sovra... uliva: Beatrice portava un velo candido in capo, e, sul velo, una corona di ramoscelli d'olivo. L'olivo è segno di pace; e pace sarà, come vedremo, ma dopo "guerra"».

Chiesa sposa di Cristo o un'analogia tra Beatrice e Cristo,¹ ma anche la rappresentazione della sapienza divina, della rivelazione e della teologia.² Dal punto di vista simbolico, si nota innanzitutto come l'apparizione sia contraddistinta ancora dal verbo «cingere» e si rileva come nel primo incontro del poema tra Dante e la sua amata entrambi i personaggi abbiano in comune la condizione di essere cinti, l'uno da umiltà e l'altra da sapienza o pace. Come nota Stefanini: «We must confess, that a more cumbersome and awkward garment to explain is the white veil fastened on Beatrice's head by the garla».³ Fin dai commenti antichi il velo è stato interpretato come simbolo della purezza insita nella fede.⁴ Occorre, tuttavia, considerare che non si tratta dell'unica immagine di velo dell'episodio. Prima della descrizione fisica della donna, Dante ritrae la sua apparizione circondata da una nube di fiori e la paragona alla visione del sole nascente, ricoperto da nuvole che, come un velo, lo ricoprono. I fitti vapori che lo «temperano», infatti, rendono accessibile la visione e permettono la contemplazione (vv. 25-27). La nube è interpretata dalla critica antica e moderna come un limite alla vista di Dante il quale non risulta ancora del tutto

¹ L'interpretazione nasce dal verso 11 di *Purgatorio*, XXX, in cui Beatrice è accolta dalla processione con l'espressione «Veni, sponsa, de Libano» che riprende il *Cantico dei cantici*, IV, 8. Tale riferimento riconduce alla simbologia della Chiesa come sposa di Cristo. Al verso 17 del medesimo canto, inoltre, ricorre un'ultima invocazione («'Benedictus qui venis!')») che riprende il saluto rivolto a Cristo nel trionfale ingresso a Gerusalemme, secondo Mt 21, 9; Mc 9, 10; Lc, 19, 8; Gv 12, 13 e porrebbe un'analogia tra Beatrice e Cristo: A. STÄUBLE, *Beatrice ritrovata. Il sistema delle citazioni in "Purgatorio" XXX, 1-48*, cit., pp. 315. Sulla simbologia della Chiesa sposa di Cristo si veda: P. NASTI, *Favole d'amore e «saver profondo»*, cit., pp. 24-35. Sul tema dell'analogia si vedano: M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, pp. 50-74; S. SINGLETON, *La poesia nella "Divina Commedia"*, Il Mulino, Bologna 1978, pp. 80-82 e 213-214.

² E. PASQUINI e A. QUAGLIO, *ad loc.*: «È il seniore che impersona il *Cantico dei cantici*, il cui versetto "Vieni dal Libano, o mia sposa" (IV, 5), interpretato dall'esegesi biblica come un appello del Cristo alla Chiesa, è da Dante riferito a Beatrice, invocata come simbolo della Rivelazione da questo portavoce del sacro corteo»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Veni, sponsa. La sposa del *Cantico* secondo l'esegesi tradizionale rappresenta la Chiesa, o l'anima cristiana, mentre lo sposo rappresenta Cristo. Ma in questo luogo Dante non segue tale interpretazione, che pure gli è nota (*Conv.* II, v 5; *Mon.* III, x 8), in quanto l'invocazione sale dall'umanità credente e la Chiesa è già simboleggiata dal carro. Egli riprende qui quasi certamente l'idea di *Conv.* II, xiv 20, dove la sposa invocata dall'autore del *Cantico* è presentata come la divina scienza. Questa interpretazione, che potrebbe essere anche sua personale, certamente non diffusa (cfr. DB [*Dictionnaire de la Bible*, a c. di F. Vigouroux, Paris 1895-1912] II, p. 198), deriva probabilmente da vari luoghi della *Sapienza* e dei *Proverbi*, ritenuti, come il *Cantico*, opera di Salomone, dove è dichiarato il rapporto di amore sponsale fra l'autore e la Sapienza (cfr. Scherillo, *Alcuni capitoli*, pp. 293 sgg.). La comprensione di questo significato è importante, perché esso viene a dichiarare il ruolo di Beatrice nel poema, quello che già gli antichi avevano indicato come celeste sapienza o teologia. (Si vedano i versi con cui è salutata Beatrice al suo primo apparire a *Inf.* II 76-8 e relativa nota.) Il rapporto stabilito qui tra Beatrice e la Sapienza – che sembra confermato dalle *fronde di Minerva* che la incoronano (v. 68) – corrisponde del resto a tutta la figurazione di questo suo glorioso arrivo, nel quale è stata riconosciuta una scena analogica a quella della seconda venuta di Cristo. Si veda su questo l'Introduzione al canto, e gli studi citati dell'Auerbach e del Singleton». Sul tema si vedano anche: R. MERCURI, «Conosco i segni dell'antica fiamma», «Cultura neolatina», XXXI, 1971, pp. 273-293; A. STÄUBLE, *Beatrice ritrovata. Il sistema delle citazioni in "Purgatorio" XXX, 1-48*, cit., pp. 315-316; C. A. MASTRORILLI, *Quinci rivolse inver' lo cielo il viso. Beatrice come teologia anagogica*, «Divus Thomas», Edizioni Studio Domenicano, 2016, CXIX, 1, pp. 234-264.

³ R. STEFANINI, *Purgatorio XXX*, cit., p. 453.

⁴ BENVENUTO DA IMOLA, *ad loc.*: «sopra candido velo, quia in capite velato habebat coronam, et per velum album intellige puram fidem quae stat sub velamine; nam fides incipit ubi rationis deficit argumentum»; JACOPO DELLA LANA, *ad loc.*: «Dice ch'ella avea sopra lo velo una ghirlanda di foglie d'ulivo, e avea uno manto verde, sotto lo quale stava ammantata, e lo suo vestimento era di colore di fiamma, cioè vermiglio. Lo quale velo hae a significare la candidezza della fede».

liberato dal peccato e, dunque, non pronto ad una piena osservazione.¹ Nella similitudine introduttiva risultano chiari i parallelismi 'Beatrice : sole = nuvola di fiori : nuvola di vapore'. Si può dedurre, dunque, che il velo bianco svolga la funzione di un doppio limite alla vista di Dante. Tale limite richiama alla contemplazione di un «mysterium» e allo stesso tempo sembra evocare una *revelatio*.

L'atto dello svelare come azione del rivelare è stato già esaminato quale binomio centrale nella poetica dantesca² ed è utile nella presente sede ricordare quanto emerge al riguardo in *Convivio*, II. I. 4:

e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua voluntade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

(*Convivio*, II. I. 4)

Il ricongiungimento con Beatrice proprio a partire dall'elemento del velo potrebbe essere posto a confronto con il concetto dei quattro sensi della scrittura e in particolare dell'allegoria come manto. Seguendo quest'interpretazione l'incontro con Beatrice rappresenterebbe una tappa nuova del cammino dantesco che segna una svolta: dal Paradiso terrestre in poi la verità è pienamente visibile a Dante senza necessità di mediazioni.³ Tale deduzione, tuttavia, dona risposte solo sul piano metapoetico o gnoseologico, senza considerare tutto l'apporto di storia personale che l'episodio raduna. L'interpretazione vedrebbe Beatrice solo come strumento di conoscenza e non come donna realmente esistita, amata in vita, morta e rincontrata. Per colmare questo tassello occorre ritornare alla *Vita nuova* e leggere alcuni degli episodi che vedono protagonista Beatrice in relazione all'immagine del velo. In *Vita nuova*, III, 4, Dante descrive una delle prime visioni in cui gli appare la donna: il suo corpo è nudo e ricoperto da un drappo di color «sanguigno» che svolge l'azione

¹ JACOPO DELLA LANA, *ad loc.*: «Segue il poema e dice che quello settentrione non seppe mai che fosse nè orto nè occaso, sicome sa quello settentrione stellato che è appresso la tramontana, quasi a dire che sta sempre d'uno modo lucido, chiaro e pariscnte, e non può essere ascosto da nuvole salvo che per uno modo, cioè da colpa commessa, la quale lo vela ch'ello non può apparere. Vuole dire che quello settentrione, cioè li sette doni dello Spirito Santo stanno lucidi, chiari e appariscnti a quelle persone, che sono senza colpa; e a quelli, che sono in peccato, sta ascosto e velato e non lo dicerneno, imperquello che la ditta colpa gli è nuvolo e velo»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*fior gittando...*: gli angeli spargono fiori in alto e all'intorno, formando come una *nuvola* (v. 28) che avvolge Beatrice al suo apparire. Questi fiori *gettati* tra i due canti creano un insieme di armoniosa e vaga bellezza, quasi preludio a quella di lei, e insieme velo al suo splendore che ancora non può rivelarsi intero».

² Si rimanda alla sezione 1. 5. 2 del presente lavoro.

³ Cfr. R. STEFANINI, *Purgatorio XXX*, cit., p. 453. Ad un'interpretazione sovrapponibile si accenna in C. A. MASTRORILLI, *Quinci rivolve inver' lo cielo il viso. Beatrice come teologia anagogica*, «Divus Thomas», Edizioni Studio Domenicano, 2016, Vol. 119, Fasc. 1, pp. 234-264: la studiosa avanza un confronto tra il velo e l'anagogia, ma anche tra Beatrice e la teologia.

di lasciar vedere solo ciò che è lecito. Il sogno prefigura la morte di Beatrice e il drappo corrisponderebbe ad un sudario.¹ La donna appare, inoltre, dentro una nuvola del color del fuoco e nel passo è data anche grande centralità allo sguardo, come espresso dal verbo intensivo «riguardando» e dall'avverbio al superlativo «molto intensivamente», hapax in Dante.² Un altro episodio rilevante ai fini della comparazione con *Purgatorio*, XXX è quello di *Vita nuova*, XXIII, 7-8, allorché Dante narra di un'altra visione avuta dopo la morte di Beatrice: il poeta vede l'anima della donna avvolta da una nuvoletta bianchissima assurgere al cielo seguita da angeli, ma subito dopo scorge il suo corpo esaminate circondato da altre donne che, nel rispetto dei «dolorosi mestieri che a le corpora de' morti s'usano di fare», coprono il suo capo con un bianco velo. Si deduce, infatti, da un passo dell'ordinamento suntuario di Bologna del 1289 che nessun cadavere femminile potesse essere portato alla sepoltura con il volto scoperto.³ Ne consegue l'evidenza che la connessione tra la *Vita nuova* e la *Commedia* non sia solo narrativa, ma anche simbolica: Beatrice riappare come era stata descritta nelle visioni dantesche evocanti o narranti la sua morte, ovvero circondata da nubi e ricoperta dal velo con cui si celava il volto alle defunte. Il velo di *Purgatorio*, XXX, dunque, cela la memoria di un identificativo di morte, ma viene completamente riconnotato semanticamente al fine di celebrare la vittoria sulla morte e la possibilità di un ricongiungimento.

Utile potrebbe risultare chiedersi, inoltre: quali altre *fabulae* note a Dante narrano l'incontro con una donna amata e defunta? Terreno eletto d'indagine certamente si pongono le fonti classiche e in particolare il mito di Orfeo e Euridice per due principali ragioni: è il più famoso mito in cui si narra del tentativo di un poeta di vincere la morte e ritrovare la donna amata; molti e noti sono i parallelismi con la storia narrata da Dante.⁴ Ma quali immagini il poeta ha potuto trarre per la *Commedia* dalle fonti classiche narranti il mito? Ai versi 468-469 del libro IV delle *Georgiche* Virgilio descrive l'ingresso nell'Ade avvolto dall'oscurità («caligantem nigra formidine lucum / ingressus»). Il momento in cui Euridice scompare, in conseguenza del voltarsi

¹ *Vita nuova*, pp. 89-90.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 190; cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime della Vita Nuova e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, F. Le Monier, Firenze 1956, p. 106.

⁴ Sul tema si vedano: G. PADOAN, s. v. «Orfeo», in *ED*; S. CARRAI, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, cit., pp. 119-131; E. DRASKÓCZY, *Fonti e interpretazioni dell'Orfeo dantesco*, in *Italia nostra: Studi filologici italo-ungheresi*, a cura di L. Ágnes, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest 2016, pp. 61-84; Z.G. BARAŃSKI, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in M. PICONE, *Dante: mito e poesia*. Atti del Secondo seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), a cura di T. Crivelli, Franco Cesati Editore, Firenze 1999, pp. 133-154; C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nova», «petrose» e «Commedia»*, cit; G. GORNI, *Beatrice agli inferi*, in *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, a cura di R. Abardo, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 143-158; M. PICONE, *Il canto V del «Purgatorio» fra Orfeo e Palinuro*, «L'Alighieri», I, 1999, p. 40. Si rilevi anche che tutto il canto XXX del *Purgatorio*, raccoglie un intreccio di fonti giudaiche, cristiane e classiche: A. STÄUBLE, *Beatrice ritrovata. Il sistema delle citazioni in «Purgatorio» XXX, 1-48*, cit., p. 315.

di Orfeo, invece, è incentrato sull'immagine dello sguardo: «conditque natantia lumina somnus» (v. 495). Il verbo «condo» nella latinità classica reca il medesimo valore semantico di «confero; colligo; repono», ma anche di «abscondo» di cui si può ritenere *simplex pro composito*. Il verso virgiliano descrive, infatti, il compimento del destino di Euridice: l'Ade la richiama a sé e copre di morte gli occhi smarriti della donna. Infine, Virgilio conclude la descrizione della sparizione di Euridice con l'espressione «circundata nocte» (v. 496) che indica la condizione della donna avvolta completamente dalla nebbia mortale fino a scomparire dalla vista. Dalle fonti virgiliane Dante ha potuto trarre, dunque, l'immagine della morte come oscurità che ricopre e avvolge i corpi fino a farli scomparire. Occorre per un attimo soffermarsi, tuttavia, sul verbo «condo» e sull'immagine in esso insita, in sinonimia con «abscondo» e indicante l'atto del nascondere come un celare, rendere impenetrabile allo sguardo. Nell'immaginario dantesco il verbo sembra avere una relazione con l'immagine di velo come dimostra la variante volgare «ascondere»¹ usata da Dante in *Convivio*, II. I. 4 per indicare l'azione svolta dal manto allegorico sulla verità, entro un paragrafo in cui è comunque citato il mito di Orfeo. Da Virgilio, dunque, Dante ha potuto trarre anche l'immagine di un ricongiungimento impedito con la donna amata e defunta da una barriera visiva.

Un altro passo degno d'analisi rispetto alla narrazione classica del mito è tratto dal libro X delle *Metamorfosi*. In esso Ovidio pone al centro della descrizione sempre l'oscurità dell'Ade, fino a descriverlo come un luogo denso di nebbia opaca («obscurus, caligine densus opaca», v. 54). Se da una parte è ribadito l'accento sull'impedimento alla vista, come contraltare il poeta sottolinea lo sguardo avido di Orfeo che si volta per guardare la donna tradendo i patti (vv. 55-56). Gli stessi elementi dell'oscurità e dell'avidità dello sguardo ritornano anche nella revisione del mito condotta da Boezio che ne trae un principio morale: il desiderio concupiscibile che contraddistingue gli amanti allontana lo sguardo e, dunque, l'anima dalla luce di Dio e la rigetta nell'oscurità del male.²

Rispetto alle fonti esaminate, la narrazione dantesca può essere considerata un rovesciamento. Il mistero gradualmente svelato dalla storia di Dante, infatti, non coincide con quello della storia di Orfeo, narrante la vittoria della morte quale forza ineluttabile che separa gli amanti; esso coincide, invece, con la possibilità di ricongiungersi al perduto e vincere la morte. Dante, dunque, appare nelle vesti di un nuovo Orfeo che grazie al potere della poesia è riuscito a superare il limite imposto dalla morte, ma è riuscito per tal via anche ad asservire la sua poesia

¹ *GDLI* I 277: «ascondere».

² BOEZIO, *De Consolatione philosophiae*, III, 12.

alla piena verità, dimostrando visivamente vera la promessa di Cristo.¹ Tuttavia, egli non può ancora vedere pienamente in volto la donna amata con cui si è ricongiunto in quanto il suo animo permane costretto dal peccato non del tutto espiato. Il rivelarsi di Beatrice non può ancora avvenire e, conseguentemente, non può avvenire neanche il rivelarsi delle verità su Dio che Beatrice incarna. A Dante certamente non poteva sfuggire, infatti, l'interpretazione del mito avanzata da Fulgenzio che fa derivare il nome di Euridice da «eur dike», ovvero 'profondo giudizio' e quello di Orfeo da «oramai phone», ovvero 'miglior voce'.² Anche in questo caso è possibile che il poeta abbia tratto l'idea del rincontrarsi con la donna amata e del suo rivelarsi come segno dell'inizio del percorso verso la profonda verità.

L'apparizione del personaggio tanto atteso da Dante e dai suoi lettori non è per nulla gioiosa come ci si aspetterebbe. Dante avverte di essere turbato nel riconoscere spiritualmente la donna amata e si volta per esprimere a Virgilio il suo stato d'animo, ma scopre che la fedele guida è scomparsa. Tale constatazione provoca un dolore immenso nel discepolo ed egli riesce a trattenere le lacrime a stento. La sua attenzione è, infatti, distolta da Beatrice che lo chiama per nome e immediatamente si rivolge a lui con piglio molto severo, intimandogli di non piangere per l'assenza di Virgilio, dal momento che avrà altri motivi per farlo. L'atteggiamento severo di Catone all'ingresso del *Purgatorio* si trasforma in intransigenza in questa nuova tappa del percorso mediata dalla figura di Beatrice: la donna, ancora velata, lo fissa negli occhi, rivela il suo nome e accusa Dante di aver osato accedere al Paradiso terrestre da peccatore. La reazione del poeta nell'udire tali parole è degna di analisi:

Si come neve tra le vive travi
per lo dosso d'Italia si congela,
soffiata e stretta da li venti schiavi,
poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;
così fui senza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri;
ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre
lor compatire a me, par che se detto

¹ Al riguardo si rinvia al già citato collegamento simbolico tra l'immagine di corpo e quello di poesia in Dante: A. M. MANGINI, *Dante, Guido, il corpo e l'anima*, cit., pp. 56-58; R. POGUE HARRISON, *The Body of Beatrice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1988, in particolare p. 24; R. ANTONELLI, *La doppia faccia dell'amore*, «Critica del testo», XXI/3, 2018, 69-96, in particolare pp. 92-94. Il superamento della morte fisica, il presentarsi dell'anima di Beatrice svestita dal corpo può rimandare ad un'immagine di verità oltre il velo della poesia.

² FULGENZIO, *Mitologiarum libri tres*, X; cfr. J. B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1970, p. 89; V. ALBI, *Sotto il manto delle favole. La ricezione di Fulgenzio nelle opere di Dante e negli antichi commenti alla Commedia*, Longo Editore, Ravenna 2021.

avesser: 'Donna, perché sì lo stempre?',
lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto.
(*Purgatorio*, XXX, 85-99)

Dante inizialmente è vinto da un rinnovato gelo, come gli era successo solo al cospetto di Satana. Per esprimere il suo stato d'animo, il poeta fa ricorso nuovamente ad una similitudine climatica: il suo animo è paragonato alla neve dell'Appennino che si congela quando soffiano i venti provenienti dalla Slovenia.¹ Dalle terzine 88-93 comprendiamo, tuttavia, che al centro del paragone non vi è solo il suo stato d'animo, ma soprattutto l'espressione di esso, ovvero le sue lacrime: come i dannati dell'ultimo tratto dell'*Inferno*, Dante vive un'istantanea condizione di gelo dell'animo e conseguentemente dell'espressione dell'emotività, di cui le lacrime si rendono simbolo.² La seconda parte della similitudine (vv. 88-90), tuttavia, descrive il superamento di tale stato: al canto degli angeli le lacrime si liquefanno e i sospiri prendono vita come la stessa neve congelata dai venti della Slovenia si scioglie ai venti provenienti dall'Africa. La neve e, dunque, il cuore gelato dal dolore, vengono paragonati ad una candela sciolta dal fuoco (v. 90). Come ben nota Mazzoni, le immagini presentate riprendono uno stilema biblico ricorrente anche nelle fonti patristiche in cui il ghiaccio diviene metafora del cuore indurito del peccatore a cui si contrappone il soffio di Dio che come calda brezza lo trasforma in neve e acqua.³ Sulla scorta di Mazzoni, Delmay rintraccia in questo rimando un messaggio ben definito: «Dante è predestinato a passare, come individuo semplice, peccatore indifferenziato, dal ghiaccio del Male all'acqua fluente del Bene». ⁴ Per quanto concerne l'immagine della candela, inoltre, Delmay puntualizza come in essa sia da intendere un rimando alla cera e in tal senso individua un paragone col *Salmo*, XXI, 15 («Sicut aqua effusus sum, et dispersa sunt omnia o meum sicut cera liquescens in medio ventris mei»). Tale possibile paragone, secondo Delmay, si manifesta come un segno di alta rilevanza per comprendere «gli intenti caritativi se non addirittura crismimeticici» del poema.⁵ A seguito

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «soffiata e stretta: dittologia in cui il primo termine è causa del secondo: ristretta, indurita (cfr. *ristretto*) sotto il soffio gelido dei venti di tramontana. – *li venti schiavi*: sono i venti della Schiavonia (l'odierna Slovenia), per dire venti di nord-est in genere».

² Sul valore delle lacrime in questo episodio si veda: F. MAZZONI, *Un incontro di Dante con l'esegesi biblica*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 173- 522.

³ F. MAZZONI, *Un incontro di Dante con l'esegesi biblica*, cit., pp. 207-208: «Basterà soffermarsi sulla postilla di Agostino: il quale è il primo a vedere in quella neve e in quel ghiaccio proprio e soltanto il cuore indurito del peccatore. Un peccatore che Dio non spinge né al peccato né all'Inferno. Quando vuole promuoverlo dalla "duritia cordis" alla Grazia, Dio soffia su di lui come una calda brezza, dice Agostino, ed ecco che il peccatore, già fatto neve e ghiaccio, ora si liquefa e si trasforma. Dio prende quel blocco di ghiaccio, e con azione possente e amorosa lo rende liquido»; cfr. Sir 3, 17: «et in justitia ædificabitur tibi, et in die tribulationis commemorabitur tui, et sicut in sereno glacies, solventur peccata tua».

⁴ B. DELMAY, *Ancora sul verso 90 di «Purg. XXX»*, in «Lettere italiane», IL, 4, 1988, p. 525.

⁵ *Ivi*, pp. 524-525.

dell'analisi condotta nella presente sede, l'immagine appare raffrontabile anche alla calda cera di *Inferno*, XXV, 60-62 atta a descrivere l'azione di annientamento procurata dal male:¹ la semantica nel presente caso appare convertita per narrare l'atto di apertura del cuore umano al pentimento. È possibile rilevare, parimenti, come le immagini di gelo vengano sfruttate anche in *Purgatorio* per esprimere uno stato di costrizione morale e fisica data dall'angoscia del peccato, ma diversamente dall'*Inferno* esse sono atte a costituire una pena purgante col fine di dare esito ad uno scioglimento. Il canto degli angeli sembra narrare a Dante un moto di grazia celeste a lui rivolto e, infatti, il gelo che gli aveva il cor «ristretto» (v. 97) riemerge con angoscia dagli occhi e dalla bocca. Il pentimento dantesco assume la connotazione di uno scioglimento dal gelo del cuore costituito dalla paura come conseguenza della presa di coscienza maturata in ogni tappa del cammino.

Sebbene le lacrime siano sgorgate e con esse anche i sospiri, manifestazioni di reali pentimenti, Dante non ha ancora pronunciato una vera e propria confessione. Ancora una volta è Beatrice a spingere in tal senso presentando il poeta agli angeli come colui che ha tradito la fedeltà alla donna amata lasciandosi trascinare da immagini fallaci. L'apertura del canto XXXI coincide, dunque, con la definitiva confessione del poeta a cui Beatrice si rivolge finalmente in modo diretto chiedendo la verità sul suo operato e ricevendo in risposta una tentennante e timida conferma. La donna, tuttavia, non si quietava e lo incitava ad una più profonda confessione:

Ond'ella a me: «Per entro i mie' disiri,
che ti menavano ad amar lo bene
di là dal qual non è a che s'aspiri,
quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del passare innanzi
dovessiti così spogliar la spene?»
(*Purgatorio*, XXXI, 22-27)

Beatrice chiede in particolare quali fossero gli impedimenti che Dante avesse trovato nel suo percorso, tali da limitare l'azione ispiratrice infusa dalla donna ad amare il bene come unica forza degna di essere inseguita. Per esprimere il concetto di impedimento la beata sfrutta le immagini di «fossi» e «catene» (v. 25), seguendo un linguaggio di tipo militaresco che ben le si addice, in considerazione del fatto che il suo personaggio era stato già presentato al canto precedente in qualità di 'ammiraglio'.² Come sottolinea Chiavacci Leonardi, i «fossi» e le «catene» fanno

¹ *Inferno*, XXV, 60-62: «Poi s'appiccar, come di calda cera / fossero stati, e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già pareva quel ch'era».

² *Purgatorio*, XXX, 58-60: «Quasi ammiraglio che in poppa e in prora / viene a veder la gente che ministra / per li altri legni, e a ben far l'incora».

riferimento a tipici strumenti di difesa delle città medievali: i fossati erano presenti nelle strade a difesa dell'ingresso dei castelli fortificati e con lo stesso scopo le catene venivano poste da un lato all'altro delle vie. Sia rilevato come l'immagine riesca ad esprimere il duplice ruolo simbolico insito nell'atto di incatenare: quello di difendere, ma anche di limitare. Entrambe le immagini in particolare evocherebbero, però, ciò che gli strumenti di difesa in negativo determinano, ovvero degli impedimenti al cammino.¹ Risulta significativo notare, come già espresso da Mercuri, quanto il presente uso dell'immagine della catena si ponga anche in relazione alla simbologia del male: non solo, secondo quanto affermato dallo studioso, in essa si può scorgere, infatti, una figura in sinonimia con 'corda' in quanto inibitore di speranza, ma propriamente può essere letta in relazione alla simbologia dei nodi del peccato.² È stato possibile evincere dalle analisi condotte nel presente studio che l'immagine della catena lungo tutto l'*Inferno* assume il valore semantico di vincolo dato dalla giustizia divina, in quanto azione contenitiva del male. È utile rilevare come in questa tappa particolarmente significativa del cammino purgatoriale ricorra la medesima immagine, ma assuma un valore semantico del tutto nuovo atto ad esprimere il limite al raggiungimento della salvezza. Se nell'*Inferno* l'uso delle immagini di incatenamento è funzionale a descrivere il contenimento del male, e dunque la difesa che la giustizia divina mette in campo a tutela del Creato, in *Purgatorio* la medesima immagine risulta funzionale ad esprimere il peccato come impedimento all'ascesa spirituale.

Soltanto in *Purgatorio*, XXXI il rivelarsi di Beatrice diventa uno svelarsi, ovvero soltanto dopo aver confessato le colpe, sciolto il cuore e pianto, ma anche dopo essersi immerso nel Lete. L'azione diventa, infatti, oltremodo significativa:

O isplendor di viva luce eterna,
chi palido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti?
(*Purgatorio*, XXXI, 139-145)

Le terzine rappresentano una dichiarazione di ineffabilità rispetto alla bellezza contemplata: Dante avanza una mirabile iperbole, riferendo che il poeta più esperto avrebbe la mente offuscata da tale

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*fossi attraversati*: sono i fossati posti attraverso la strada (cfr. *Inf.* XXIII 118) a difesa dei castelli fortificati (cfr. ancora *Inf.* XVIII 10-1); allo stesso scopo venivano tese catene da un lato all'altro delle vie. *fossi e catene* raffigurano quindi ostacoli e impedimenti al cammino».

² R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 44.

immagine. Come ben individua Mira Mocan, ancora una volta la poesia di Dante celebra l'immagine più della parola e l'atto dello svelare la figura, dunque del vedere, corrisponde alla creazione di un'immagine mentale attraverso cui pervenire alla verità.¹ La centralità dello sguardo riconduce anche ad Orfeo e all'inversione di rotta che la favola personalissima di Dante vuole narrare: un guardare lecito che non tradisce le leggi divine e che per questo diviene superamento di ogni limite.² Sul tema Mocan ben individua, inoltre, la relazione tra ombra e luce rintracciabile nello svelarsi di Beatrice («ombra», v. 140; «adombra», v. 144). La studiosa chiarisce come nella cultura medievale l'immagine dell'ombra mantenga un significato del tutto particolare: da una parte significa «coprire d'ombra (...); fare ombra», quindi «oscurare, offuscare, nascondere alla vista; velare», dall'altra «rappresentare, raffigurare», e «immaginare, pensare».³ Se ne deduce che mentre la morte per Euridice ha avuto la valenza di nascondere le sembianze nell'oscurità del nulla, per Beatrice ha indicato invece la via della rivelazione. Mira Mocan si sofferma in particolare sul verbo «adombrare» recante il significato di «accennare e portare alla luce una cosa rimasta in precedenza confusa o celata», dunque «svelare»; in assoluto la prima attestazione del termine con questa accezione nel panorama non solo lirico della letteratura italiana, nonché nella *Commedia*.⁴ Esso rappresenta il massimo esempio dell'operazione di conversione semantica delle immagini compiuta da Dante in *Purgatorio*: la simbologia dell'ombra come impedimento alla vista, sfruttata in tutto l'*Inferno* e colta anche dalla tradizione classica, giunge a formare un predicato indicante l'atto del rivelare alla vista e alla mente la verità. Si noti, infine, la potenza di «solvesti» al verso 145 che assume la valenza di «rimanere scoperta» e celebra la definitiva epifania di Beatrice,⁵ ma alla luce di quanto approfondito si può affermare svolga anche la funzione di indicare lo scioglimento di ogni impedimento dell'animo di Dante a vedere e, dunque, di inaugurare il tempo della piena rivelazione.

¹ M. MOCAN, «*Lucem demonstrat umbra*». *La serie rimica ombra: adombra e il lessico artistico fra Dante e Petrarca*, in «Critica del testo», XIV / 2.

² S. CARRAI, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, cit., p. 129: «Nella riscrittura dantesca del mito c'è poi un altro elemento che non va sottovalutato, cioè quello del vedere e della visione. Orfeo aveva perso irrimediabilmente la sua Euridice per effetto dello sguardo che era stato interdetto: il rivedere Beatrice apre invece per Dante la via alla visione di Dio stesso. La rifunzionalizzazione dell'atto della vista non avrebbe potuto essere più radicale di così, tanto da divenire il perno stesso dell'ascesa al cielo e della redenzione dell'anima».

³ *Ivi*, in particolare pp. 393-394.

⁴ *Ibid.*

⁵ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «quando ne l'aere aperto: quando ti sciogliesti dal velo, apparisti cioè in tutta la tua bellezza, nell'aria aperta, nell'ampio e libero cielo che ti circondava. Ci sembra un errore intendere *aperto* come avverbio, "apertamente" (Chimenz, Bosco), perché *ti solvesti* vuol dire appunto "restasti scoperta", e anche perché quell'*aere aperto*, di ascendenza virgiliana (*Aen.*, I 587), conclude in modo perfetto la grande immagine, tutta impregnata sulla luminosità e la libertà suprema di quell'apparizione (si cfr. il senso di *aperto* a *Inf.* IV 116; *Purg.* X 17 e *Par.* XXIII 7)».

Da quanto finora esaminato si potrebbe dedurre che Dante rappresenti un cammino di ascesa al divino corrispondente ad un progressivo scioglimento di ogni forma di vincolo, spirituale e intellettuale, ovvero legato al dubbio e al peccato. Ciò risulta vero nella misura in cui Dante stesso descrive la condizione raggiunta in *Paradiso* come di assoluta libertà. Ai versi 4-12 del canto XI esemplarmente si può scorgere come il poeta impieghi tre terzine per denunciare la vanità di tutte le occupazioni terrene: dalle più nobili, come gli studi giuridici, medici, ecclesiastici o politici, alle più spregevoli, come i furti, le trattative politiche, gli amori carnali o gli ozii. Ognuna di queste attività ritrae un legame della mente e dello spirito che si rivela vincolo limitativo agli occhi di Dante, perché soggetto alla corruzione e per questo completamente fallace. Dante, invece, avverte di essere giunto oltre tutto ciò e, non più «involto» (v. 8) in alcun amore terreno, dichiara di essere «sciolto» (v. 10) da ogni vincolo impeditivo, per essere gloriosamente accolto in Cielo da Beatrice. In questa rima «involto» : «sciolto» appare palesarsi il compimento ultimo del suo percorso come raggiungimento di un'apertura intellettuale e spirituale definitiva e totale. Il poeta non manca, però, fino alla fine di esprimere la sua gratitudine per questa grazia ricevuta e, infatti, nel suo congedo ultimo alla donna amata, ormai contemplata tra i beati, afferma «Tu m'hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt'i modi / che di ciò fare avei la potestate» (*Paradiso*, XXXI, 85-87): una terzina capace di esprimere il valore di un cammino di ascesa come scioglimento da ogni vincolo limitativo per custodire l'unico legame che non vincola mai, ma libera pienamente.

3. 2 *Il nodo d'amore*

Pochi secoli hanno visto il tema dell'amore protagonista, tanto in ambito poetico-letterario che filosofico e teologico, come il XII d. C.¹ Un influsso fondamentale provenne su questo fronte dalle corti occitaniche in cui fiorì una poesia nuova, incentrata sulla *fin'amor*: un amore sempre negato o differito, generante un desiderio che si nutre della lontananza.² Dal nord della Francia pervenne, inoltre, il mito medievale dell'amore-passione codificato nella storia di Tristano e Isotta, ma il cui influsso diede esito a grandi intrecci narrativi sul tema della cavalleria e dell'amore, come il romanzo di Chrétien de Troyes.³ Con Andrea Cappellano si giunse ad una sintesi delle nuove esperienze letterarie che confluì in un trattato di ovidiana memoria, *vademecum* per tutti i poeti medievali.⁴ Assorbendo il lascito della tradizione classica, la letteratura romanza formulò un concetto di legame amoroso plasmato sull'idea di devozione al dio d'Amore e tentò di codificarlo anche mediante l'immagine di vincolo dalla duplice valenza di asservimento e prigionia.⁵

La passione o il desiderio, tuttavia, non furono oggetto di narrazione solo in quanto *libido*, ovvero in relazione all'*eros*, ma divennero anche fondamento di trattazione teologica. A partire dal concetto cristiano di amore come tensione verso l'oltreumano,⁶ infatti, in ambito cistercense e vittorino nacque uno studio approfondito sul fenomeno amoroso. Tale flusso culturale produsse alcune teorizzazioni, come quelle attribuite a Guillaume de Saint-Thierry e a Bernardo di Chiaravalle, in cui l'estasi sensoriale e mistica furono poste in dialogo.⁷ Sulla base di tali deduzioni, grande centralità fu data al concetto di unità spirituale e trascendentale per mediazione delle immagini di legame e concordia. A fondamento della cultura medievale, d'altronde, vi era la concezione del desiderio come forza trainante ogni essere a protendere verso la propria

¹ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire.*, cit., p. 14.

² *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. Zambon, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, Milano 2007, vol. I, pp. XI e XVI; L. SPITZER, «L'amour lointain de Jaufré Rude!», in ID., *Études de style*, Gallimard, Paris 1970, p. 82.

³ *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., p. XI.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sull'idea cortese di devozione al dio d'Amore si veda: C. S. LEWIS, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, prefazione di S. Perosa, Einaudi, Torino, 1969, pp. 8-19. Sull'idea cortese di amore come furia spietata che determina un conflitto, una malattia e una prigionia interiore si vedano: L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 41-54; G. LALOMIA, *La concettualizzazione dell'amore e l'eroticismo*, in «Critica del testo», XXI, 3, 2018, pp. 199-205. Sull'uso delle immagini di vincolo e nodo d'amore si vedano: G. GUBBINI, *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oil*, in «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria, L. Leonardi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2015, pp. 83-87; G. GUBBINI, *La ponha d'amor e la cadena: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born*, in «Critica del testo», VIII, 3, 2005, pp. 703-707; P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio.*, cit., pp. 95-103.

⁶ F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, in ID., *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Leonardo, Milano 1990, p. 231.

⁷ *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., p. XI.

perfezione:¹ un *ordo amoris* per Agostino connette la parte più intima di ogni creatura al proprio Creatore;² un appetito naturale è presente, secondo Tommaso d'Aquino, in ogni forma di desiderio come bramosia dell'incontro con Dio.³ All'amore venne attribuito, infine, un ruolo determinante anche all'interno della cosmologia e della fisica: esso è inteso come forza attrattiva tra gli enti e glutine del Creato, capace di determinare il movimento uniforme e circolare dei Cieli e la congiunzione tra la materia e la forma.⁴

La filosofia medievale reca una visione dell'amore, dunque, come forza coesiva e trainante. In Italia le tradizioni della Scuola Siciliana prima e della lirica toscana poi, assorbono tali contenuti e li rielaborarono in chiave del tutto singolare, consegnando a Dante un bagaglio di esperienza tale da condurlo a individuare nell'amore e nel desiderio fulcri tematici portanti del suo poema.⁵

Nel Medioevo l'amore è interpretato sempre come causa motrice che attiva il desiderio portando in atto le sue potenzialità: amore e desiderio, dunque, sono legati.⁶ La naturale inclinazione dell'animo umano attrae verso Dio e verso la conoscenza, incrementando lo sviluppo di un amore come *caritas*, ovvero un'ideale di amore che si sacrifica completamente all'altro e che si rivolge in egual misura al Creatore e a tutte le creature da Lui amate.⁷ Secondo Guglielmo di Saint-Thierry, entro questa specifica tipologia d'amore il desiderio conduce ad una liberazione da ogni condizionamento carnale e materiale, portando l'anima all'unità con Dio.⁸ Accade, tuttavia, che l'intelletto rechi in errore e per causa di un cattivo uso di ragione la naturale inclinazione dell'anima sia deviata verso i beni terreni, sviluppando la *cupiditas*: brama di possesso di beni

¹ A. PALAZZO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. XI-XVI; P. ENGELHARDT, *Desiderium naturale*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter, Bd. 2 D-F, Schwabe & co Verlag, Basel – Stuttgart 1972, pp. 118-130.

² A. PALAZZO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, cit., p. XVII.

³ *Ivi*, pp. XV-XVI.

⁴ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire.*, cit., pp. 14-15; P. DRONKE, «L'Amor che move il sole e l'altre stelle», in ID., *The Medieval Poet and his World*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1984; G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio». *Perfezione di natura e desiderio di Dio in Dante*, in *Il desiderio nel Medioevo*, cit. p. 28.

⁵ «[...] il XVII del *Purgatorio* a ragione può dirsi contenere il tema centrale del poema, quello fondamentale a tutta la costruzione morale di esso, e cioè l'esposizione generale dell'Amore, che risulta essere così la forza universal e propulsiva di tutte le creature e del Creatore»: C. S. SINGLETON, *Il numero del poeta al centro* (1965), in ID. *La poesia della «Divina Commedia»*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 451. Sulla ricorrenza dei termini afferenti alla semantica del desiderio nella *Commedia* di Dante, si vedano: L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 25-26; G. ROSSI, «Disio' nella «Commedia», in «La Parola del testo», IX, 1, 2005, p. 99.

⁶ A. PALAZZO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, cit., pp. XV-XVI; S. VECCHIO, «Desiderium vel concupiscentia» *il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, in *Il desiderio nel Medioevo*, cit., pp. 152-153.

⁷ G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., p. 49; *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., p. XV.

⁸ *Ivi*, p. XXV.

carnali e materiali.¹ La concezione medievale dell'amore si basa su tale polarità che coincide con la scissione tra corpo e anima avanzata per molti secoli dal cristianesimo.²

La lirica occitanica tentò di aggirare il problema insito in tale polarità mediante la celebrazione di un amore che rinuncia al raggiungimento dell'oggetto del desiderio, dunque all'unione carnale,³ ma il suo tentativo può dirsi fallimentare: di fatto la lirica cortese fu strutturata sul motivo dell'erotismo e per questo nel 1227 subì la condanna della Chiesa.⁴ La tradizione siculotoscana pose le basi per attraversare questa fondamentale dicotomia mediante la sublimazione della donna, ovvero indirizzando il desiderio verso una componente più trascendentale. Guinizelli per primo avviò il processo di celebrazione dell'amata come mediatrice del divino, attirandosi le critiche di Bonagiunta secondo cui egli avrebbe congiunto la filosofia all'*eros*.⁵ Fu Dante, tuttavia, ad attraversare pienamente tale dicotomia e a ricercare una conciliazione tra le parti, mettendo a fuoco una nuova dottrina dell'amore.⁶ Come narrato in *Vita nuova*, XVII, 1, il poeta giunse ad un reale blocco fatico dato dalla consapevolezza di amore come perversione e forza contraria alla ragione.⁷ A questo limite Dante reagisce affermando la propria definitiva rinuncia allo stile cortese e denunciando la retorica fallace insita in tale stile: qualunque forma di celebrazione della donna, anche se sublimata, resterebbe per il poeta uno stimolo a coltivare la lussuria.⁸ Dante sceglie di radicalizzare l'amore teorizzato da Guinizelli, indirizzando il desiderio ad un oggetto non mortale che, in quanto fuori dalla temporalità storica, non è soggetto a corruzione.⁹ Tale azione, come moto dell'animo correttamente orientato, coinciderebbe anche con un tentativo di coltivare un amore basato sulla ragione.¹⁰ L'amore viene ritratto come forza trainante verso Dio, una forza simile a quella che determina il moto dei Cieli.¹¹ La donna non è più oggetto del desiderio, ma è la guida

¹ M. MOCAN, *Canti XVI-XVII-XVIII. Amore, libero arbitrio e fantasia: una teoria gravitazionale*, in *Esperimenti danteschi. "Purgatorio" 2009*, a cura di B. Quadrio, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 158-159 e p. 171; G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., pp. 38-39; G. STABILE, s. v. «volontà», in *ED*.

² F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., p. 233; G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., p. 36.

³ R. ANTONELLI, *La doppia faccia dell'amore*, cit., pp. 72-73; L. SPITZER, «L'amour lointain de Jaufré Rude!», cit.; *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., p. XVI.

⁴ R. ANTONELLI, *La doppia faccia dell'amore*, cit., pp. 70-75.

⁵ T. BAROLINI, *Ora parrà di Guittone, Doglia mi reca di Dante e l'anatomia del desiderio nella Commedia*, in EAD., *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, trad. di G. Bernardi, Bompiani, Milano 2012, p. 55.

⁶ E. FENZI, *La canzone di Dante «amor che movi tua virtù dal cielo» sulla natura di Amore*, in *Omnia in uno. Hommage à Alain-Philippe Segonds*, éd. par C. Noirot et N. Ordine, «les Belles Lettres», Paris 2012, pp. 282-283.

⁷ F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., pp. 239-240; T. KAY, *Redefining the "matera amorosa". Dante's "Vita nova" and Guittone's (anti-)courtly "canzoniere"*, in «The Italianist», XXIX, 3, 2009, p. 382.

⁸ *Ivi*, p. 375; T. BAROLINI, *Ora parrà di Guittone, Doglia mi reca di Dante e l'anatomia del desiderio nella Commedia*, cit., p. 87.

⁹ *Ivi*, pp. 56-59; E. FENZI, *La canzone di Dante «amor che movi tua virtù dal cielo» sulla natura di Amore*, cit., p. 268; R. ANTONELLI, *La doppia faccia dell'amore*, cit., p. 94; A. BISOGNO, *Desiderio e conoscenza della verità nei dialoghi di Agostino*, in *Il desiderio nel Medioevo*, cit., pp. 14-15.

¹⁰ T. BAROLINI, *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, cit., pp. 73-102; T. KAY, *Redefining the "matera amorosa". Dante's "Vita nova" and Guittone's (anti-)courtly "canzoniere"*, cit., p. 374.

¹¹ E. FENZI, *La canzone di Dante «amor che movi tua virtù dal cielo» sulla natura di Amore*, cit., pp. 279-280.

che conduce all'appagamento di ogni desiderio in Dio.¹ Sul solco di quanto elaborato da Guillaume de Saint-Thierry, infine, Dante attribuisce la più alta capacità conoscitiva all'amore:² per mediazione dei sensi, infatti, l'immagine percepita diviene *phantasma*, ovvero immagine interiorizzata; successivamente, la *caritas* permette la formazione di una *similitudo* con Dio.³ Il raggiungimento di questa condizione per Dante coincide con il raggiungimento del *gaudium* in quanto conoscenza della verità acquisita dagli intelletti che per comune volontà si riflettono in Dio: essa equivale anche ad una perfetta adesione tra *voluntas* individuale e divina.⁴

Sulla base delle conoscenze teoriche delineate, il presente paragrafo propone una ricognizione delle immagini dantesche oggetto di studio in cui emerga la specifica relazione semantica col tema dell'amore. La trattazione prenderà avvio dall'analisi delle immagini di *laqueus desiderii*,⁵ come retaggio o critica di una concezione cortese dell'amore inteso quale furia spietata, tale da condurre ad un reale conflitto o malattia interiore.⁶ Seguirà un approfondimento relativo alle immagini semanticamente riconnotate dal poeta, per influsso delle fonti patristiche e teologiche, a supporto della nuova teoria d'amore elaborata. Nell'intento di perseguire tali obiettivi, l'esposizione sarà divisa in tre paragrafi: un primo sulle immagini direttamente connesse al concetto di desiderio; un secondo sulle figure di «corda» e «rete», quali *tòpoi* principali della teoria d'amore dantesca; un ultimo sulle immagini esprimenti un amore come *caritas* e il conseguente concetto di concordia.

3. 2. 1 *Il legame trainante*

Com'è stato già possibile notare, nel medioevo il tema del desiderio fu ampiamente trattato. La sua interpretazione generale può essere suddivisa in tre principali nozioni: perdita, mancanza e appagamento.⁷ La prima nozione deriva dal mondo classico in cui il termine *desiderium* indica una perdita irrimediabile e, dunque, segnala la presenza di una relazione con un oggetto assente.⁸ Nell'italiano antico il verbo indica parallelamente l'atto del porsi in ricerca del perduto o del

¹ *Ivi*, p. 291; F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., pp. 235-240; G. ROSSI, 'Disio' nella "Commedia", cit., p. 122.

² *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

³ *Ivi*, p. XXIV. M. MOCAN, *Canti XVI-XVII-XVIII. Amore, libero arbitrio e fantasia: una teoria gravitazionale*, cit., pp. 160-161; G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., pp. 73-145; P. BORSA, «Amor che nella mente mi ragiona» tra *Stilnovo*, *Convivio* e *Purgatorio*, in *Il Convivio di Dante*, a cura di J. Bartschat e A. A. Robiglio, Longo Editore, Ravenna 2015, pp. 65-66.

⁴ G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., pp. 30-31.

⁵ G. GUBBINI, *La ponha d'amor e la cadena: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel*, cit., pp. 703-707; ID., *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oil*, cit., pp. 83-87.

⁶ *Ivi*, pp. 84-87; G. LALOMIA, *La concettualizzazione dell'amore e l'erotismo*, cit., pp. 199-205.

⁷ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 11.

⁸ *Ivi*, pp. 11-13; L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 19-20.

percepirne la mancanza, ma gradualmente la prima valenza semantica divenne preponderante rispetto alla seconda.¹ Il cristianesimo, attraverso l'idea di Dio come potenza d'Amore, fu determinante nella diffusione del concetto di desiderio come natura profonda dell'esperienza umana:² nel XII secolo fu molto nota, infatti, la definizione di «desiderium naturale», ovvero di propensione connaturata nell'uomo e capace di indirizzare l'animo verso il bene, la felicità, il sapere.³ All'interno della gerarchia degli esseri, l'uomo si distingue per la sua facoltà intellettuale: se ogni essere desidera agire in modo conforme alla propria natura, svolgendo quella particolare operazione che ne attua l'essenza, per l'uomo tale operazione si concretizza nella ricerca del sapere, nella saggezza e nel ben operare.⁴ Per i due grandi teorici medievali dell'amore, Agostino di Ippona e Tommaso D'Aquino, tuttavia, il desiderio ha molteplici sfaccettature. Per Agostino esso può manifestarsi come *appetitus* rivolto verso la conoscenza, come *cupiditas* o *concupiscentia* indirizzate ai beni terreni, ma anche come *dilectio*, ovvero appagamento spirituale.⁵ Per Tommaso D'Aquino esso è un *appetitus* che si manifesta in due forme: naturale che attrae verso un oggetto percepito dai sensi e riconosciuto come utilità; intellettuale che si muove a seguito della conoscenza e coincide con la volontà.⁶ Secondo l'Aquinate entrambi i desideri sono innati nell'uomo e hanno un buon fine, ma talvolta possono essere devianti.⁷ L'*appetitus*, infatti, è un'inclinazione naturale presente in ogni essere, ma solo nell'uomo deve passare al vaglio della ragione per tradursi in atto. Quando la ragione decreta giusta l'inclinazione dell'*appetitus*, si genera l'amore che vincola l'uomo per condurlo, attraverso il desiderio, dalla potenza all'atto.⁸ La ragione, tuttavia, può inclinare l'*appetitus* naturale alla perversione, tramutando il desiderio in *cupiditas* o

¹ *Ibid.*

² E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire.*, cit., p. 13.

³ A. PALAZZO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, cit., pp. XI-XVI; P. ENGELHARDT, *Desiderium naturale*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter, Bd. 2 D-F, Schwabe & co Verlag, Basel – Stuttgart 1972, pp. 118-130.

⁴ P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*, Il Mulino - Istituto Italiano per gli Studi Storici, Bologna – Napoli 2010, p. 16.

⁵ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 26-27. Sul desiderio in Agostino si vedano anche: A. PIZZETTI LUGANO, *La visione di Dio: scopo del desiderio umano e compimento del desiderio: la proposta di Agostino*, Eupress FTL, Siena - Cantagalli 2021; O. GRASSI, *Passioni, desiderio e ragione in S. Agostino*, Jaca Book, Milano 1991.

⁶ S. VECCHIO, «Desiderium vel concupiscentia» *il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, cit., pp. 152-153. Per un inquadramento generale sul concetto di desiderio in Tommaso d'Aquino si vedano: G. STANCATO, *Le concept de désir dans l'oeuvre de Thomas D'Aquin: analyse lexicographique et conceptuelle du mot desiderium*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 2011; G. GRANDI, *Felicità e beatitudine: il desiderio dell'uomo tra vita buona e salvezza nel De beatitudine di Tommaso D'Aquino*, Meudon Centro studi Jacques Maritain, Portogruaro 2010.

⁷ A. PALAZZO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, cit., pp. XV-XVI; *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., pp. XXII-XXXI; M. MOCAN, *Canti XVI-XVII-XVIII. Amore, libero arbitrio e fantasia*, cit., pp. 158-159; F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., pp. 232-233; A. PALAZZO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, cit., pp. XV-XVI; S. VECCHIO, «Desiderium vel concupiscentia» *il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, cit., pp. 158-164. Molti critici fanno, inoltre, notare come Dante riferisca più volte che l'atto di perseguire la concupiscentia corrisponde ad una sottomissione della ragione ad un istinto: P. BOYDE, *Perception and passion in Dante's "Comedy"*, cit., p. 293; T. BAROLINI, *Ora parrà di Guittone, Doglia mi reca di Dante e l'anatomia del desiderio nella Commedia*, cit., p. 60; cfr. *Vita nuova*, XIX, 2; *Purgatorio*, XXIV, 52-54.

⁸ G. STABILE, s. v. «volontà», in *ED*.

concupiscentia.¹ A tal riguardo, Agostino fa riferimento ai *vincula desiderii concubitus*, un'immagine dalla semantica molto vicina a quella di *laqueus diaboli*, da cui secondo il filosofo può liberare soltanto Dio: un desiderio che non conduce alla salvezza, ma alla perdizione.² Il desiderio, dunque, appare come forza trainante che svolge l'azione di condurre l'uomo all'oggetto ambito: la sua potenza si estrinseca nel *trahere*.³

Un accenno di teorizzazione sul desiderio Dante lo presenta in *Monarchia*, I. XIII. 1-2, all'interno di un'argomentazione di genere politico, ma che cela in sé i fondamenti essenziali della concezione dell'amore più ampiamente esposta nella *Commedia*. Nel capitolo XII, il poeta si concentra sul tema della libertà al fine di dimostrare che la migliore condizione del genere umano si ha quando esso è libero al massimo grado. A fondamento di tale libertà il poeta pone il libero arbitrio, in quanto libero giudizio della volontà. Per far sì che esso sia pienamente libero occorre, secondo Dante, che non sia stimolato da un *appetitus* per beni terreni, bensì da un *appetitus* sostenuto da ragione. L'argomentazione del capitolo tredicesimo prende le mosse dalla seguente premessa: può garantire la migliore condizione all'umanità chi si trova nella migliore condizione per governare. Al fine di dimostrarla, il poeta propone un discorso inerente al piacere e al desiderio:

Nam in omni actione principaliter intenditur ab agente, sive necessitate nature sive voluntarie agat, propriam similitudinem explicare. Unde fit quod omne agens, in quantum huiusmodi, delectatur, quia, cum omne quod est appetat suum esse, ac in agendo agentis esse quodammodo ampliatur, sequitur de necessitate delectatio, quia delectatio rei desiderate semper annexa est.

(*Monarchia*, I. XIII. 1-2)

Nelle sentenze successive Dante dimostra che, se il monarca si trova nelle migliori condizioni per governare, non ha occasione per provare avidità. Il piacere, pertanto, può indirizzare il monarca solo alla realizzazione di un desiderio sempre più ampio per oggetti non vani, ovvero per il sapere e la saggezza, e da ciò si determina una migliore condizione di vita per i sudditi.⁴ Il passo

¹ S. VECCHIO, «Desiderium vel concupiscentia» *il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, cit., pp. 152-153.

² A. BISOGNO, *Desiderio e conoscenza della verità nei dialoghi di Agostino*, cit., p. 9; cfr. G. GUBBINI, *La ponha d'amor e la cadena: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel*, cit., pp. 703-707; ID., *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oil*, cit., pp. 83-87.

³ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 176-177.

⁴ *Monarchia*, I. XIII. 7: «Cum ergo monarcha nullam cupiditatis occasionem habere possit vel saltem minimam inter mortales, ut superius est ostensum (quod ceteris principibus non contingit), et cupiditas ipsa sola sit corruptiva iudicii et iustitie prepeditiva, consequens est quod ipse vel omnino vel maxime bene dispositus ad regendum esse potest, quia inter ceteros iudicium et iustitiam potissime habere potest: que duo principalissime legis latori et legis executori conveniunt, testante rege illo sanctissimo cum convenientia regi et filio regis postulabat a Deo: "Deus – inquebat – iudicium tuum regi da et iustitiam tuam filio regis"». Sul tema del desiderio per la conoscenza come una continua dilatazione mai vana si veda: F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., pp. 236-237.

esaminato palesa l'idea che qualunque agente operi mosso dall'obiettivo di riprodurre qualcosa di simile a sé e che in questo provi piacere.¹ La sentenza cela una concezione di matrice aristotelica,² ripresa anche in *Convivio*, IV. XIII. 2, secondo cui ogni essere è per natura predisposto ad una piena realizzazione di sé e proprio tale realizzazione implica una dilatazione dello stesso essere, come maggiore perfezione acquisita. Nel descrivere questo processo, Dante rimanda al sentimento del piacere e dichiara che esso è connesso («annexa») alla realizzazione del desiderio. È possibile comprendere, dunque, come per Dante la piena realizzazione di ogni creatura coincida con la realizzazione del desiderio, ma anche che la realizzazione del desiderio rimanga legata costantemente al sentimento del piacere.

Una trattazione fondamentale sul tema si riscontra, inoltre, in *Purgatorio*, XVIII. L'incipit del canto, infatti, vede la fedele guida disquisire sulla natura dell'amore.³ Nel tentativo di rischiarare la mente del poeta, Virgilio lo esorta ad ascoltare attentamente ogni sua parola, così da evitare gli errori di falsi maestri:

L'animo, ch'è creato ad amar presto,
ad ogni cosa è mobile che piace,
tosto che dal piacere in atto è desto.
Vostra apprensiva da esser verace
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,
sì che l'animo ad essa volger face;
e se, rivolto, inver' di lei si piega,
quel piegare è amor, quell'è natura
che per piacer di novo in voi si lega.
Poi, come 'l foco movesi in altura
per la sua forma ch'è nata a salire
là dove più in sua materia dura,
così l'animo preso entra in disire,
ch'è moto spiritale, e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire.
Or ti puote apparer quant'è nascosa
la veritate a la gente ch'avvera
ciascun amore in sé laudabil cosa;
però che forse appar la sua materia
sempre esser buona, ma non ciascun segno
è buono, ancor che buona sia la cera».

¹ *Monarchia*, p. 54. Sul tema si vedano anche: C. MARTELLO, *I prologhi della «Monarchia» tra memoria e utopia*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017; F. SILVESTRINI, *Dall'etica alla politica: potenza e atto della virtù umana in Dante, tra Convivio e Monarchia*, in «Etica & Politica», XVI, 1, 2014, pp. 732-772.

² Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, IX, 8, 1049b, 24-29.

³ Per un'analisi del canto in cui si inserisce il discorso virgiliano si vedono: P. FALZONE, *Purgatorio XVIII, o del buon uso degli affetti*, in «Bollettino di italianistica», XV, 2017, pp. 46-70; M. MOCAN, *Purg. XVI-XVIII: Amore, libero arbitrio e fantasia: una teoria gravitazionale*, cit., pp. 147-174.

Il precettore spiega che l'anima è stata creata con la predisposizione ad amare e per tale ragione si muove verso ogni cosa che le piace, non appena è ridestata dall'oggetto, ovvero non appena l'appetito è condotto dalla potenza all'atto.¹ Ciò si manifesta anche per mediazione della facoltà conoscitiva innata nell'uomo che trae l'immagine dalla realtà e la trasforma in immagine interiore, spingendo l'anima ad indirizzarsi verso essa. Virgilio descrive in queste prime terzine il movimento di inclinazione dell'animo verso l'oggetto appetibile, espresso dai termini «piega» e «piegare», ai versi 25-26, e afferma che in ciò si manifesta la prima forma dell'amore come naturale predisposizione umana, da cui si determina il legarsi («si lega» v. 27), ovvero l'attuarsi nell'animo dell'appetito «per piacer di novo».² Come approfondito da Raffaele Pinto, la «novità» coincide con quella differenza, rispetto ad altri oggetti già noti, che — rende un oggetto — presente in quanto stimolo della sensibilità.³ Ciò dipende dal fatto che l'anima razionale è mescolata alla materia e per questo soggiace alla «virtute delle cose nove».⁴ In Dante «il piacere prodotto dalla cosa nuova (cioè per la prima volta percepita: “piacer di novo”) è appunto l'incremento di vita che il reale genera nell'anima umana».⁵ L'animo sarebbe attratto dall'oggetto, dunque, per le sue specifiche caratteristiche che lo differenziano dagli altri oggetti e lo fanno percepire nuovo ai sensi. Il discorso di Virgilio procede descrivendo come, l'avvenuto il legame tra l'animo e l'oggetto appetibile, l'uomo sia «preso» dall'amore, un termine tratto dalla lirica cortese e indicante il valore di «conquistato da amore».⁶ L'amore «entra in disire», ovvero nutre il desiderio che, come un movimento dello spirito, trascina l'uomo verso l'oggetto del desiderio, allo stesso modo in cui il fuoco si leva verso l'alto.⁷ Si noti come, anche in questo caso, Dante sfrutti un termine proveniente

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «l'animo umano, che è creato con naturale disposizione ad amare, si dirige spontaneamente verso ogni cosa che gli reca piacere non appena è ridestato, condotto dalla potenza all'atto, dalla cosa piacente».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Virgilio tratta della prima fase dell'amore, in cui esso non è ancora movimento, ma è inclinazione verso l'oggetto appetibile: l'animo è attratto da una certa immagine (inver' di lei si piega), e tale inclinazione (piegar) è amore, è quella disposizione innata (natura) che si attua (lega) nell'animo di novo a causa dell'oggetto desiderato (per piacer = “per la cosa che piace”). “La prima trasformazione prodotta dall'oggetto appetibile nell'appetito si chiama amore, che non è altro che una complacentia per l'oggetto appetibile; da questa compiacenza segue un movimento (motus) verso di esso, che è il desiderio (desiderium); e finalmente il riposo (quies), che è il godimento (gaudium)” (ST I-II, q. 26, a. 2). Una discussione più chiara dell'amore naturale si trova in Par. I.109-120: tutte le cose hanno un'inclinazione».

³ R. PINTO, *Novitas* e dialettica del desiderio, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», 6, 2005, pp. 194-195.

⁴ *Ivi*, p. 198.

⁵ *Ivi*, p. 200.

⁶ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «così l'animo preso: preso vale “conquistato da amore”, ed è termine proprio della lirica cortese; cfr. Vita Nuova III: “A ciascun'alma presa e gentil core”».

⁷ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «entra in disire: il movimento materiale del fuoco diventa nell'animo umano desiderio, che è, come qui si sottolinea, moto spiritale; cfr. Conv. III, II. 3: “Amore... non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata”. Le creature che hanno intelletto e amore, come si dirà in Par. I, sono inclinate

dalla tradizione cortese e fortemente connesso alla semantica erotica: «disire», infatti, come dimostrato da Pertile, conserva l'etimologia di *desedium*, termine sfruttato dalla tradizione classica per esprimere la brama libidinosa.¹ Da quanto esposto, Virgilio conclude l'evidenza che non ogni amore è lodevole in sé: una rinnovata dimostrazione di quanto l'amor cortese sia uno stimolo allo sviluppo di un piacere distorto. Per specificare il senso delle sue parole, il precettore avanza la metafora dello stampo nella cera, che riprende lo stilema del sigillo di Creazione precedentemente esaminato:² l'amore in potenza è buono, ma non lo è sempre in atto, così come l'impronta divina è perfetta, ma può più o meno essere accolta dalla materia che ne assume l'impronta. Il discorso di Virgilio pone al centro del fenomeno amoroso, dunque, il vincolo o legame tra l'animo e l'oggetto desiderato per mediazione dell'appetito prima e dell'amore poi. Il desiderio, imponendosi quale elemento trainante, diviene anche principio connettivo.³

Il *Paradiso* è la cantica in cui ricorrono con maggiore frequenza i termini connessi al tema del desiderio,⁴ ma in alcune di queste occorrenze si può riscontrare una commistione di immagini tratte tanto dalla tradizione cortese, quanto dalle fonti mistiche. Un esempio emblematico si può evincere in *Paradiso*, XI, all'interno dell'elogio sulla vita di Francesco d'Assisi avanzata da Tommaso D'Aquino:

Non era ancor molto lontan da l'orto,
 ch'el cominciò a far sentir la terra
 de la sua gran virtute alcun conforto;
 ché per tal donna, giovinetto, in guerra
 del padre corse, a cui, come a la morte,
 la porta del piacer nessun diserra;
 (*Paradiso*, XI, 55-60)

Le terzine riguardano la narrazione della giovinezza del Santo di Assisi e dell'età in cui egli iniziò a manifestare le sue virtù. Fin da subito le doti del Santo presero forma nel desiderio di condurre una vita povera e di spogliarsi da ogni bene materiale. Per tale ragione giunse ad un reale scontro col padre e dovette entrare in conflitto con la propria famiglia. Seguendo uno stilema frequente anche nel *Cantico dei cantici*, la povertà è resa mediante una personificazione. Da qui si genera la metafora del matrimonio con donna povertà: uno strumento retorico atto a significare la scelta di

anch'esse per natura verso il bene, ma per la libertà di cui sono dotate, fondata sulla ragione, possono scegliere l'oggetto del loro amore, e in questo sbagliarsi».

¹ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 20.

² Si rimanda alla sezione 2. 2. 1 del presente studio.

³ Tale relazione semantica ritorna in gran parte dei rimandi al tema del desiderio presenti nel poema. Si veda come emerge esemplarmente in *Paradiso*, IV, 16-18 in diretta connessione alla semantica del dubbio.

⁴ U. VIGNUZZI, s. v. «piacere», in *ED*.

asservimento ad un preciso stile di vita. Francesco non scelse il vincolo del matrimonio e neanche la servitù al dio d'Amore, ma legò la sua esistenza al possesso del nulla. Al fine di sottolineare la straordinarietà della scelta da Francesco operata, Dante fa uso di un'iperbole: il Santo avanzò un conflitto col padre per dedicarsi alla povertà, uno stile di vita rifiutato da tutti alla pari di una scelta di morte. Tale iperbole è rafforzata da una metafora: nessuno disserra la porta del piacere di madonna Povertà (v. 60). L'interpretazione di quest'ultimo verso è stata oggetto di molteplici analisi e il dibattito resta ancora aperto. I commenti più recenti al verso rimangono sommariamente vaghi e suppongono per «del piacere» un'interpretazione avverbiale, come disposizione compiaciuta e lieta dell'animo che accoglie un oggetto.¹ Chiavacci Leonardi individua nel verso un'«espressione ellittica», ma intende genericamente: «la porta che si apre volentieri a colui, o colei, da cui si aspetta di ricevere piacere».² Secondo Auerbach la metafora avrebbe una valenza erotica: la personificazione della povertà in donna-sposa aprirebbe all'idea di povertà come corpo di donna. La porta sarebbe, dunque, un rimando ai genitali femminili da «diserrare» attraverso l'atto sessuale.³ Tale interpretazione venne inseguito addolcita da Singleton che individua in essa solamente «an allegory, of a kind, which represents, *dramatizes*, the assault of love from without».⁴ Per Ulivi e Bosco la deduzione è da rigettare: la porta è da porre in relazione con l'idea di accordo ad una vita povera, desiderio da nessuno perseguito.⁵ Il rifiuto dell'esegesi di Auerbach venne fortemente ribadito anche da Pasquini,⁶ ma incontrò l'approvazione di Lucia Battaglia Ricci secondo cui «la presenza di perifrasi metaforiche di questo tipo sia in ambito erotico-cortese sia in ambito mistico [...] impongono di non liquidare con tanta sicurezza tale lettura».⁷ Nonostante i grandi sforzi interpretativi dispiegati, il dibattito negli ultimi sessant'anni si è incentrato essenzialmente sulla polarità tra critici in accordo con Auerbach e critici in disaccordo. Sulla base di quanto precedentemente esaminato a proposito delle immagini del disserrare,⁸ si deduce che nel

¹ L. D'ONGHIA, *Francesco, madonna Povertà e «la porta del piacere»: nota per «Paradiso» XI 58-60*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII, 2010, p. 210, nota 3.

² A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*

³ E. AUERBACH, *San Francesco d'Assisi nella Commedia di Dante*, in *Scenes from the Drama of European Literature*, trad. C. Garvin, Meridian Books, New York 1959, pp. 88-89.

⁴ C. S. SINGLETON, «*La porta del piacere*» («Paradiso» XI, 60), «Modern Language Notes», XLIII, 1948, pp. 339-42, a p. 340

⁵ Si vedano le ricostruzioni delle fonti in: E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 193-94; L. ROSSI, *Lectura Dantis Turicensis: Paradiso*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2002, p. 177.

⁶ E. PASQUINI, *Il «Paradiso» e una nuova idea di figuralismo*, «Intersezioni», XVI, 1996, pp. 417-427, a p. 423. Nella stessa direzione: N. MINEO, *Il canto XI del «Paradiso» (La «vita» di San Francesco nella «festa di paradiso»)*, in *Lectura Dantis Metelliana. I primi undici canti del «Paradiso»*, a c. di A. Mellone, Bulzoni, Roma 1992, pp. 221-320, a p. 297 nota 205.

⁷ L. BATTAGLIA RICCI, *Figure di contraddizione. Lettura dell'XI canto del «Paradiso»*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, a cura di F. Danelon, H. Grosser, C. Zampese, Principato, Milano 1997, pp. 34-50, a pp. 45-6, e nota 38. In accordo con l'interpretazione avanzata da Auerbach anche M. MILLS CHIARENZA, *Dante's Lady Poverty*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXI, 1993, pp. 153-175.

⁸ Si rimanda alla sezione 3. 1. 5 del presente studio.

presente caso la metafora può indicare, come in altri casi del poema, un'apertura verso un'esperienza interiore. È stato possibile notare, infatti, che essa è sfruttata nella *Commedia*, nella variante semantica di apertura o chiusura, per narrare una condizione dell'anima. L'immagine del serrame e della porta viene esemplarmente citata da Piccarda per esprimere il concetto della carità come potenza d'Amore non vincolante alcun desiderio correttamente orientato.¹ Dante, tuttavia, nel presente caso si riferisce testualmente al piacere, ovvero ad una porta che dà accesso ad un'esperienza di piacere che si esplica tanto nell'unione con Povertà, quanto nell'unione con la morte.² Alla luce dei già evidenziati casi di commistione di immagini e termini tratti da tradizioni differenti e dei tentativi di risemantizzazione operati da Dante, al verso 60 non appaiono grosse novità di difficile interpretazione. Esaminando linguisticamente il testo, l'immagine della porta del piacere non può avere un uso avverbiale e non è interpretabile che come un prestito tratto dal linguaggio erotico. L'obiettivo narrativo, tuttavia, è descrivere una forma d'amore spirituale e trascendentale che, in quanto ugualmente mossa dal desiderio, dona piacere. Il rimando è naturalmente ad un amore come carità, che può nascere solo da una condizione di umiltà estrema, e l'immagine richiama ad un'unione con Cristo insieme fisica e spirituale: la povertà e la morte, come rinuncia ai piaceri terreni e totale abbandono di se stessi nell'amore, determinano l'esperienza del sommo piacere, di natura mistica, dato dal ricongiungimento con Dio.³ Anche nel caso di Francesco la donna, personificazione della povertà, diviene guida che conduce a tale unione.

Tra le trattazioni dantesche sul desiderio più note c'è sicuramente quella rintracciabile in *Convivio*, IV. XII. 14-17. In essa Dante teorizza la natura del desiderio sommo connaturato in ogni essere e rintracciabile nella tendenza a ricongiungersi col Principio Primo creatore.⁴ La ricerca di tale ricongiungimento è considerata moto propulsore verso ogni forma di appetibile: l'uomo si pone alla ricerca del sommo bene, ma inizialmente crede di rintracciarlo in qualunque oggetto desiderabile che ha in sé un bene. L'anima inesperta, tuttavia, crede di individuare grandi beni in

¹ *Paradiso*, III, 43-45: «La nostra carità non serra porte / a giusta voglia, se non come quella /che vuol simile a sé tutta sua corte».

² Secondo Pasquini il termine «piacere» non è espresso mai in *Paradiso* con riferimento alla carnalità: E. PASQUINI, *Il "Paradiso" e una nuova idea di figurismo*, cit., p. 422. Il presente studio intende stimolare a considerare la nuova teoria d'amore elaborata da Dante come conciliante il binomio anima-corpo, secondo le tesi avanzate in: R. PINTO, *Novitas e dialettica del desiderio*, cit; P. BORSA, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra *Stilnovo*, *Convivio* e *Purgatorio*, cit. Come ampiamente dimostrato, per Dante la percezione sensoriale è strumento d'accesso al divino.

³ Illuminante al riguardo l'apporto fornito in: L. D'ONGHIA, *Francesco, madonna Povertà e «la porta del piacere»*: nota per «*Paradiso*» XI 58-60, cit., pp. 209-230: sostenuto da un accurato spoglio bibliografico e documentale, lo studio accerta un uso diffuso presso le fonti mistiche di immagini riferibili alla sfera erotica al fine di descrivere la beatitudine mistica data, nella morte fisica, dall'incontro con Dio.

⁴ *Convivio*, p. 649; cfr. T. KAY, *Desire, Subjectivity, and Lyric Poetry in Dante's Convivio and Commedia*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, a cura di M. Gragnolati et alii., Legenda, Oxford 2012, pp. 164-184.

oggetti di vanità e brama il possesso di appetibili materiali sempre di maggiore valore. Per tal via, crede di raggiungere l'appagamento nel successivo oggetto del desiderio bramato, ma rimane prigioniero di una catena infinita che non conduce ad alcun piacere definitivo.¹ Per esprimere il rapporto in cui i desideri più ristretti e più ampi stanno tra loro e con il soggetto che li prova, il poeta avanza una metafora tratta dal modello ottico, secondo cui ogni oggetto costituisce la base di una piramide il cui vertice è rappresentato dalla pupilla.² Se la ragione punta lo sguardo su un piccolo oggetto, esso costituirà il vertice della piramide e la base non potrà abbracciare il bene sommo. Se, invece, la ragione punta lo sguardo sul bene sommo, i restanti beni più piccoli saranno racchiusi all'interno della piramide. In questo senso, la concezione elaborata da Dante include la possibilità di un completo appagamento del desiderio, ma solo come ricongiungimento col divino. Il poeta non crede che l'uomo possa ambire a contemplare nella vita terrena l'essenza di Dio e degli enti infiniti, ma è convinto che il desiderio di sapere possa essere soddisfatto nella vita temporale.³ Una piena conoscenza costituisce per Dante una possibilità di beatitudine terrena.⁴ Il viaggio dantesco attraverso i Cieli del *Paradiso* appare, infatti, come un processo costante di desiderio e appagamento della conoscenza.⁵ La semantica relativa ai nodi del dubbio si intreccia, a tal scopo, a quella connessa ai legami del desiderio. Ciò è possibile rilevare emblematicamente in *Paradiso*, XXI, ai versi 49-51, allorché Beatrice spinge Dante a rivolgere la sua domanda a Pier Damiani, dunque a scogliere il suo dubbio, e proferisce l'esortazione: «Solvi il tuo caldo disio». Il movimento viene con grande puntualità descritto da Pertile: in *Paradiso* i dubbi spingono e i desideri tirano; entrambi si coordinano con l'obiettivo di trainare all'ascensione.⁶ Tutto il *Paradiso*, per tale ragione, è caratterizzato da uno stato di desiderio costante che attraversa non solo Dante, ma anche i beati.⁷ Gli abitanti dei Cieli descritti dal poeta, infatti, mantengono un desiderio sempre vivo, anche se costantemente appagato.⁸ Ad essere ritratta è una condizione particolarmente anomala: la certezza di un costante avvicinamento nella contemplazione del divino dona ai loro animi la beatitudine, ma allo stesso tempo li rende ardenti del desiderio di una contemplazione sempre maggiore. Tale stato riguarda, tuttavia, una sfera meramente intimista, insita esclusivamente nella relazione tra l'individuo e Dio, e non tange in alcun modo la relazione tra beato e beato: lo sguardo collettivamente indirizzato verso la medesima meta, rende i beati

¹ S. VECCHIO, «Desiderium vel concupiscentia» *il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, cit., pp. 163-164.

² *Convivio*, p. 651.

³ P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*, cit., pp. 169-193.

⁴ *Ivi*, p. 255.

⁵ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 153.

⁶ *Ivi*, p. 178.

⁷ *Ivi*, pp. 144-148.

⁸ *Ivi*, p. 192.

totalmente liberi da competizione.¹ Ciò è sufficientemente deducibile dalle numerose occorrenze in cui è espresso il concetto di carità come pieno appagamento di ogni desiderio: a titolo esemplificativo si ricordino i versi 70-72 di *Paradiso*, III, in cui per bocca di Piccarda è espressa l'idea che la carità placa ogni desiderio e induce a volere solo ciò che si ha e non altro;² ma anche i versi 13-18 di *Paradiso*, XVIII, in cui Dante descrive l'emozione di fissare lo sguardo in quello di Beatrice e afferma di percepire la libertà da ogni altra forma di desiderio.³ Come esaminato da Pertile, infatti, Dante diviene degno della piena visione dello sguardo di Beatrice solo quando il suo desiderio è completamente puro, ovvero libero da ogni *libido*.⁴ Ciò suscita nel suo animo un sentimento di beatitudine, ma non spegne ancora il desiderio. In accordo con la nuova teoria d'amore elaborata, tale sentimento giunge al culmine solo al cospetto della somma Visione, come espresso ai versi 46-48 di *Paradiso*, XXXIII:

E io ch'al fine di tutt'i disii
appropinquava, sì com'io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii.
(*Paradiso*, XXXIII, 46-48)

Anche in questo caso, come ben evidenziano Fosca e Chiavacci Leonardi, l'immagine manifesta il raggiungimento del termine ultimo del desiderio, ma allo stesso tempo non indica la conclusione del desiderare, bensì l'ingresso nel circuito dell'ardore per cui più si è vicini all'oggetto desiderato e più cresce il desiderio. Si può intuire, dunque, che il legame generato dal desiderio correttamente orientato non si spegne nel raggiungimento dell'unità con Dio, ma permane come strumento di accrescimento costante di un'infinita beatitudine.

3. 2. 2 *La rete e la corda*

Il vincolo d'amore è forse l'immagine più antica in relazione alla figura del legame che ha trasmesso la tradizione letteraria, ma anche biblico-esegetica e patristica. A tale nesso Tommaso D'Aquino attribuisce la seguente definizione: «Vel ex natura sua est vinculum, quia est amor, qui est uniens amatum amanti».⁵ Se il suo uso è largamente diffuso all'interno di tutta la letteratura cortese, sia nella lirica che nel romanzo, non meno presente risulta nella tradizione classica: il

¹ F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., pp. 249-250.

² *Paradiso*, III, 70-72: «Frate, la nostra volontà quieta / virtù di carità, che fa volerne / sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta».

³ *Paradiso*, XVIII, 13-18: «Tanto poss'io di quel punto ridire, / che, rimirando lei, lo mio affetto / libero fu da ogne altro disire, / fin che 'l piacere eterno, che diretto / raggiava in Beatrice, dal bel viso / mi contentava col secondo aspetto».

⁴ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 206-207.

⁵ THOMAS DE AQUINO, *Super Ad Colossenses reportatio*, 3, 3, 163, linea 18.

concetto cortese dell'amore, infatti, trae le basi dall'idea classica di potenza del dio Amore.¹ L'elegia, in particolare, ha nutrito e coltivato un ideale di Amore con cui è giunta ad identificarsi gran parte della lirica romanza e che rappresenta il dio quale forza capace di irretire gli animi, porli in trappola e asservirli con vincoli indistruttibili.² Le trappole e i vincoli del dio Amore sono eguagliabili a strumenti da caccia: la donna, per mediazione del dio, trama formule di prigionia per adescare l'uomo. L'amore è inteso come un ineluttabile destino di sofferenza, malattia e schiavitù, che il poeta subisce e da cui è impossibile sfuggire.

I vincoli d'amore classici sul piano simbolico e semantico non sono molto dissimili dai *laquei diaboli*: sono trappole dell'animo umano che conducono alla perdizione. Le fonti bibliche, infatti, trasmettono parimenti l'immagine del legame d'amore come vincolo, di cui la donna si rende fautrice e contro cui l'uomo deve proteggersi per sfuggire al peccato.³ La tradizione patristica arricchisce molto tale filone rappresentativo della donna come generatrice di vincoli peccaminosi.⁴ Il potere di Amore è posto, dunque, in relazione anche alla magia o stregoneria.⁵ Secondo la tradizione cristiana, l'unico nesso d'amore che svolge il compito di unire l'uomo alla donna in una relazione non pericolosa è rappresentato dal vincolo del matrimonio in quanto «coniunctio duplicis personae differentis secundum rationem agentis et patientis scilicet virilis sexus et muliebris et hoc ex mero consensu voluntatis».⁶ Il vincolo matrimoniale, in questo senso, rappresenta un costrutto sociale atto a ricondurre nell'ordine della ragione la perversione della *libido*. L'amore come *cupiditas*, infatti, è inteso come amore rivolto solo verso se stessi. Il

¹ C. S. LEWIS, *L'allegoria d'amore*, cit., pp. 8-19.

² PROPERZIO, *Elegia*, III, 24: «Mixtam te varia laudavi saepe figura, / ut, quod non esses, esse putaret amor;/ et color est totiens roseo collatus Eoo, /cum tibi quaesitus candor in ore foret:/quod mihi non patrii poterant avertere amici, / eluere aut vasto Thessala saga mari,/ hoc ego non ferro, non igne coactus, at ipsa / naufragus Aegaea (vera fatebor) aqua. / Correptus saevo Veneris torrear aeno; / vincus eram versas in mea terga manus»; cfr. VIRGILIO, *Ecl.*, VIII, 76-78: «ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin/ necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;/ necte, Amarylli, modo et: "Veneris" dic "vincula necto"; OVIDIO, *Met.*, IV, 678-679: «Ut stetit: "O" dixit "non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes». Sul tema si veda: A. LA PENNA, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, in «Maia», IV, Bologna 1951, p. 206.

³ Qo 7, 26: «et inveni amariorem morte mulierem quae laqueus venatorum est et sagena cor eius vincula sunt manus illius qui placet Deo effugiet eam qui autem peccator est capietur ab illa»; Sir 9, 3: «ne respicias mulierem multivolam ne forte incidas in laqueos illius»; cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 108.

⁴ BONAVENTURA, *Collationes de septem donis spiritus sancti*, 6, 14, linea 15: «Item manus mulieris sunt uincula contingentibus quia stricte tenet quod non potest homo ab ea separari»; ID., *Collationes de septem donis spiritus sancti*, 7, 18, linea 26: «Unde in ecclesiastico iniice pedem tuum in uincula illius et in torques illius collum tuum»; ID., *Sermones de diuersis: reportationes*, II, sermo 43 (de annuntiatione b. Mariae Virginis), par. 14, linea 196: «Item, manus mulieris sunt vincula quia stricte tenet quod non potest homo ab ea separari; unde Apostolus: Bonum est mulierem non tangere»; cfr. R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 108.

⁵ Su questo tema mi permetto rinviare al mio lavoro e alle fonti in esso enunciate: P. TRICOMI, *Il "Nodo", i "nodi": il simbolismo antico e Dante*, in «La Parola del testo», XXII, 2018, pp. 53-57.

⁶ BONAVENTURA, *Breuioliquium*, 6, 13, linea 70; cfr. HUGO DE SANCTO VICTORE, *De beatae Mariae uirginitate*, linea 150: «Nec tamen, hoc officio cessante, ueritatem siue uirtutem coniugii cassari credendum est, immo potius tanto uerius et sanctius coniugium esse quo in solo caritatis uinculo et non in concupiscentia carnis et libidinis ardore federatum est.»; ID., *De beatae Mariae uirginitate*, linea 342: «Vides nunc quale et quantum sacramentum prefert amor coniugalis, ut in hoc discat anima rationalis sui finis consortium sine fine eligere, et indiuiduo illi amoris nexu et singularis dilectionis parilitate adherere».

Cristianesimo, invece, proclama l'importanza di un amore come *caritas*, ovvero un amore che non brama il possesso dell'amato per il piacere del soggetto, ma il pieno dono del proprio essere.¹ Secondo tale filone interpretativo, il vincolo d'amore è citato dalle fonti patristiche e teologiche non solo con valenza negativa, ma è atto anche a descrivere il sentimento di unità spirituale con Cristo. La figura assume, dunque, valenza salvifica sul piano temporale e ultramondano,² ma risulta anche determinante per l'individuo e per la collettività, in quanto riconduce gli animi e le volontà all'ordine universale voluto da Dio.³

Da quanto già esaminato nella sezione dedicata al desiderio emerge chiaramente come per Dante l'immagine del vincolo d'amore assuma una rilevanza determinante all'interno della sua poetica. L'esperienza della tradizione classica e della lirica cortese hanno rappresentato, in questo senso, certamente un punto di riferimento costante. Si noti al riguardo come nel *Fiore*, ai versi 13-14 della composizione XLII e al verso 3 della composizione LIV, ricorrano due immagini del dio d'Amore ritratto come una potenza capace di legare gli animi e asservirli a sé.⁴ Le fonti filosofiche e teologiche, tuttavia, hanno determinato il segno decisivo che ha condotto il poeta all'elaborazione della sua teoria d'amore. Come è stato possibile già riscontrare, Dante dedica molte sezioni sia nel *Convivio*, che nella *Monarchia*, come nella stessa *Commedia*, alla descrizione della fenomenologia amorosa. In *Convivio*, III. III. 1-15, esemplarmente, il poeta afferma che la naturale predisposizione ad amare presente in ogni creatura è da ricondurre alla stessa teoria della complessione: i corpi costituiti da una complessione semplice, come i minerali, ambiscono a ricongiungersi con il luogo che li ha generati; le piante, in quanto organismi dalla complessione

¹ GIOACCHINO DA FIORE, *Psalterium decem cordarum*, p. 99-100: «Spiritus quoque sanctus idcirco proprietate quadam caritas dictum est, quia caritas non proprie ad unum dicitur sed ad plures. Omnis enim qui caritate diligit, alterum diligit non se ipsum, quia minus quam inter duos caritas esse non potest, etsi dicatur inproprie de quibusdam: Erunt homines se ipsos amantes, nam etsi hoc de carnali amore dici quoquo modo posse videatur, sed non de illo amore, qui ad distinctionem huius amoris caritas dictus est. Manifesta est enim apostoli sententia, qua de hac dilectione que caritas appellata est dicitur: Caritas non querit que sua sunt».

² A titolo esemplificativo si citano alcune fonti patristiche e teologiche in cui la figura del vincolo d'amore assume valenza positiva: BONAVENTURA, *Legenda maior sancti Francisci*, 9, 3, linea 5: «Angelicis spiritibus ardentibus igne mirifico ad excedendum in deum et electorum animas inflammandas inseparabilis erat amoris vinculo copulatus et ob devotionem ipsorum ab assumptione virginis gloriosae quadraginta diebus ieiunans orationi iugiter insistebat»; ID., *Sermones dominicales*, sermo 17, 10, linea 131: «Sed ut omnia id est de omni gente et natione aliquos ut intelligatur pars pro toto ad se ipsum trahere per unicum vinculum amoris voluit exaltari a terra per opprobriosam mortem crucis et quia diabolus iniecit manum in alienum servum scilicet Christum in quo non habebat quicquid suggerendo suis membris ut crucifigeretur ideo iustum fuit ut amitteret proprium servum scilicet captivum hominem»; ID., *Sermones dominicales*, sermo 26, 13, linea 160: «Unde erit sempiterna illa laetitia et perpetuum illud gaudium quia tunc sancti adhaerebunt vinculo indissolubili per amorem summo et incommutabili bono».

³ GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, p. 78: «Si secundum dignitatem natalium suorum erigitur in amorem, secundum naturalem virtutum suarum ordinem de amore, ut dictum est, in caritatem, de caritate proficit in sapientiam. Sin autem, nullo ordine sui, justa tamen ordinatione Dei, precipiti acta ruina, tenebris confusionis obruta sepelitur in infernum vitiorum, nisi a gratia citius ei fuerit subventum».

⁴ *Il Fiore*, XLII, 13-14: «Ché 'l Die d'Amor m'assi legato assé / Chette non pregio e lui tengo a signore»; *Il Fiore*, LIV, 3: «Dicendo com'Amor t'assi legato».

più articolata, prediligono alcuni terreni piuttosto che altri, a secondo di quanto richiesto dalla complessione stessa; gli animali amano il luogo che li ha generati, il cibo, ma anche unirsi ai corpi dei propri simili; gli uomini, invece, amano le virtù e la verità.¹ Tale concezione identifica l'amore con un legame capace di ricondurre la creatura alla propria origine, guidarla verso ciò che la nutre, fino al compimento della realizzazione piena della sua natura.² Nell'uomo, tuttavia, in quanto creatura che raduna in sé le inclinazioni di tutte le altre creature, non sempre si concretizza l'attrazione verso la conoscenza, il bene, l'onestà e, dunque, verso il pieno compimento di sé.³ Tale esposizione chiarifica meglio quanto espresso in *Purgatorio*, XVIII e l'immagine del legame in esso insita: al verso 27 l'amore è ricondotto ad un atteggiamento naturale che lega l'uomo all'oggetto desiderato,⁴ ma indipendentemente dal corretto orientamento del desiderio. L'animo può essere, dunque, legato ad un amore e trainato da un desiderio che lo conduce alla piena realizzazione di sé, così come alla perdizione. Questa è la ragione per cui il discorso virgiliano conclude denunciando la falsità della teoria cortese secondo cui ogni amore è buono in sé.

Da quanto esaminato può nascere un dubbio: l'amore è concepito da Dante come un vincolo dell'animo da cui è difficile sfuggire, alla stregua della concezione cortese? L'immagine apparirebbe in contraddizione con la teoria del libero arbitrio tanto cara al poeta, perno di tutta la sua poetica.⁵ Nella fenomenologia amorosa descritta, lo stesso poeta sembra porre le basi per risolvere la questione: in *Purgatorio*, XVIII, 22-24 egli, infatti, afferma che è la ragione a vagliare i primi appetiti e a decretare verso quale di essi indirizzare l'animo.⁶ L'amore nascerebbe solo quando la ragione si accorda all'appetito e la volontà farebbe piegare l'animo verso l'oggetto.⁷ Un amore concupiscibile, dunque, non sarebbe causato da un'attrazione fatale, ma da un errore della ragione.⁸ Se questa è la concezione fondante la teoria dantesca dell'amore, si possono rintracciare

¹ P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*, cit., pp. 16-18.

² Sul tema del rapporto tra piacere e bisogno fisiologico si veda: T. BAROLINI, *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, cit., p. 89.

³ P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*, cit., p. 18.

⁴ *Purgatorio*, XVIII, 26-27: «quel piegare è amor, quell'è natura / che per piacer di novo in voi si lega».

⁵ *Monarchia*, I. XII. 1-2: «Et humanum genus potissime liberum optime se habet. Hoc erit manifestum si principium pateat libertatis. Propter quod sciendum quod principium primum nostre libertatis est libertas arbitrii, quam multi habent in ore, in intellectu vero pauci. Veniunt nanque usque ad hoc: ut dicant liberum arbitrium esse liberum de voluntate iudicium; et verum dicunt, sed importatum per verba longe est ab eis, quemadmodum tota die logici nostri faciunt de quibusdam propositionibus, que ad exemplum logicalibus interseruntur (puta de hac: "triangulus habet tres duobus rectis equales")»; *Vita nuova*, II. 9: «E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire»; cfr. *Purgatorio*, XVI, 52-81.

⁶ *Purgatorio*, XVIII, 22-24: «Vostra apprensiva da esser verace / tragge intenzione, e dentro a voi la spiega, / sì che l'animo ad essa voler face».

⁷ G. STABILE, s. v. «volontà», in *ED*.

⁸ G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio». *Perfezione di natura e desiderio di Dio in Dante*, cit., pp. 38-39.

in altre produzioni del poeta dichiarazioni in evidente contraddizione con essa. Un esempio emblematico è rappresentato dalla composizione CXI delle *Rime*:

Io sono stato con Amore insieme
da la circolazion del sol mia nona,
e so com'egli affrena e come sprona
e come sotto lui si ride e geme.
Chi ragione o virtù contra gli sprieme
fa come que' che 'n la tempesta suona
credendo far colà dove si tuona
esser le guerre de' vapori sceme.
Però nel cerchio della sua palestra
libero albitrio già mai non fu franco,
sì che consiglio invan vi si balestra.
Ben può con nuovi spron punger lo fianco;
e qual che sia 'l piacer ch'ora n'adestra,
seguitar si convien, se l'altro è stanco.
(*Rime*, CXI, 1-14)

Il sonetto è incentrato sulla tematica amorosa e segue stilemi tipicamente cortesi: l'amore è rappresentato come un dio che governa l'animo, che lo frena o lo sprona, che lo fa gioire o soffrire e contro cui non si può avanzare nessun'arma di difesa. Tra i versi 5-11 Dante dichiara che la ragione non può nulla contro amore e che il libero arbitrio non è 'franco' dal dominio di questo dio. L'affermazione può sembrare la riproposizione di un *tòpos* classico:¹ in questo sonetto, inviato in risposta a Cino da Pistoia, Dante sembra assorbire pienamente gli insegnamenti della tradizione senza avanzare alcuna critica alla concezione dell'amore dominante. La questione è per lo più risolta supponendo che il sonetto sia stato composto da Dante prima di aver elaborato la sua teoria d'amore.² Anche in un altro suo scritto giovanile, il responsivo a Dante da Maiano, *Savere e cortesia*, d'altronde, il poeta aveva dichiarato che «nulla cosa gli — ad Amore — è incontro possente».³ Tale interpretazione entra parzialmente in contraddizione, tuttavia, con la presenza di un altro 'vincolo ineluttabile d'amore' in una composizione certamente riferibile al periodo dell'esilio dantesco, la *Montanina*: una lirica incentrata sull'idea di Amore come forza dominante l'animo e contro cui la ragione non ha alcuna arma.⁴ La parzialità della contraddizione deriverebbe

¹ TERENCE, *Eunuchus*, 57-8 «quae res [Amor] in se neque consilium neque modum / habet ullum, eam consilio regere non potes»; *Rime*, p. 590.

² K. FOSTER, *Dante and Eros*, in «The Downside Review», LXXXIV, 1996, pp. 275-276; C. CALENDIA, *Potentia concupiscibilis, sedes amoris': il dibattito Dante-Cino*, in ID., *Appartenenze metriche ed esegeti. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 230-232; B. NARDI, *'Se la prima materia de li elementi era da Dio intesa'*, in ID., *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Laterza, Bari 1942, pp. 71-82.

³ *Rime*, p. 588.

⁴ Per un inquadramento generale su datazione, interpretazioni e studi relativamente alla *Montanina* si vedano: E. FENZI, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante (Rime, 15)*, «Tenzzone», IV, 2003, pp. 43-84; A. FONTES BARATTO, *Le Diptyque "montanino" de Dante*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», XII, 2007, pp. 65-97; M. PICONE, *Sulla canzone "montanina" di Dante*, in «L'Alighieri», XIX, 2002, pp. 105-112;

dal fatto che, secondo quanto esposto nelle rispettive edizioni delle *Rime* da De Robertis e da Allegretti, anche la *Montanina* potrebbe essere attribuibile al periodo giovanile ed essere stata riadattata al contesto dell'esilio con l'aggiunta dell'ultima strofa, per questioni non evidenti.¹ Non scioglie alcuna contraddizione, tuttavia, la realtà dell'inserimento di tale componimento all'interno dell'epistola spedita durante l'esilio a Moroello di Manfredi e, contestualmente, alla città di Firenze.² Se si rilegge attentamente il *Convivio*, inoltre, si scorge la dichiarazione di un dubbio che apre una breccia concreta all'interno del dibattito sul tema del libero arbitrio in relazione al vincolo d'amore:

E avegna che poca podestade io potesse avere di mio consiglio, pur in tanto, o per volere d'Amore o per mia prontezza, ad esso m'acostai per più fiare, che io deliberai [...].

(*Convivio*, III. I. 4)

Nel trattato contenente alcune tra le più importanti esposizioni sulla nuova dottrina d'amore elaborata da Dante, il poeta dichiara che l'amore obnubila la ragione e rende più difficoltoso il giudizio critico.³ Tale dichiarazione, in associazione a quanto rilevato sul componimento CXI delle *Rime* e sulla *Montanina*, ha condotto alcuni critici a porre in evidenza una zona di tensione apparentemente non risolta nell'evoluzione della poetica dantesca e che lascerebbe un margine di contraddizione all'interno dell'itinerario condotto da Dante dalla *Vita nuova* alla *Commedia*.⁴ Pur segnalando tale possibile dissonanza nel perfetto ordito dantesco, con la presente analisi si intende rievocare alla memoria un altro episodio precedentemente esaminato, in cui il poeta parla di un irretimento della ragione: la visione della 'femmina balba'. In esso è descritto un atto seduttorio operato dalla donna-demone contro cui né Dante, né Virgilio riescono a resistere. La ragione dei due personaggi è del tutto paralizzata e solo una grazia divina riesce a sottrarli dalla perdizione, lacerando i drappi che costituivano le apparenze della donna, per farne emergere la vera natura

M. F. WACK, *Lovesickness in the Middle Age. The «Viaticum and Its Commentaries»*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990, pp. 156-159; P. ALLEGRETTI, *La canzone «montanina»*, Tararà, Verbania 2001; G. GORNI, 'Guittone e Dante', in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, a cura di M. Picone, Franco Cesati Editore, Firenze 1995; U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, Polistampa, Firenze 2004, 2 voll, pp. 791-792; E. PASQUINI, *Un crocevia dell'esilio: la canzone "montanina" e l'epistola a Moroello*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra e M. Mari, Ledizioni, Milano 2007; P. ALLEGRETTI, *La canzone «montanina». Dante tra Ovidio e Melibeo*, in «Dante Studies», CXXIV, 2006. Sull'analisi della *Montanina* in relazione al potere di Amore sul libero arbitrio si veda: M. GRIMALDI, *La libertà del peccato (Fiammetta e Corbaccio)*, «Chroniques italiennes», XXXVI, 2, 2018, p. 45.

¹ E. FENZI, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante (Rime, 15)*, cit., p. 45; G. GORNI, *La canzone "montanina"*, «Lecture classensi», XXIV, 1995, pp. 129-150.

² E. FENZI, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante (Rime, 15)*, cit., p. 77, nota 5.

³ M. GRIMALDI, *La libertà del peccato (Fiammetta e Corbaccio)*, «Chroniques italiennes» XXXVI, 2, 2018, p. 44.

⁴ *Ivi*, p. 45; cfr. T. BAROLINI, *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, cit., p. 103; K. FOSTER, P. BOYDE, *Dante's Lyric Poetry*, Calendron Press, Oxford 1967, voll. 2, p. 323.

demoniaca.¹ Sulla base di quanto già esaminato in merito all'episodio,² si ritiene possibile operare un confronto tra le due forme di blocco della ragione dichiarate dal poeta, e individuare un punto di congiunzione nella formula della grazia: può essere d'aiuto a riguardo rammentare quanto affermato in *Convivio*, III. I. 4, ovvero che la riacquisita facoltà intellettuale è da attribuire ad una possibilità concessa dal dio Amore;³ si può ipotizzare, dunque, che successivamente il poeta abbia ampliato di molto tale concezione, attribuendo tale concessione ad un dono divino. Il dono, tuttavia, non sarebbe certamente concesso a caso e gratuitamente. È bene ricordare, infatti, che la teoria dantesca dell'amore parte dal presupposto che è possibile riconoscere le *vestigia dei* per mediazione dei sensi durante la vita terrena,⁴ ma la percezione sensoriale può anche trarre in errore e sedurre verso la concupiscenza. Il buon uso di ragione operato da Dante avrebbe fatto sì che inseguisse un amore non fermo alla seduzione del sensibile. Il legame mantenuto con l'amata, anche dopo la morte terrena di Beatrice, inoltre, avrebbe rinforzato tale specifica caratteristica dell'amore e avrebbe condotto la donna a porsi quale mediatrice di grazia definitiva. Beatrice, infatti, non solo aiuta Dante ad emergere dalla selva oscura, ma lo aiuta anche a concepire un amore capace di superare se stesso e la propria temporalità storica, per ricongiungersi ad un ordine universale.

Oltre ogni contraddizione più o meno evidente, la *Commedia* comunica un messaggio molto chiaro: il vincolo d'amore per Beatrice nutre il legame con la fede in Dio.⁵ Questa particolare connotazione dell'amore narrato dal poeta rappresenta l'apporto più rivoluzionario che la teoria d'amore dantesca rende. L'amore narrato dalla tradizione precedente a Dante nutriva, sì, la poesia, ma rappresentava una catena morale per l'animo del poeta e un limite insuperabile alla speranza di una piena felicità. Dante propone, invece, un nodo d'amore strumentale alla liberazione dell'animo da ogni altra forma di vincolo, del peccato o del dubbio, per ricondurlo all'unità con il bene sommo che, in quanto non soggetto alla mortalità, raduna in sé tutti gli altri beni.⁶ All'interno del percorso tracciato dalla *Commedia*, c'è un punto in cui Dante denuncia chiaramente la rivoluzione operata dalla sua teoria d'amore: in *Purgatorio*, XXXI, infatti, Beatrice enumera le colpe di Dante, al fine di spronarlo al definitivo pentimento, e fa appello proprio alla forza della ragione acquisita da Dante grazie all'esercizio determinato dal suo vincolo d'amore, forza che

¹ *Purgatorio*, XIX, 9-33.

² Si rimanda alla sezione 3. 1. 1 del presente studio.

³ *Convivio*, p. 367.

⁴ P. BORSA, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra *Stilnovo*, *Convivio* e *Purgatorio*, cit., pp. 64-79; R. PINTO, *Novitas e dialettica del desiderio*, cit., pp. 7-11; cfr. Z. BARAŃSKI, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, cit., pp. 44-51.

⁵ R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 45.

⁶ *Ivi*, pp. 45-46.

l'avrebbe dovuto proteggere da trappole di nuovi amori fallaci. Il passo risulta particolarmente significativo, ai fini del presente lavoro, anche per le immagini tratte dal campo semantico della caccia mediante le quali il messaggio è espresso:

Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era più tale.
Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra vanità con sì breve uso.
Novo augelletto due o tre aspetta;
ma dinanzi da li occhi d'i pennuti
rete si spiega indarno o si saetta».
(*Purgatorio*, XXXI, 55-63)

La morte di Beatrice è paragonata ad un'ascesa spirituale e il vincolo d'amore ad un veicolo che avrebbe dovuto trainare anche Dante verso la medesima meta. La metafora del volo caratterizza le parole di Beatrice che incolpa Dante di aver continuato a volare basso,¹ perseguendo beni effimeri, pur avendo sperimentato ampiamente la vanità di questi ultimi.² Su tale scia Dante è paragonato ad un uccellino inesperto.³ Come ha delineato bene Mercuri, probabilmente il rimando è ad un'immagine tratta dalle fonti bibliche e atta a narrare la seduzione dei beni effimeri.⁴ Seguendo tale interpretazione, l'immagine della rete appare inserita nelle terzine esaminate per esprimere il blocco all'ascesa spirituale determinato dai piaceri vani. Ciò che Beatrice riferisce, tuttavia, assume i connotati di una puntualizzazione: un uccellino giovane facilmente si lascia catturare;⁵ un volatile adulto, invece, rende vano qualunque sforzo del cacciatore perché ha maturato una tale esperienza che lo rende capace di sfuggire ad ogni trappola.⁶ La mente non può che tornare alla

¹ La metafora del volo per narrare il cammino dantesco guidato da Beatrice si dispiega in tutta la *Commedia*: in *Purgatorio*, XXVII, 123 il poeta afferma di avvertire in sé «crescer le penne»; in *Paradiso*, XV, 53-54 si afferma che Beatrice è «colei / ch'a l'alto volo [...] vesti le piume»; in *Paradiso*, XXV, 49-50 si riafferma il ruolo di Beatrice come «quella pia che guidò le penne / de le [...] ali a così alto volo». Le «penne in giuso» di *Purgatorio*, XXXI, 58, indica esattamente una polarità opposta all'ascesa.

² T. BAROLINI, *Ora parrà di Guittone, Doglia mi reca di Dante e l'anatomia del desiderio nella Commedia*, cit., pp. 59-60; T. KAY, *Redefining the "matera amorosa". Dante's "Vita nova" and Guittone's (anti-)courtly "canzoniere"*, cit., pp. 390-392.

³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «Novo augelletto...: l'uccellino nato da poco, senza esperienza, aspetta, prima di imparare a fuggire, due o tre colpi ("colpi" si deduce dal v. 59)».

⁴ R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 78-80.

⁵ Il potere di amore connesso al colpire con saette è espresso anche in *Rime*, CXIV, 9-11: «Chi s'innamora sì come voi fate, / or qua or là, e sé lega e dissolve, / mostra ch'Amor leggermente il saetti».

⁶ N. FOSCA, *ad loc.*: «Restando nell'ambito della metafora ornitologica, Beatrice paragona ora Dante ad un uccellino novo, cioè "nato da poco (e ancora implume)", il quale aspetta qualche colpo del cacciatore prima di rendersi conto del pericolo. Invece gli uccelli oramai adulti (pennuti), fatti esperti, cadono difficilmente in trappola: *invano* (indarno) si *tende* (spiega) la rete o si *scagliano frecce* (si saetta)». A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*rete si spiega*...: si tendono invano le reti, o si tira l'arco. Cioè luccello adulto sfugge alle insidie, perché ormai esperto. L'immagine è biblica, e letteralmente ripresa: "Frustra autem iacitur rete ante oculos pennatorum" (*Prov.* 1, 17). Lo stesso versetto è citato da Dante in *Ep.* VI 21, dove proprio questi due versi hanno aiutato ad integrare il testo

trattazione di *Convivio*, IV. XII. 14-17. Il riferimento alla ricerca del sommo bene in essa espresso, in associazione all'idea di errore del fanciullo che crede di trovare tale bene nella vanità, non possono che invitare ad un confronto con l'immagine dell'uccellino inesperto presentata in *Purgatorio*, XXXI. Le terzine esaminate, infatti, esprimono una polarità: da un canto, i beni effimeri che, come trappole, costituiscono un blocco all'ascesa spirituale; da un altro, il vincolo d'amore con Beatrice che supera la temporalità e la carnalità, guidando per una via di libertà. Ad intorpidire le acque di tali deduzioni, tuttavia, sembra porsi il verso 6 di *Purgatorio*, XXXII, in cui Dante fa uso di un'immagine di rete dalla semantica opposta rispetto a quella sopra esposta: per esprimere la concentrazione assoluta nel contemplare il sorriso dell'amata ritrovata, infatti, nel Paradiso terrestre il poeta ricorre all'espressione «antica rete».¹ Il richiamo è al concetto di 'antico amore' di virgiliana memoria e a cui si fa più volte riferimento nella *Commedia*.² La figura della rete lascia trasparire un'idea di irretimento o rapimento, blocco non dissimile dagli altri usi dell'immagine nel poema, ma in questo caso esso è riferito a Beatrice. Per tale ragione, il passo è stato oggetto di dibattito critico: perché Dante rappresenta il sorriso dell'amata come una trappola? Nel rivedere tale elemento del volto della donna, a lui tanto caro, il poeta può essersi scontrato con l'antica seduzione dei sensi?³ Alla luce della trattazione finora esposta si ritiene di poter accogliere

corrotto: “quam in noctis tenebris malesane mentis pedes oberrent [et rete frustra iaciatur] ante oculos pennatorum...”: “quanto vadano errando nelle tenebre della notte i piedi di una mente insana, e invano si spieghi la rete davanti agli occhi dei pennuti...” (cfr. Pistelli in BSDI [“Buletino della Società Dantesca Italiana”] XXIV, 1917, pp. 63-4). Questo argomento di Beatrice è duro, perché esclude attenuanti alla colpa. Si noti anche la precisione dei tempi: nel 1290, alla morte di Beatrice, Dante compiva i 25 anni, uscendo cioè dall'adolescenza, o prima età dell'uomo (cfr. nota a XXX 125)».

¹ Secondo le analisi al passo prodotte in S. JACOMUZZI, *L' "antica rete": gli inviti di un inciso*, in «Lecture classensi», VIII, Longo, Ravenna 1979, pp. 105-120 e A. TATE, *Saggi*, traduz. di N. D'Agostino, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1957, p. 33, l'immagine di «antica rete» sarebbe da ricondurre al mito di Venere e Marte, in particolare alla rete con cui Vulcano adescava i due amanti. Sulla base dello spoglio di fonti in relazione al mito esaminate nello studio P. TRICOMI, *Lode all'inadeguatezza cosciente: prime ricognizioni sulla sottigliezza in Dante*, cit., nella presente sede si esclude tale interpretazione in conseguenza della non coincidenza dei ruoli dei personaggi e del valore simbolico della narrazione: nel mito Vulcano imprigiona Venere e Marte al fine di porli al giudizio pubblico per un atto di degrado morale. Si conferma, tuttavia, il valore di «rete» in connessione alla semantica dell'irretimento e in coincidenza con la simbologia della caccia e dell'amore, pervenuta a Dante dalla classicità: cfr. P. TRICOMI, *Il ricamo di Dio*, cit., pp. 84-95.

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Il sintagma rinvia all'antica fiamma di Purg. XXX.48 (cfr. antico amore a Purg. XXX.39, nonché se stessa antica a Purg. XXXI.83), che si riferiva all'amore (terreno) nutrito da Didone; ciò vuol dire che l'Eroe prova un simile tipo di amore? Difficile rispondere affermativamente, se si pensa al significato dell'immersione nel Lete (non “è lecito pensare che gli venga rimproverato un residuo di ammirazione terrena per Beatrice donna”: Chimenz); tuttavia il fatto che il narratore parli di santo riso (“è un termine particolare, che spiega la seconda bellezza del v. 138 del canto precedente; propriamente riso significa bocca ridente, bocca che sa sorridere con dolcezza, ma qui, dopo lo sciogliersi del velo, indica il viso divino, su cui si irraggia la bellezza divina [santa], in analogia con seconda che vuol dire riflessa”: Giacalone) non è sufficiente a risolvere la questione, anche se si potrebbe intendere il suo intervento come esplicazione degli attuali sentimenti di Dante».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «il fatto che il pellegrino non si stia comportando nel migliore dei modi è segnalato dall'intervento delle tre virtù teologali (quelle dee), le quali (alla destra del carro, quindi alla sinistra di Dante) lo costringono ad allontanare lo sguardo da Beatrice ammonendolo: Troppo fiso!, cioè 'Stai guardando Beatrice troppo fissamente!'. Questa ammonizione va collegata all'antica rete. Le dee rimproverano Dante per la natura non propriamente spirituale del suo amore? Ciò cozza con il precedente invito delle virtù cardinali a “non risparmiare le viste” (Purg. XXXI.115), dato che non è ammissibile che le sette virtù (infuse) non siano fra loro concordi (non si tratta perciò di un “equivoco”

l'interpretazione sostenuta da Mercuri, secondo cui tale rete d'amore è da porre in relazione con un'immagine biblico-esegetica di rete salvifica: espressa chiaramente nel vangelo di Matteo (13, 47), ma anche in quello di Luca (5, 5),¹ l'immagine rappresenta la rete da pesca e indica per metafora la salvezza a cui è ricondotto il peccatore per mediazione della grazia divina e della fede. Essa determina l'azione di sottrazione dalla *fovea* e impedimento alla caduta o al naufragio, ovvero alla perdizione. Partendo dal concetto di amore quale strumento propulsore dell'animo umano, dunque, Dante proclama un movimento inverso rispetto a quello celebrato dalla tradizione letteraria a lui coeva: non più un amore che parte dai sensi e conduce all'asservimento e alla perdizione, ma un sentimento che muove dall'esperienza sensibile, riconoscendo in essa le *vestigia dei*, per trainare verso il sommo bene. La rete di salvezza può essere considerata, dunque, l'approdo massimo di rappresentazione del sorriso di Beatrice come segno divino e suo strumento di grazia.² L'uso delle immagini di vincoli e legami atto a narrare tale rivoluzione mostra, come già è capitato di esaminare in altri contesti, una duplice connotazione: positiva e negativa.³ La figura della rete rappresenta, al riguardo, un chiaro esempio: spesso sfruttata come sinonimo di trappola in scenari di caccia,⁴ e come blocco al movimento di ascesa, assume in alcune occorrenze la valenza di risorsa salvifica, in quanto limite alla caduta.

Quanto finora dedotto, può essere confermato anche dai versi 10-12 di *Paradiso*, XXVIII, allorché Dante descrive gli occhi di Beatrice come «belli occhi / onde a pigliarmi fece Amor la corda»: anche in questo caso un dato sensoriale molto caro al poeta,⁵ alla pari del sorriso della donna, è ricordato quale elemento che determinò il vincolo d'amore in vita terrena ed è menzionato come strumento che lo conduce parimenti in *Paradiso*.⁶ Anche in questo caso Dante sceglie

della critica, come opina G. Muresu, *Il richiamo dell'antica strega*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 195): se ne deduce che l'«errore» è dovuto alla esclusività dello sguardo di Dante».

¹ Mercuri propone una netta contrapposizione tra *laqueus* e *sagena*, rispettivamente polo negativo e positivo del percorso dell'anima verso Dio, secondo le fonti biblico-esegetiche: R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 78-80. Mt 13, 47: «iterum simile est regnum caelorum sagenae missae in mare et ex omni genere congreganti»; Lc 5, 5: «et respondens Simon dixit illi praeceptor per totam noctem laborantes nihil cepimus in verbo autem tuo laxabo rete»; cfr. M. AVERSANO, *La quinta ruota*, Tirrenia Stampatori, Torino 1988, p. 154.

² Il sorriso di Beatrice continua ad essere celebrato nella *Commedia* come segno di grazia divina: si ricordi esemplarmente come in *Paradiso*, XXI, 4-12 si afferma che Dante non può sostenere il fulgore del sorriso di Beatrice e in *Paradiso*, XXIII, 46-48 il poeta appare finalmente pronto a tale visione; cfr. L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 206. Secondo Pertile ciò indica che Dante ha finalmente imparato a guardare la donna con sguardo innocente.

³ Si rimanda all'approfondimento sulla dicotomia tra *laqueus diaboli* e *catenam magnam* esposto nella sezione 3. 1 del presente studio.

⁴ Cfr. *Fiore*, CLXVII, 8: «nella sua rete fedire»; *Inferno*, XXX, 7-8: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli / la leonessa e' leoncini al varco».

⁵ Si rimanda esemplarmente all'analisi sull'immagine di «sigillo» in relazione allo sguardo di Beatrice prodotta nella sezione 2. 2. 3 del presente studio.

⁶ N. FOSCA, *ad loc.*: «Così mi ricordo che io feci guardando intensamente (riguardando) nei begli occhi di Beatrice, dei quali si servì Amore (onde... Amor) per fare il laccio (fece... la corda) con cui avvincermi (per pigliarmi)»; A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *nota a Paradiso*, XXVIII: «Essa risulta vera (all'inverso di ciò che accade nel cielo della Luna), ma gli giunge come attraverso la mediazione degli occhi di lei, quegli stessi occhi, come egli ricorda, per mezzo dei

propriamente l'immagine della «corda»: usata nella *Commedia* per lo più con la valenza di *laqueus diaboli*, qui è tesa a rappresentare l'azione motrice e trainante dell'amore.¹ Se ne deduce che le passioni non conformi a ragione sono rese da Dante con figure di cappi di prigionia, ma quelle correttamente orientate si identificano con corde da traino. È possibile concludere che la grazia ricevuta da Dante coincide con ciò: aver potuto sperimentare un vincolo d'amore terreno che, in conseguenza della morte fisica della donna, si è tramutato in un amore-corda trainante verso il Sommo bene. Una grazia certamente dipendente dal merito di Dante nell'aver coltivato tale amore e averlo riconosciuto come l'unico degno d'essere celebrato.²

3. 2. 3 Secundum velle ad unum

Com'è emerso dalle precedenti analisi, a Dante è chiaro che l'amore è radicato nell'esperienza sensoriale. Il poeta considera, tuttavia, degno di essere narrato soltanto quell'amore che si misura con la trascendenza: se ne deduce che, nello studio della poetica dantesca, considerare un aspetto senza l'altro limita la comprensione di entrambi.³ Dante è poeta cristiano perché ha colto la sfida di coltivare un desiderio che superi la natura umana.⁴ Sul solco di tale percorso, la tensione desiderante viene rappresentata come uno strumento sfruttato da Dio per guidarci a sé e simultaneamente ne viene domata la forza potenzialmente caotica riconducendola ad un ordine cosmico.⁵ La concezione delineata entra in perfetto accordo con quanto riportato da Agostino nel commento al Vangelo secondo Giovanni: «trahit sua quemque voluptas»,⁶ l'attrazione della volontà individuale ad accordarsi alla volontà divina. Il *Paradiso* dantesco è testimonianza dell'attuazione di tale accordo e ne rappresenta tutto il processo nel suo compiersi: un desiderio costante e corale, direzionato verso un oggetto comune, che arde e si accresce sempre più; un amore come moto perenne che, tuttavia, ritorna sempre in sé in quanto amore perfetto.⁷ Il movimento descritto vede protagonisti l'anima che desidera Dio e Dio che tira a sé l'anima,⁸ ma nel raggiungimento dell'unità con Dio l'anima non ottiene la cancellazione dell'identità

quali fu in terra conquistato da Amore (onde a pigliarmi fece Amor la corda). Questo veloce, ma preciso ricordo, che riprende e quasi riecheggia l'altro, posto a non più di due canti di distanza nel cielo precedente – XXVI 14-5 –, vuol confermare ancora una volta che si tratta sempre dello stesso amore, quello della terra e quello del cielo».

¹ R. HOLLANDER, *ad loc.*: «In the thirteen presences of the word corda in the poem, five times it refers to a bowstring; three times, to the strings of musical instruments; once, to the cords on a whip. That leaves one other form of corda that seems identical with (or at least highly similar to) Padoan's three: Paradiso XXVI.49, the cords (corde) of love that draw us after it. And that seems to be the same (or a closely related) meaning as is found here. For some reason, Padoan paid no attention to corde, the plural of corda, thus omitting four of its occurrences from his consideration».

² R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., p. 110.

³ F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., p. 228.

⁴ *Ibid.*; E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *In Iohannis euangelium tractatus*, 26, 4, 10 (CPL 0278).

⁷ G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., p. 28; L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 144-145.

⁸ *Ivi*, p. 179.

individuale, bensì la piena realizzazione di sé.¹ Come teorizza Abelardo, infatti, la visione di Dio e l'unione con l'amato si ottengono quando l'amore giunge al più alto grado di purificazione, ovvero si trasforma in *caritas*: un amore che si sacrifica pienamente all'altro.² Guillaume de Saint-Thierry afferma, tuttavia, che l'unità con l'Amato non coincide con una dissoluzione dell'anima, ma con la costruzione di un rapporto che si nutre delle reciproche individualità.³ Rimanere immersi continuamente nel desiderio di Dio coincide per l'uomo con l'attualizzazione della propria piena natura,⁴ «una volontà “benigna”, scaturita dal desiderio del bene e orientata al conseguimento del bene, in sé e negli altri».⁵ La *caritas*, infatti, è descritta dalle fonti teologiche come virtù unitiva dell'anima a Dio perché è, simultaneamente, partecipazione dell'individuo al bene del prossimo.⁶ La conseguenza di tale amore, come volontà di ogni uomo che si specchia nell'armonia universale, è indicata nella pace, segno di beatitudine.⁷ Tale condizione rappresenterebbe la restaurazione dell'originaria somiglianza dell'uomo con Dio, ovvero la coincidenza tra *voluntas* divina e individuale.⁸ La concordia che si genera dalla *determinatio ad unum* per libera scelta di ogni uomo si identifica nel riflettersi dell'armonia cosmica sul consorzio civile. L'armonia per gli uomini, infatti, non si realizza secondo un ordine naturale, come per i corpi naturali, ma per mediazione della volontà di ogni singolo individuo che riconosce un Principio unico universale e ad Esso si adegua.⁹

L'amore correttamente orientato, la *caritas*, non è presente nelle opere dantesche, dunque, soltanto come obiettivo ideale a cui ambire, ma è soprattutto narrazione di un'esperienza vissuta. Nella *Commedia* l'amore determina l'ordine cosmico e l'unità del Creato, il connubio tra Cielo e Terra, potenza e atto, materia e forma, come esaminato in tutto il capitolo secondo della presente trattazione, ma è anche moto dei Cieli e degli astri.¹⁰ L'essenza dell'amore è il moto, infatti, e non

¹ *Ivi*, p. 148

² *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., pp. XXV-XXVII.

³ *Ivi*, p. LIII.

⁴ F. FERRUCCI, *La dialettica del desiderio*, cit., p. 251.

⁵ G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., p. 32.

⁶ *Ivi*, p. 43

⁷ *Ivi*, p. 32.

⁸ *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, cit., pp. XXI; G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio», cit., p. 49.

⁹ G. STABILE, s. v. «volontà», in *ED*: «Ove la ragione di ogni uomo riconosca, attraverso la giustizia, il *bonum* che è *ens* e *unum* lo proporrà come unica forma attivante il volere. In questo caso si opererà, nell'umanità, una *concordia uniformi motus plurium voluntatum*, un *movere secundum velle ad unum* che ripeterà, sul piano del consorzio civile, l'armonia della giustizia cosmica secondo cui, con *uniforme motu*, si muovono concordi tutti i corpi naturali. Ma la concordia degli uomini non dipende da un moto necessitante di natura come per i corpi naturali, bensì *ab unitate quae est in voluntatibus*, cioè dal fatto che le v. riconoscano o meno quell'*unum* e a esso tutte si adeguino. La concordia dipende, insomma, dalla 'determinatio ad unum' del libero arbitrio di ogni uomo, e poiché la v. di ogni singolo uomo ha giurisdizione nei limiti dei suoi singoli poteri e poiché le *mortalium volutantes* rimangono soggette alle *blandas adolescentiae delectationes*, occorre una v. i cui poteri si estendano su una giurisdizione comprendente tutte le singole v. e che su di esse agisca come 'principio direttivo'».

¹⁰ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 11- 13.

è concepito amore nella stasi.¹ Similmente, non esiste *caritas* senza unità. La tipologia d'amore a cui approda la teoria dantesca, dunque, è caratterizzata da due principi essenziali che è impossibile scindere: unità e moto. L'amore lega a Dio e il desiderio muove verso di Lui; Dio tira a sé e il moto d'animo di più individui diventa unidirezionale: l'armonia è il risultato del processo. Come è già stato esposto, Dante rappresenta questa armonia spesso con immagini di danza,² ma è molto comune nella *Commedia* anche l'uso di immagini afferenti all'ambito musicale. Un esempio emblematico al riguardo può essere tratto dai versi 118-123 di *Paradiso*, XIV, allorché il poeta, a seguito dell'ascesa al quinto Cielo, riceve la grazia di contemplare la croce luminosa degli spiriti combattenti per la fede. Costoro appaiono nella veste di luci sfolgoranti e sono disposti lungo un'immensa croce in cui a Dante sembra di scorgere Cristo lampeggiare. I beati innalzano un canto di lode da cui il poeta è rapito, sebbene risulti impossibile comprenderne fino in fondo le parole. Dante percepisce solamente gli imperativi «Risorgi» e «Vinci». La rappresentazione di tale armonia trionfale è sostenuta dall'evocazione di alcuni strumenti a corde e finalizzata a rendere un simbolo di armonia corale come tensione di voci accordate tra loro:

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno.
(*Paradiso*, XIV, 118-123)

Tra la melodia prodotta da una giga o un'arpa³ e il rapimento vissuto da Dante si propone un parallelo: come le corde tese di uno strumento musicale producono un suono dolce alla percezione umana, anche senza che si distinguano le singole note, così dalle luci intorno alla croce si raduna un inno di lode che rapisce il poeta, sebbene egli non comprenda tutte le parole del canto. La scena è incentrata in prima istanza sulla percezione visiva attraverso il fulgore dei beati e l'imponenza della croce, anch'essa risplendente di una luce accecante. L'immagine è monumentale e in essa svolge un ruolo determinante l'aspetto coreografico: ogni beato è un elemento essenziale di un'unità organica e svolge il suo moto armoniosamente accordato in funzione di tale unità. In seconda istanza, la scena è descritta da un punto di vista uditivo⁴ e ogni beato è paragonato ad una corda dalla cui vibrazione si produce un canto incredibilmente fuso all'interno di una coralità.

¹ T. BAROLINI, *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, cit., p. 109.

² Si rimanda alla sezione 2. 1. 3 del presente studio.

³ Sulle ipotesi inerenti all'immagine della giga si vedano: R. MONTEROSSO, s. v. «giga» e s. v. «arpa», in *ED*.

⁴ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «E come giga e arpa...: alla similitudine visiva ne segue subito un'altra, che riguarda il secondo senso sempre desto nel paradiso, l'udito».

Come molti critici hanno individuato, Dante probabilmente intende far riferimento in questo episodio ad una melodia polifonica.¹ L'intreccio di immagini e suoni, tuttavia, rende un quadro interpretativo più complesso: i beati posti intorno alla croce e paragonati a corde di uno strumento musicale trasmettono, oltre ad una percezione di armoniosa unità, l'idea di una tensione costante in conseguenza dell'ardore desiderante.² La croce si tramuta in uno strumento musicale e si genera una concreta fusione tra Dio, motore della musica, e ogni individuo, esecutore fisico. Da ciò deriva il rapimento mistico vissuto da Dante. Come annota Scartazzini, nel Trecento il verbo «rapire» (v. 123) esprimeva il significato di estasi mistica: un'esperienza molto più intensa dell'incantamento, in quanto capace di coinvolgere interamente il pensiero.³ La scena, dunque, non rende solo un'idea di *caritas* come tensione d'amore desiderante in armonia corale, ma anche come forza capace di trasmettere il desiderio e rapire in estasi. Al riguardo occorre precisare, come sottolinea Chiavacci Leonardi, che la difficoltà riportata dal poeta nell'intendere le parole del canto non deve essere attribuita ad un'indeterminatezza del suono, bensì alla condizione di rapimento generato da un canto a più voci, di cui non si riesce a distinguere ogni singola parte.⁴ La metafora che domina l'intero passo appare tesa a sottolineare il predominare dell'unità sulle singolarità: ogni componente della croce ha raggiunto la piena realizzazione della propria natura nel divenire canto corale. Ne emerge raffigurata, tuttavia, anche la limitatezza della capacità di comprensione individuale rispetto all'infinità di Dio: Dante è rapito da un amore mistico che predomina sulle facoltà intellettive. Tale è la forza dell'amore divino, non solo capace di rapire altri animi, ma anche di trainarli, come descrive il poeta pochi versi più avanti:

¹ ID., *ad loc.*: «Si allude qui alla musica polifonica (tempra tesa / di molte corde vale appunto «armonia fra diversi suoni») che per Dante è motivo di alto rapimento, e sempre nel poema è denominata come dolce (cfr. Purg. IX 141 e relativa nota integrativa); N. FOSCA, *ad loc.*: «Alla similitudine visiva fa seguito una che concerne l'udito (il canto abbonda in similitudini): l'effetto è una melodia polifonica sovrumana, che produce (fa) un suono (tintinno: cfr. Par. X.43) che appare dolce anche ad uno che non percepisce chiaramente le note che la compongono (da cui la nota non è intesa)».

² D. MATTALIA, *ad loc.*: «giga: strumento musicale a corde; corde di lira le anime, in Par., XV, 4. – in tempra tesa: espressione addensata: tempra vale: accordo, armonia, come in Purg., XXX, 94, e Par., X, 146; tesa indica la tensione (vibrazione) delle corde; e perciò; nella ben armonizzata tensione di... Diverse voci fanno dolci note è detto in Par., VI, 124».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Annota Scartazzini: “Rapiva: con questo verbo i trecentisti espressero in significato mistico l'andare in estasi. Qui Dante il sollevamento dell'animo per eccesso di piacere. Ciò che nell'uso dicesi *incantare*, si riferisce principalmente al senso della vista; ciò che dicesi *rapire* a quello dell'udito. La bellezza della cosa nuova maravigliando *incanta*; la soavità di parole o d'armonie inebriando *rapisce*. Nell'*incantare* è un potere non ordinario; nel *rapire* una forza dominatrice di tutti i pensieri. In senso più alto *rapire* o essere rapito in ispirito dice l'esaltazione delle umane facoltà sopra la naturale potenza, onde l'anima non solo imagina e sente, ma vede e gode in modo non ordinario il Vero e il Bene supremo”».

⁴ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «– a tal da cui...: oggi i più preferiscono intendere, seguendo il Monterosso (ED [*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970-1976] I, p. 389), che non si tratti di difetto dell'ascoltante, ma di «indeterminatezza originaria del suono stesso». Tuttavia, questa interpretazione non corrisponde né alla formulazione del testo (*la nota non è intesa*), né soprattutto all'altro termine del paragone (vv. 121-3), dove Dante appare rapito pur senza intendere le parole dell'inno, che evidentemente esistevano. Così sulla terra – egli dice – si è rapiti dall'armonia di una musica fatta di più voci, anche se non la si distingue nelle sue parti».

Io m'innamorava tanto quinci,
che 'nfino a li non fu alcuna cosa
che mi legasse con sì dolci vinci.
(*Paradiso*, XIV, 127-129)

Dante dichiara apertamente la reale natura del rapimento vissuto al cospetto della croce degli spiriti combattenti: un'esperienza di innamoramento.¹ La qualità di quest'amore in termini di potenza è incomparabile a qualunque altra forma d'amore e Dante lo esprime attraverso un'iperbole: nessuna forza lo ha mai legato con nodi così dolci. Occorre rilevare la specificità di tale aggettivo «dolci» (v. 129) atta a descrivere l'origine della forza di quest'amore che non ha nulla del rapimento violento dato dalla sensualità, bensì è un legame dell'animo che travolge pienamente l'individuo nella sua interezza, come gaudio del riconoscersi parte di un progetto universale. Gli spiriti militanti, infatti, celebrano la morte e resurrezione di Cristo² e Dante crea un'icona di tale celebrazione nel termine «vinci»: presente al verso 125 come predicato sfruttato nel canto di lode, in associazione a «risorgi», viene ripreso al verso 129 col valore di 'nodo'.³ Tale uso della fluidità della lingua volgare, tipico della poetica dantesca, permette di rappresentare nella vittoria della resurrezione di Cristo il nodo d'amore con l'umanità. Come rileva Hollander, in questo nodo c'è la vittoria del Figlio di Dio e di coloro che si riconoscono in Lui.⁴

Massima rappresentazione dell'accordo perfetto tra beati e Dio si raggiunge ai versi 1-6 di *Paradiso*, XV, allorché gli spiriti combattenti cessano il loro canto per dare spazio a Dante di esprimersi:

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

¹ ID., *ad loc.*: «Io m'innamorava...: dall'armonia di quel canto ero così rapito, come innamorato (quinci: «ab hac melodia et dictis verbis»: Benvenuto), che fino a quel momento non vi era stata cosa alcuna (lassù nel cielo) che mi avvincesse con così dolci vincoli (vinci: lacci, legami; cfr. Inf. XI 56). La terzina riprende, con i due verbi innamorava e legasse, propri di chi è preso quasi in un incantesimo, il tema del rapimento estatico svolto nei versi finali delle tre terzine precedenti».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «Ero talmente incantato – dice Dante – che finora nessuna cosa mi aveva mai avvinto a sé con legami (vinci) così dolci. Niente lo aveva tanto estasiato, nessun'altra cosa vista nel Paradiso fino a quel momento. D'altronde il canto degli spiriti militanti celebra il momento decisivo della Redenzione: la morte e la resurrezione di Cristo».

³ Come già esaminato nella sezione 2. 1. 1 del presente studio, il termine è sfruttato da Dante con riferimento alla flessibilità dei rami del salice in *Rime*, CIV, 48: cfr. A. NICCOLI, s. v. «vinco», in *ED*. Tale connotazione dell'immagine può rimandare ad un simbolo di umiltà attribuito al Dio fattosi uomo.

⁴ R. HOLLANDER, *ad loc.*: «The tercet concludes with a playful but meaningful identical rhyme: vinci (verb form derived from the Latin noun vinculum [shackles, bond]). Christ conquered death, we conquer by being bound to Him. This is the highest recognition that Dante has yet achieved, based on the experience of his selfless love of God».

L'apertura del canto sottolinea la distinzione tra l'amore ben diretto, che conduce sempre alla volontà di fare il bene, e il desiderio di possesso che conduce alla malvagità. La sospensione musicale è determinata dalla volontà correttamente orientata dei beati che si lascia guidare da Dio come moto a suo servizio e, parimenti, si riconosce nel desiderio di dare spazio all'altrui voce. All'avanzare del silenzio e del quietarsi delle «sante corde» (v. 5) — attributo da intendere nella valenza di potenza divina generata dal grande amore dei beati per Dio che li rende accordati al suo volere —,¹ si sospendono la melodia e l'inno insieme,² ma rimane l'unità d'amore rappresentata iconicamente dallo strumento musicale: dopo aver paragonato la croce ad un'arpa o una giga, questa volta il paragone è con una lira (v. 6), a cui è reso il rinnovato attributo della dolcezza, caratteristica della sua potenza.³ L'episodio appare funzionale a descrivere meglio la realtà di fusione unitaria nell'amore data da un'azione unica di coordinamento: al verso 6, infatti, si specifica che è Dio a svolgere l'azione di allentare o tirare le corde. Come sottolinea Mattalia, d'altro canto, tale azione è necessaria alla loro vibrazione, in quanto risultato dell'alternanza tra tensione e rilassamento.⁴ L'immagine riprende certamente la concezione del Dio *artifex* molto

¹ D. MATTALIA, *ad loc.*: «sante corde: le anime beate o sante. L'epiteto mantiene la metafora strettamente ancorata al fatto ch'essa vuole abbellire analogicamente, e giustifica a sua volta, quanto si aggiunge, precisando, nel verso seguente. Nel «quietarsi» delle corde è anche compreso il cessar di muoversi delle anime nella figura della croce»; G. GIACALONE, *ad loc.*: «[...] le anime beate (sante corde) che la volontà divina (la destra del ciel) mette in movimento (tira: trae) e fa gradatamente fermare (allenta: i due verbi sono in rapporto diretto con l'immagine della destra del cielo, cioè del chitarrista che modula il movimento delle corde del suo strumento). Il senso generale delle due terzine è: lo spirito di carità che anima le anime del cielo di Marte fece loro sospendere il canto e il movimento, con la stessa simultaneità con cui le corde di uno strumento musicale, di una lira, vibrano e si modulano secondo la volontà della mano del suonatore, affinché D. potesse meglio esprimere il suo desiderio».

² D. MATTALIA, *ad loc.*: «silenzio: poiché v'è distinzione tra il far silenzio e il quietarsi, cessar di vibrare, delle corde {v.5} della (metaforica) lira, come nel canto precedente (v. 122) si distingueva tra melode e inno (le parole), silenzio si potrà riferire alle parole dell'inno e quietar {v.5} al canto o musica. Dante, si precisava nel canto precedente, non "intendeva" l'inno, ma "udiva", gustandola, la musica o melode. Parole e canto presero fine, insomma, e sarebbe pleonastico dirlo, se ciò non rientrasse nella costante ricerca dantesca delle affilatissime distinzioni. — dolce: quasi sempre dolce, e dolcezza, a proposito di canto o musica, a cominciare da Purg., II, 113: fino al limite della stereotipia, nella terza cantica».

³ C. S. SINGLETON, *ad loc.*: «silenzio puose... tira: The subject is "benigna voluntade," benign will on the part of these spirits who, in their configuration of a Greek cross, are metaphorically termed a lyre ("lira"). Similar metaphors, "viol" and "harp," have already been applied to this same figure of the cross (Par. XIV, 118), as if the bands of souls might somehow be the strings ("corde") of one such instrument, strings which are now said to be "tuned" ("allenta e tira") by the right hand of Heaven, i.e., by God»; D. MATTALIA, *ad loc.*: «La metafora richiama il paragone (cfr. Par., XIV, 118-120) della giga o arpa la varia vibrazione delle cui molte corde si risolve in un dolce tintinno: e la distinzione tra silenzio e quietar {v.5}, tra lira (l'accordo unissono di voce-canto) e corde {v.5} (le singole anime sono ciascuna una corda della lira, della, per così dire, cantante croce) gradua l'impressione nei due tempi del concorde cessar dell'inno e di un superstite vibrare di echi musicali. La corda queta (dell'arco) in Par., V, 92; voce... queta, in Inf., IV, 82»; cfr. R. MONTEROSSO, s. v. «lira», in *ED*.

⁴ D. MATTALIA, *ad loc.*: «la destra del cielo: la mano di Dio. Conformemente alla legge del vivere paradisiaco: tutto in Dio e da Dio, e nulla che a lui non sia conforme (cfr. Par., III, 70-85). E poiché Dio è sommo artista, inutile dire della suprema dolcezza dell'armonia prodotta (cfr. Par., XIV, 122-128). — allenta e tira: fa vibrare: con l'usitata indicazione del fatto a sequenze invertite, poiché la vibrazione della corda si ottiene prima "tirandola", e poi "allentandola", liberandola dalla tensione. Temperi e discerni in Par., I, 78; tempra tesa — di molte corde, ibid. XIV, 118».

nota in epoca medievale¹ e diviene allo stesso tempo metafora dell'armonia universale. Dio è inteso, infatti, quale causa determinante della tensione dell'animo umano nell'amore correttamente orientato, ma è anche stimolo al moto di ogni creatura o al suo quietarsi. La scena intende comunicare, infine, l'idea che ogni moto universale, dal più grande al più piccolo, è parte di un progetto ideato nell'armoniosa forza del bene e, conseguentemente, che prenderne parte conduce allo *status* di beatitudine condivisa.

Essere corde tese nelle mani di Dio, ovvero permanere nel desiderio correttamente orientato lasciandosi guidare da una volontà superiore a quella individuale, non caratterizza solo i beati, ma riguarda anche Dante stesso. Presso l'ottavo Cielo, infatti, il poeta affronta un esame condotto da San Giovanni che ha l'obiettivo di approfondire quali stimoli abbiano indotto il poeta alla *caritas*.² La forma espressiva con cui la domanda è comunicata è particolarmente suggestiva rispetto all'analisi finora condotta:

«Ma di' ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sì che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde».
(*Paradiso*, XXVI, 49-51)

Il Santo chiede di riferire le ragioni pratiche che hanno mosso Dante verso un amore caritatevole e, dunque, ad un'attrazione verso Dio. Esse sono rappresentate da una nuova immagine di «corde» (v. 49) in associazione al verbo «tirare» (v. 50), con l'obiettivo di comunicare come la tensione data dal desiderio determini il moto di ascesa. Tale domanda è funzionale a spingere, secondo le parole del Santo, alla narrazione di ogni stimolo vissuto da Dante all'attrazione verso Dio. La terzina sembra sfruttare il verbo «suone» (v. 50) per esprimere l'atto del parlare,³ ma in questo caso il verso comunica più il concetto di 'manifestare' o 'esprimere' e crea un bel gioco d'immagini con «corde», capace di far ritornare alla mente l'armonia data dall'accordo del volere individuale a quello divino. La scena aiuta a comprendere, inoltre, come il desiderio sia mosso da un trasporto emotivo sostenuto dalla ragione. Sia le «corde» (v. 49) che i «denti» (v. 51) nella

¹ F. OHLY, «*Deus geometra*». *Appunti per la storia di una rappresentazione di Dio*, in ID., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, cit., pp. 190-195.

² Cfr. G. ANGIOLILLO, *Dal XXIII al XXVII canto. Nel cielo stellato: San Pietro, San Giacomo, San Giovanni*, in EAD., *La nuova frontiera della tanatologia*, Olschki, III, Firenze 1996, pp. 231-251; A. GESSANI, *La "lezione" di Virgilio sull'amore e l'"esame" di S. Giovanni sulla carità*, in ID., *Dante, Guido Cavalcanti, e l'"amoroso regno"*, Quodlibet, Macerata 2004, pp. 247-271.

³ D. CONSOLI, s. v. «sonare», in *ED*: «Un largo campo di applicazione trova il verbo in rapporto all'atto del parlare. Così in Cv II XII 10 volta la parola fittizia di quello ch'ella suona in quello ch'ella 'ntende, serve a distinguere la parola come puro fenomeno fonico».

formula poetica scelta da Dante, infatti, diventano sinonimi di ‘motivazioni’ o ‘cause’.¹ Come sarà chiaro nella risposta di Dante, non è un aspetto sensibile ad attrarre l’anima verso Dio, bensì una condizione profonda e interiorizzata: la presa di coscienza di quale sia il ruolo dell’uomo nel progetto divino. Il passo lascia dedurre che il movimento verso la *caritas* corrisponde per Dante ad un connubio inscindibile tra amore, desiderio e ragione, quest’ultima intesa come apertura alla consapevolezza della propria limitatezza. Ciò può aiutare a comprendere meglio l’uso dell’immagine di ‘corda’ in riferimento all’amore per Beatrice: essa è certamente simbolo di legame emotivo e forza ammaliante, alla pari di ogni trappola d’amore, ma, in quanto strumento trainante verso Dio, è simultaneamente da identificarsi con la potenza salvifica e liberatrice. L’amore per Beatrice diviene rappresentazione di un amore sostenuto da ragione perché permette al poeta di riconnettersi all’ordine universale. A conferma di quanto dedotto, si pone la risposta di Dante:

Però ricominciai: «Tutti quei morsi
 che posson far lo cor volgere a Dio,
 a la mia caritate son concorsi:
 ché l’essere del mondo e l’esser mio,
 la morte ch’el sostenne perch’io viva,
 e quel che spera ogne fedel com’io,
 con la predetta conoscenza viva,
 tratto m’hanno del mar de l’amor torto,
 e del diritto m’han posto a la riva».
 (*Paradiso*, XXVI, 55-63)

Il poeta afferma di aver ricevuto tutti gli stimoli possibili per sviluppare nell’animo umano la carità e riferisce il messaggio riprendendo la figura dei ‘morsi’ (v. 55),² ma costruendo anche una nuova immagine: il ‘volgere’ il cuore a Dio (v. 56). Proprio l’elemento del ‘volgere’ risulta particolarmente significativo per comprendere lo scarto determinato dal perseguire un amore

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Giovanni cerca ora le ragioni pratiche (quelle essenziali, nel campo della carità): Ma dimmi ancora se tu senti altri motivi di attrazione (corde) che ti attirino ad amare Dio (verso lui), così che tu manifesti (suone) quelle motivazioni (denti) con cui questo amore fa muovere il tuo cuore (ti morde). Metaforicamente, le ragioni sono le corde che tirano l’uomo all’amore verso Dio; la parola è il suono dell’intelletto e del sentimento; gli stimoli ad amare Dio sono denti che mordono l’anima (e cfr. morsi di v. 55). Si può pensare agli stimoli sul monte del Purgatorio, i quali costituiscono freno o richiamo (cfr. Purg. XIV.147). Scrive M. Ariani: “La sostanza neoplatonica della filosofia dantesca viene ulteriormente marcata dalla metafora del tirare [Purg. XVII.130], adibita da san Giovanni alla turpis similitudo dei ‘morsi’ con cui Amore attira a sé il pellegrino smarrito dall’amor torto” (Lux inaccessibilis, Roma, Aracne, 2010, p. 302)». B. GUIDI, s. v. «dente», in *ED*: «Sempre in senso figurato, in Pd XXVI 51 Ma di ancor se tu senti altre corde / tirarti verso lui, sì che tu suone / con quanti denti questo amor ti morde: s. Giovanni interroga D. sulla natura del suo amore verso Dio, ma al di là dei ‘filosofici argomenti’ ricerca l’istanza sentimentale di questo amore, l’ardore dell’anima che sente, con veemenza quasi feroce, i morsi dell’amore divino».

² La *caritas* morde l’animo con un movimento inverso a quello compiuto da Eva con la mela: cfr. A. NICCOLI, s. v. «morso» e s. v. «mordere», in *ED*.

caritatevole, ovvero un cambiamento di rotta.¹ Il poeta afferma che la coscienza profonda della verità divina acquisita nel percorso di vita lo ha sottratto dal mare dell'amore distorto, per condurlo alla riva. Quanto dedotto da Mercuri in merito a *Inferno*, I, 19-27 e con particolare riferimento all'immagine di verso 23 («uscito fuor del pelago a la riva») può essere d'aiuto anche per l'interpretazione del passo preso in esame: la polarità tra «amor torto» e «riva», infatti, palesa anche in questo caso l'evidenza dell'amore correttamente orientato come strumento che sottrae al naufragio, alla caduta nella *fovea*, al peccato.² Lo schema proposto prevede, infatti, l'«amor torto» sul polo negativo, come attrazione verso la cupidigia, e il «volgere» del cuore sul polo positivo, come moto di elevazione del desiderio, in associazione alla rinuncia definitiva a qualunque forma diversa di attrazione. La corda della *caritas*, in questo senso, si può identificare con una tensione data dal desiderio che ha subito un raddrizzamento dello sguardo, dell'animo e della mente, dal basso all'alto, determinando un mutamento di obiettivo.³

Il viaggio affrontato da Dante nei mondi ultraterreni mostra gli effetti della *caritas* su ogni gerarchia del Creato. Pur condividendo le caratteristiche dell'unità, della tensione e del moto, tali effetti manifestano delle fenomenologie specifiche in dipendenza del ruolo gerarchico che ogni tipologia di creatura riveste all'interno del progetto divino. Un chiarificante esempio al riguardo è possibile trarlo da *Paradiso*, XXVIII all'interno dell'esposizione tenuta da Beatrice sulle gerarchie angeliche roteanti in ciascuno dei nove Cieli. Nell'intento di descrivere il moto a grande velocità di Serafini e Cherubini, tra i versi ricorre ancora una volta un'immagine di nodo d'amore:

Così veloci seguono i suoi vimi,
per somigliarsi al punto quanto ponno;

¹ Sull'uso del verbo «volgere» nel *Paradiso* si consideri l'analisi condotta in G. D'ONOFRIO, «Vegno del loco ove tornar disio». *Perfezione di natura e desiderio di Dio in Dante*, cit., p. 28: «È importante osservare, nelle ispirate parole che concludono la Commedia, l'uso del verbo «volgere» (o «volvere»), che evoca la perfezione del movimento circolare, atta a disegnare l'amore autentico, quello che, perfettamente ricambiato, ritorna in se stesso».

² R. MERCURI, *Semantica di Gerione*, cit., pp. 60-95.

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «Dante passa ora in rassegna le altre ragioni (altre corde) che lo hanno indotto a indirizzare l'amore verso Dio: l'esistenza (l'essere) del mondo e l'esistenza mia (per questa ragione le creature non possono odiare il Creatore: come aveva già affermato Virgilio in Purg. XVII.109-111), la morte che Cristo patì per ridarmi la vita, e la beatitudine (quel) che ogni cristiano (fedel) spera come me (com'io) di raggiungere, insieme alla suddetta convinzione razionale (viva), tutte queste ragioni mi hanno tirato fuori (tratto m'hanno) dal mare tempestoso delle passioni terrene (dell'amor torto) e mi hanno portato (posto) sulla riva salda e sicura dell'amore bene indirizzato (del diritto). Dal quasi naufragio al cielo delle Stelle Fisse (per il momento), passando attraverso il 'raddrizzamento' dell'amor torto. Sono tutti passi necessari e scontati, per un penitente: circa gli strumenti specifici, evidentemente, ogni storia è a sé, soprattutto quella di Dante, che ha goduto, quando era sul punto di naufragare, dell'intervento delle donne benedette e di una grazia gratis data straordinaria quale quella di Virgilio: compì così il proprio Esodo. Nota Carroll: "In other words, the creation of the world and man, the cross of Christ, and the hope of glory: these are 'the teeth' with which the love of God bites into his heart, for all are operations of that love. Yet it is to be noted that they are not 'the interior act of charity,' the clinging of the soul to God, but only cords to draw men to the act". Il v. 59 è citazione sintetica di un passo di 1 Io. 4.9: "In hoc apparuit charitas Dei in nobis quoniam Filium suum unigenitum misit Deus in mundum, ut vivamus per eum"».

Nell'ordine universale descritto da Dante, gli angeli, particolarmente i Serafini e i Cherubini, sono le creature che si lasciano condurre il più velocemente possibile dal legame d'amore con Dio. Il vincolo che li lega a Dio li rende pedissequi seguaci della sua volontà e avvinti per sempre al Cielo a cui appartengono.¹ Un dibattito ancora aperto permane relativamente alla causa specifica determinante la rapidità di rotazione: secondo alcuni critici essa risulta dipendente dalla volontà angelica di rendersi il più possibile simili a Dio e ciò si realizza nell'elevarsi alla contemplazione; secondo altri interpreti essi ruotano così rapidamente proprio in conseguenza della loro somiglianza a Dio.² L'analisi finora condotta relativamente alla fenomenologia d'amore come *caritas* conduce a propendere per la prima interpretazione. È stato possibile evincere, infatti, come il moto determinato dal desiderio di unità con Dio non conduca solo ad essere trainati dalla volontà divina, ma comporti anche una continua tensione. Ogni creatura, per quanto vicina a Dio, proprio a causa del suo legame d'amore, permane nell'attrazione ad un'unità sempre maggiore, ovvero nel desiderio di immergersi in un grado di fusione sempre più alto. Tutte le creature amano Dio con costanza e ardore crescente: tale ardore corrisponde al desiderio di divenire specchio di Dio, somigliare perfettamente a Lui per scomparire nella Sua immagine. Naturalmente sono soltanto poche le gerarchie che riescono a raggiungere tale somiglianza, ma tutte vi ambiscono e in questo ambire si esplica la personale ascesa spirituale come desiderio di raggiungere la perfezione della propria natura. Il moto angelico in senso circolare si pone quale simbolo di perfezione: esso indica,

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «*Così veloci...*: essi seguono così velocemente il cerchio a cui sono avvinti per sempre (i suoi vimi: vime, voce latina, vale “legame”, “vincolo”); C. S. SINGLETON, *ad loc.*: «i suoi vimi = i loro vimi. Vimi (from the Latin vimen) are the “bonds” or respective rings to which they are bound, elsewhere termed incendio (vs. 91) or cerchio d'igne (vs. 25)». Sulla specificità dell'immagine di «vimi» si rimanda a quanto affermato in M. MEDICI, s. v. «vime», in *ED*: «Il termine concreto che richiama l'idea della robustezza che è propria del ramo del salice e della lavorazione a intreccio a cui è adatto, esprime pienamente nell'uno e nell'altro caso l'intensità, la forza, l'indissolubilità del legame».

² N. FOSCA, *ad loc.*: «La terzina ha fatto discutere. Per alcuni gli angeli seguono velocemente il cerchio cui sono avvinti (i suoi vimi) per rendersi simili (per somigliarsi) a Dio (al punto) per quanto è loro possibile (quanto ponno: forma dialettale toscana; cfr. Inf. XXXIII.30); e possono nella misura in cui (quanto) si elevano (son sublimi) nel vedere. Per altri, che propendono per un valore causale, essi ruotano per il fatto di somigliare a Dio. Scrive Chiavacci Leonardi (a favore della prima opzione): “Ma osserviamo prima di tutto che, se è vero che il grado per così dire gerarchico della beatitudine di ciascuno è stabilito una volta per sempre, per gli angeli come per gli uomini (che in esso, qualunque esso sia, sono felici per il loro perfetto accordarsi col volere di Dio: cfr. III.82-84), questo non significa che angeli e beati non continuino ad alimentare in sé per l'eternità l'amore verso Dio, di cui il movimento è appunto figura (si vedano le parole di Beatrice ai vv. 43-45). Che il ruotare dei cieli - mossi dalle intelligenze angeliche - sia dovuto al desiderio di assimilazione, cioè all'amore per Dio, è idea centrale della cosmologia dantesca, fondata sul principio aristotelico per cui il primo motore ‘mouet ut amatum’ (cfr. I.76-77), e d'altra parte il quanto ponno conviene molto meglio al senso finale che non a quello causale del verbo che lo regge. Del resto la citazione di Averroè addotta dal Nardi sembra quasi offrirci la traduzione del verso dantesco: ‘Primum caelum movetur ab isto motore secundum desiderium ut assimiletur ei secundum suum posse, sicut amans movetur ut assimiletur suo amato’ (Averroè, Arist. Metaph. XII 37)”».

infatti, prima in Aristotele e poi in Tommaso D'Aquino, l'atto perfetto.¹ Dall'analisi finora condotta se ne deduce che tale perfezione sia da intendersi come il risultato di un desiderio in tensione costante al fine di raggiungere sempre un maggior grado di somiglianza a Dio. Può fornire maggiore chiarezza sulla natura di tale perfezione può fornirla il verso 95 del medesimo canto in cui si fa menzione dell'atto operato da Dio di 'tenere' gli angeli, ovvero legarli a sé:² un'immagine capace di rendere la natura reale del legame con Dio, ovvero biunivoco. Tra la tensione provata dalla creatura a somigliare a Dio e fondersi con Lui e quella divina ad attrarre a sé, si esplica la perfezione del moto circolare come danza necessaria all'armonia del tutto. Dal legame con la singola creatura a quello determinante il moto universale, l'intera potenza del Creatore si concretizza in tali «vimi»: un termine che ritorna al verso 36 del canto successivo, nella bellissima perifrasi poetica «tal vime, che già mai non si divima», atta ad esprimere l'inscindibile unità tra potenza e atto.³ Il confronto tra le due occorrenze dell'immagine può lasciar intuire che una potenza unitiva pari a quella tra l'idea e la forma è rintracciabile nel vime, o nodo d'amore, connettente ogni creatura a Dio e ogni creatura all'altra in Dio: l'essenza di tal nodo, infatti, è da

¹ D. MATTALIA, *ad loc.*: «Così: come Dante può vedere. – seguono: movendosi in circolo, e moto è attività e manifestazione di desiderio. L'idea del moto circolare come moto perfetto e del muoversi del mondo attorno a Dio, sua anima – nota il Nardi – parte da Platone e fu poi elaborata da Aristotele (De coelo; Fisica) e da Plotino passando infine, attraverso lo pseudo-Dionigi (De coelesti hierarchia), nella Patristica e nella teologia scolastica. Il moto circolare, in quanto perfetto, simboleggia perfezione delle operazioni dell'anima, secondo una distinzione tra atti perfetti e atti imperfetti già posta da Aristotele (De anima, III, 25) e poi accolta da San Tommaso nel suo commento al citato De anima (III, 12). L'idea, infine, della danza circolare delle anime intorno a Dio è tratta dallo pseudo-Dionigi, ma la rappresentazione – nota sempre il Nardi – è conforme ai postulati aristotelici. – suoi: loro: d'uso normale».

² ID., *ad loc.*: «vimi: vimini, legami (con richiamo a tiene del v. 95): amore, ardore affettivo».

³ N. FOSCA, *ad loc.*: «La parte più bassa (ima) fu occupata dalla pura potenza, dalla materia informe, nel mezzo furono stretti potenza ed atto con un vincolo (vime) strettissimo, che non potrà mai sciogliersi, costituendo i cieli incorruttibili. Poletto: «Questo è un passo forte per coloro che nelle sostanze di forma congiunta alla materia (v. 22) intendono l'uomo; onde l'uomo son costretti di intender qui pure nella frase potenza con atto, ma se dell'uomo, dove sono allora i Cieli? non sarebbero neppur nominati; e poi, il vime della potenza e dell'atto è eterno nell'uomo? non si scioglie almeno colla morte?». Il verbo divima è da “divimare”, coniato da vime, come “dis-unare” a Par. XIII.56. Spiega Carroll: “The three scholastic terms, pure act, pure potency, and potency with act, correspond respectively to the pure form, pure matter, and form and matter conjoined, of the preceding lines. Pure act refers to the intellectual power of the Angels. The Angelic intellect, according to Aquinas, differs from the human in this, that whereas the latter receives the species or images of things from the world without, the former receives them from its own nature. The species or images of things are ‘concreated’ in the Angelic nature, and what they thus know by nature they understand directly and immediately. Being thus independent of the stimulus of external things, the Angelic intellect is always in a state of pure act – that is, its powers never lapse into mere potentiality, but are at every moment actualized. At the other extreme of creation, and therefore in the lowest place, is pure matter, the prima materia, which is pure potentiality – the possibility of becoming realized in some individual form”»; A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «pura potenza...: la pura potenza (cioè la materia prima informe) occupò la parte più bassa (ima, infima; cfr. Inf. XVIII 16 e nota), cioè il luogo dove si trova la terra; nel mezzo, cioè fra l'Empireo abitato dagli angeli e la terra, potenza con atto furono stretti in un vincolo così forte (tal vime: cfr. XXVIII 100) che non si potrà mai sciogliere (formando così i cieli, concepiti come composto indissolubile di materia e forma).– divima: discioglie; il neologismo, formato sul sostantivo vime che immediatamente precede, dà, per mezzo della figura etimologica (vime... divima), un fortissimo risalto a quel vincolo indissolubile»; D. MATTALIA, *ad loc.*: «vime: legame; in lat. “vimen”: vimi in Par., XXVIII, 100. – divima: da “divimare”, coniato da vime, come “dis-unare” di Par., XIII, 56: si slega, può essere sciolta. Qual è questo legame? Vano cercare di definire quel che il poeta ha lasciato indefinito: ma è legame intimo, simbiosi vera e propria: cfr. Par., II, 139-141».

rintracciare nel perfetto rispecchiamento tra l'idea divina di Creazione e la Creazione stessa. Sia rilevato, infine, come al verso 101 di *Paradiso*, XXVIII la rappresentazione di Dio è mediata dalla figura di «punto»: un rimando implicito alla teoria del desiderio come sguardo fisso verso il sommo bene, punto a cui mirare costantemente con l'occhio della mente, come esposto in *Convivio*, IV. XII. 14-17; ma anche un esempio dell'uso dell'immagine di «punto» come luogo concettuale di tensione verso la verità, secondo quanto esaminato nella sezione 1. 3. 2 del presente studio. Nella rappresentazione dantesca, Dio è motore dell'universo per mediazione dei legami d'amore e ciò è reso possibile in quanto egli è punto o *signum* concettuale e morale, come verità e amore assoluto, a cui tutte le creature possono fare riferimento. In questo senso, è possibile affermare che l'immagine di «punto» del verso 101 coincide con il concetto filosofico di Uno: Dio è il punto primo della catena dell'essere.

Il moto trainante determinato dall'amore per Dio conduce Dante alla visione della luce di Dio, una grazia concessa solo alle creature ammesse all'Empireo.¹ Fin dall'inizio dell'ascesa a tale Cielo una luce folgorante colpisce il viandante ed è accompagnata da un incremento della vista, al fine di permettere un'osservazione piena. La luce si manifesta quasi da subito nella forma di un fiume al cui interno si distinguono faville, rubini e fiori. L'amplificata percezione visiva comporta un costante mutamento di immagini e, improvvisamente, Dante scorge il fiume tramutarsi in un lago di forma circolare, al cui interno appaiono immergersi ogni favilla, rubino o fiore precedentemente scorti, ma che adesso assumono le sembianze di persone. Nell'intento di descrivere la magnificenza della scena, il poeta fa ricorso ad un paragone degno di nota rispetto all'analisi finora condotta:

E' si distende in circular figura,
in tanto che la sua circonferenza
sarebbe al sol troppo larga cintura.
(*Paradiso*, XXX, 103-105)

La circonferenza del lago di luce appare alla vista di Dante maggiore dello stesso Cielo del Sole. I versi sembrano comunicare che qualunque termine di misurazione relativo alla percezione umana è inadeguato a descrivere la realtà della visione. L'immagine di «cintura» (v. 105) nel presente

¹ Per un inquadramento generale sull'episodio dell'ascesa al Cielo dell'Empireo si vedono: A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le bianche stole*, cit., pp. 39-70; C. CICCIA, *Dante nell'empireo*, in *Atti della Dante Alighieri a Treviso 1989-1996. Volume II*, a cura di A. Brunello, Ediven, Mestre 1996, pp. 120-128; S. CRISTALDI, *Empireo e cosmo*, in ID., *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale, Bonanno 2013, pp. 239-291.

caso appare funzionale alla rappresentazione di un confine smisurato.¹ Pur rimandando all'atto del cingere, e dunque del circoscrivere, l'occorrenza si palesa simultaneamente come l'unica della *Commedia* che rimanda ad una realtà priva di confini misurabili. Come deduce bene Mattalia, ad essere rappresentato in tale confine smisurato è l'Essere stesso che coincide con una realtà organica in cui scompare ogni distinzione tra creatura e Dio.² Sulla base dell'analisi condotta nel presente paragrafo, ma anche dei risultati prodotti dall'intera ricerca, si deduce che tale è l'approdo a cui conduce il nodo d'amore con Dio quale vincolo di libertà e giustizia:³ come afferma Guillaume de Saint-Thierry, un amore che rende la creatura amante e ancor di più che ama essa in sé stessa.⁴ Rileggendo le occorrenze di immagini relative al nodo d'amore come *caritas* tratte dalle fonti patristiche e teologiche si può dedurre che tale condizione di beatitudine descritta da Dante può essere posta a paragone con: la melodia della concordia, come definita da Alano da Lilla;⁵ l'abbraccio indissolubile dell'amore divino da cui è determinato un collegamento tra tutti gli elementi del mondo, come descritto da Scoto Eriugena;⁶ la forza che riesce a ricomporre e tenere insieme anche le contraddizioni, come indicato da Alberto Magno.⁷ Lo spoglio delle fonti esaminate conduce, infine, a dedurre che il nodo d'amore con Dio concepito dal poeta sia da intendere quale immagine liminale, in cui confluisce la figura di vincolo della pace, atta a

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «La figura circolare si estende in modo tanto ampio che la sua circonferenza sarebbe una cintura troppo larga per il sole. Non ci sono limiti spaziali: tutto dipende dalla vista del pellegrino».

² D. MATTALIA, *ad loc.*: «al sol... cintura: misura puramente indicativa ed enfaticamente approssimata, per dire che in quella circonferenza è tutto l'essere; e della stessa portata dell'accenno all'arcobaleno prolungato a circolo, di Par., XXVIII, 31-33. La delimitazione circolare è interna, e corrisponde alla circonferenza del Primo Mobile; ch'è l'unico punto di riferimento spaziale».

³ GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, p. 52: «Simul etiam quia ubi coactio, jam nec libertas ; ubi non libertas, nec justitia. Tu autem, Domine, juste, salvare nos volebas juste, qui nullum salvas vel dampnas nisi juste, ipse nobis formans et judiilo eium et causam, sedens super thronum et judicans justitiam, sed quam tu fecisti, *ut omne os obstruatur, et subditus fiat omnis mundus Deo*: cure misereris cujus misereris, et misericordiam prestas cujus misertus eris».

⁴ GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, p. 54: «Areas ergo te, o amabilis Domine, in te ipso cure a Patre procedit et Filio Spiritus sanctus, amor Patris ad Filium, et Filii ad Patrem : et tantus est amor, ut sit unitas; tanta unitas, ut sit omoousion, id est eadem Patris et Filii substantia. Amas et te ipsum in nobis, mittendo Spiritum Filii tui in corda nostra1, a dulcedine amoris a vehementia inspirate a te nobis bone voluntatis clamantem, *Abba Pater*2: sic nos efficiens tui amatores, immo sic te ipsum in nobis amans».

⁵ ALANUS AB INSULIS, *De planctu naturae*, 18, 130: «Nec mirum si in nostrarum uoluntatum unione conformi concordie reperio melodiam, cum unius idee exemplaris notio nos in natium esse produxerit, unius officialis administrationis conformet conditio, cum nostras mentes non superficiali dilectionis uinculo amor iungat ypocrita sed penitiora animorum nostrorum latibula casti amoris pudor inhabitet».

⁶ IOHANNES SCOTUS SEU ERIUGENA, *De diuina praedestinatione liber*, 19, 25: «Miro atque ineffabili naturarum modo peragitur, occulto tamen iusto que iudicio, ut, quod elementa mundi inter se quasi quodam naturalis amoris uinculo complexa inseparabiliter que coniuncta ordinatissimo motu appetunt, ueritatem odientibus uertatur in supplicium».

⁷ ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in tertium librum Sententiarum*, D. 27, A. 4, col. 1, linea 24: «quod obijcitur de alia diffinitione, dicendum quod licet contraria se refugiant, tamen actione et passione mutua continuant esse in generabilibus et corruptibilibus: et ex haec parte ipsa contrarietas redit in vinculum amoris universitatis, sicut dicit Boetius: Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis, / Arida convenient liquidis, ne purior ignis / Evolet, et mersas deducant pondere terras».

descrivere la condizione di mistica unità con Dio,¹ e quella di *uinculum insolubile quo continentur omnia*, secondo la definizione di Scoto Eriugena.²

¹ ID., *Commentarii in tertium librum Sententiarum*, D. 27 B, A. 4, col. 2, linea 9: «Ibidem dat Commentator duas alias: quarum una est haec, “Amor est connexio aut vinculum quo omnium rerum universitas ineffabili amicitia insolubili que unitate copulatur”»; BONAVENTURA, *Breviloquium*, 5, 1, 69: «Et quia hoc non potest esse nisi ex summa dignatione et condescensione dei ideo illud non potest esse per habitum aliquem naturaliter insertum sed solum per donum divinitus gratis infusum quod expresse apparet si quis ponderet quantum est esse dei templum dei filium deo nihilominus indissolubiler et quasi matrimonialiter per amoris et gratiae vinculum copulatum»; ID., *Collationes in Hexameron*, Visio quarta, 4, 10, linea 3: «Et per hoc comprehendetur in deo et per deum et apud deum indissolubile vinculum in praedestinationis ratione scilicet quia deus diligit praedestinos in caritate perpetua incoarctabile donum in universarum rerum conditione quas libere condidit et ornavit et distinxit et cuilibet dedit modum speciem et ordinem insuperabile incendium in filii traditione et nobis dedit corpus cum sensibus animam cum potentiis filium in tormentis et ipsum in redemptionem et in cibum et per eum sacramenta ecclesiae in quo apparet ardor maximae caritatis incomprehensibile solatium in electorum glorificatione quando considerat anima quod deus glorificabit corpora et animas ut absorbeantur a torrente voluptatis»; THOMAS DE AQUINO, *Sermo XI: ‘Emitte spiritum tuum’*, linea 414: «Set que est pax uera? Dicit Augustinus: “Pax est securitas mentis, tranquillitas animi, simplicitas cordis, amoris uinculum et caritatis consortium”»; ID., *Summae theologiae prima pars*, Q. 96, A. 3, arg. 2, linea 5: «In illo autem statu inter homines abundabat dilectio, quae est vinculum pacis»; ID., *Super Euangelium Iohannis reportatio*, 14 7, numerus 1962, linea 23: «Et ideo Augustinus in lib. de verbis domini, pacem sanctorum definiens dicit: pax est serenitas mentis, tranquillitas animae, simplicitas cordis, amoris vinculum, consortium caritatis: ut serenitas mentis referatur ad rationem, quae debet esse libera, non ligata, nec absorpta aliqua inordinata affectione; tranquillitas animi referatur ad sensitivam, quae debet a molestatione passionum quiescere; simplicitas cordis referatur ad voluntatem, quae debet in Deum obiectum suum totaliter ferri; amoris vinculum referatur ad proximum; consortium caritatis ad Deum».

² IOHANNES SCOTUS SEU ERIUGENA, *De diuina praedestinatione liber*, 3, linea 170: «Nihil enim amatur in omnibus, nisi dilectio, quae tu es, simplex, indiuidua, incommutabilis que substantia, et nihil perfecte diligit nisi tu uinculum insolubile quo continentur omnia».

Epilogo: il nodo universale

Il nodo di rilegatura di un volume, come anticipato in introduzione, è l'immagine di legatura finale della *Commedia*: in quanto luogo poetico da cui si origina l'interesse per il tema d'indagine della presente ricerca, esso non può che essere il punto di arrivo della trattazione. Tale nodo coincide con l'apparizione intrinseca alla somma Visione. A seguito della preghiera di San Bernardo alla Vergine, infatti, è concesso a Dante di fissare lo sguardo nella luce divina. Il poeta si volge alla contemplazione di Dio, ma in un primo momento ne emerge completamente smarrito, a tal punto da dover distogliere lo sguardo. Al secondo tentativo, scorge nell'immensità luminosa un'immagine e tenta di trasmetterla con tali parole:

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.
(*Paradiso*, XXXIII, 85-93)

La scena è immediatamente distinguibile per la sua connotazione metafisica ed è stata posta in relazione con il concetto di unità del molteplice in Dio: l'idea secondo la quale le forme diverse e molteplici in cui si materializza l'intero Creato sono non altro che emanazioni di un unico Creatore.¹ Addentrandosi sempre con maggiore intensità nella contemplazione, infatti, il poeta prende coscienza di essere pervenuto alla profondità dell'essenza divina e percepisce in essa racchiuse le componenti che nell'universo si 'squadernano' (v. 87), ovvero appaiono disperse e frammentarie,² legate in un'unità d'amore, allo stesso modo in cui sono rilegate le pagine di un

¹ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «La prima cosa che Dante vede in Dio è dunque il mistero dell'unità del molteplice, che egli raffigura con l'immagine, certo a lui cara, del libro: nel mondo vediamo come fogli sparsi, "squadernati", ciò che in Dio è unito in un volume unico, e ha dunque un ordine e un senso (ricordiamo le foglie sparse al vento dei vv. 65-6, dove era illeggibile la sentenza della Sibilla) [...] questo nodo: il nodo è lo stretto vincolo che lega in un solo volume, facendone una sola realtà, la molteplicità degli esseri. Di tale misterioso nodo Dante vede dunque, nella profondità divina, la forma universal, cioè l'idea archetipo, quell'idea del mondo, uno nella mente di Dio, che informa e tiene unita la molteplicità del creato».

² A. LANCI, s. v. «squadernarsi», in *ED*.

libro.¹ Il verbo «s'interna» (v. 85) è inteso sia con il valore di «racchiudere», che di «contenere»,² sebbene letteralmente rechi il significato di «entrare dentro».³ Nell'*unicum* tra Creato e Creatore insito al fondo dell'essenza divina il poeta individua sia le «sustanze» (v. 88), ovvero gli enti autonomi nel loro essere e grazie ai quali ogni elemento sussiste,⁴ che gli «accidenti» (v. 88), ovvero le qualità non necessarie che modificano la sostanza ed esistono solo in funzione di essa.⁵ Soprattutto, Dante ha modo di comprendere la norma che coordina il rapporto tra le sostanze e gli accidenti,⁶ in quanto elementi fusi tra loro e tenuti insieme quasi da un soffio divino.⁷ La visione è di così alto tenore metafisico che quanto riportato tra i versi non può presentarsi diversamente da un barlume. Infatti, Dante ribadisce la difficoltà di ridurre ad un'immagine comprensibile la contemplazione, ma crede di poterle attribuire la forma universale di un nodo o, in termini concettuali, di aver ricevuto la rivelazione del modello ideale dell'universo,⁸ perché nel riferire questa figura-idea percepisce gioia. Proprio alla fine del viaggio ultraterreno, dunque, il poeta riceverebbe il dono di penetrare con lo sguardo dentro la Visione superiore e scorgere in essa alcune delle realtà conosciute, insieme ad altre non conosciute, in esatta congiunzione l'una con l'altra e in un'assoluta armonia.⁹ La perfezione dell'universo in Dio: questo è ciò che alcuni interpreti mostrano di intendere più nel dettaglio all'interno dell'immagine in questione.¹⁰

Nel generale accordo con l'interpretazione sopra esposta, la critica porta alla luce approfondimenti sempre più puntuali, i quali rivelano nel conglomerato indivisibile di 'nodo-volume' un significato particolarmente articolato e fondato su una profonda stratificazione

¹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Nella profondità di quella luce si racchiude (s'interna), legata nell'unità dell'amore come in un libro (volume), ciò che si disperde (squaderna) per l'universo. In Dio tutto è unito in un solo volume, in un solo libro, non come le foglie della Sibilla, per cui l'ordine, dettato dall'amore, è unità ed armonia, che regola i rapporti del molteplice».

² C. S. SINGLETON, *ad loc.*: «s'interna: "Is contained within itself" (it is possible that the poet intended the choice of verb in this case to reflect the Trinity or triune Godhead, a *terno*)»; N. FOSCA, *ad loc.*: «Nella profondità di quella luce si racchiude (s'interna), legata nell'unità dell'amore come in un libro (volume), ciò che si disperde (squaderna) per l'universo».

³ S. v. «internarsi», in *ED*.

⁴ A. MAIERÙ, s. v. «sustanza», in *ED*.

⁵ A. CHIAVACCI LEONARDI: «*ad loc* sostanze e accidenti... termini comuni della filosofia scolastica per definire il reale, tutto costituito appunto da sostanze e accidenti: *sustanza* è ciò che ha in se stesso la propria ragion d'essere; *accidenti* sono le qualità, non necessarie, che modificano la sostanza, ed esistono solo in funzione di essa; *lor costume* indica il loro "modo di essere", cioè il loro rapporto reciproco. Il verso abbraccia così tutta la realtà dell'universo nella sua molteplicità (ciò che in esso *si squaderna*), filosoficamente definita».

⁶ L. ONDER, s. v. «costume», in *ED*.

⁷ *Ibid.*; N. FOSCA, *ad loc.*: «tutti gli elementi sono fusi tra di loro, compaginati, soffiati insieme (conflati: cfr. *Is*. 2.4)».

⁸ A. MAIERÙ, s. v. «forma», in *ED*.

⁹ N. FOSCA, *ad loc.*: «Nella profondità di quella luce si racchiude (s'interna), legata nell'unità dell'amore come in un libro (volume), ciò che si disperde (squaderna) per l'universo. In Dio tutto è unito in un solo volume, in un solo libro, non come le foglie della Sibilla, per cui l'ordine, dettato dall'amore, è unità ed armonia, che regola i rapporti del molteplice».

¹⁰ A. BATTISTINI, *L'universo che si squaderna*, cit., p. 65; M. TAVONI, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, cit., pp. 65-73.

culturale. Singleton, esemplarmente, riferisce un'annotazione terminologica: «interna» rimanderebbe al numero tre, simbolo della Trinità, e «squaderna» al numero quattro, simbolo dei quattro elementi da cui è formata la materia; l'immagine celerebbe, dunque, l'unità tra il principio e la forma per mediazione trinitaria.¹ Dal punto di vista simbolico, Battistini individua un parallelo tra tale volume e la Bibbia come simbolo di libro sacro, ma anche con i concetti scolastici di *liber conscientiae, liber vitae, liber cordis*.² Moeves intravede, inoltre, in tale 'volume dell'universo' una rappresentazione della molteplicità del reale in relazione all'Uno e riconciliata col miracolo dell'Incarnazione, il cui simbolo è il nodo: come il nodo tiene uniti i fogli di un volume, l'Incarnazione mantiene l'unità della Creazione in Dio.³ Con riferimento specifico alla simbologia del volume, lo studio più esaustivo resta quello di Curtius secondo il quale la figura conclusiva della *Commedia* coincide con il libro *in quo totum continetur* e, dunque, con la rappresentazione della divinità stessa: il libro assurgerebbe a simbolo della più alta salvezza, dal fondamentale valore spirituale.⁴ Lo studioso, tuttavia, propone un confronto con *Paradiso*, XXVIII, 13, in cui Dante fa appello al Primo mobile descrivendolo come «volume» e rifacendosi non all'immagine di *codex*, bensì rinviando all'antico *volumen*, cioè l'antico rotolo.⁵ Curtius accerta l'uso dantesco dell'immagine di *volumen* all'interno della *Commedia* e sostiene l'esistenza di una relazione tra tale immagine e il «volume» di *Paradiso*, XXXIII, 85-87, aprendo un nuovo percorso interpretativo sul 'nodo-volume' dell'ultimo canto della *Commedia*. Tale raffronto non appare conciliarsi con «squaderna», che conserva l'etimo di «quaternioni» o fascicoli di un codice,⁶ né col nodo di rilegatura. Come dichiarato dallo stesso studioso, inoltre, all'epoca di Dante con «volume» si intendeva certamente un codice, non più un rotolo: Curtius avanza l'ipotesi che in quest'immagine conclusiva il poeta voglia far riferimento soltanto ad un *tòpos* simbolico classico

¹ C. S. SINGLETON, *ad loc.*: «ciò che per l'universo si squaderna: The book of the universe is contained in God and is bound there, whereas, as it exists outside of the Godhead, in the physical universe, it is "unbound" (si squaderna), it is so many separate quires (Italian *quaderni* from the Latin *quaterni*, "four each," by fours, from *quattuor*, "four"). Thus a quire (*quaderno*), in the making of a medieval manuscript book, consisted of four sheets of paper or parchment, folded together to make eight leaves or sixteen pages, these quires being then bound together to make the book. Now, even as *s'interna* in vs. 85 bears within itself the number three (*ter*), so *quaderno* (the noun from which the poet has formed the verb *squadernarsi*) exhibits the number four. This symbolism of a number three and a number four will again appear in the closing verses of the canto and concerns the established symbolism of *three* for spirit and of *four* for matter, the elemental world (the elements being four: fire, air, water, earth). Thus the book which is bound with love in God is, in the material universe created by God, "unquired" or reduced to so many "fours," and their relations to each other. See n. to *Par.* XVII, 37-39».

² A. BATTISTINI, *L'universo che si squaderna*, cit., pp. 61-74; cfr. J. LECLERQ, *Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII siècle*, in ID., *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au père Henri de Lubac*, Aubler, Paris 1964, pp. 63-72. La prospettiva di Battistini sul raffronto tra «volume» di *Paradiso*, XXXIII e la Bibbia entra in dialogo con gli studi di Panofsky sulla *comparatio* fra cattedrale gotica e libri della scolastica; nello studio si propone di scorgere anche un parallelo tra l'architettura perfetta della *Commedia* e il riflesso della Creazione divina: E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, cit., pp. 95-100.

³ C. MOEVES, *The metaphysics of Dante's Comedy*, cit., pp. 78-241.

⁴ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 367.

⁵ *Ivi*, pp. 366-367.

⁶ H. BLANCK, *Il libro nel mondo antico*, a cura di R. Otranto, Edizioni Dedalo, Bari 2008, p. 121.

recante il valore di corpo celeste. In accordo con la lettura di Curtius si pone Blumenberg, il quale, con maggiore esattezza, legge nel «volume» un rimando alla simbologia biblica di ‘libro celeste’: un libro in forma di rotolo che rappresenta simbolicamente il cielo e che permette allo stesso tempo, mediante il suo lento srotolarsi, l’esistenza del mondo e della storia; un libro che verrà arrotolato alla fine dei tempi, determinando la caduta delle stelle e la morte del mondo sensibile.¹ Una sintesi, tra le molte citabili, di alcune delle interpretazioni emerse si evince, infine, da Ahern, secondo cui in tale volume si conserva una simbologia ambivalente: del libro del cielo e del libro della storia universale, ma anche del volume-*Commedia* di Dante rilegato per intero e capace di rappresentare l’universo intero.²

Da quanto esaminato si può dedurre che l’interpretazione del ‘nodo-volume’ di *Paradiso*, XXXIII è un campo di ricerca sempre aperto. Nel tentativo di attraversare tale metafora finale porgendo un tassello aggiuntivo di chiarezza, si propone un’analisi incentrata in prima istanza sull’immagine del volume e successivamente su quella del nodo, al fine di comprendere meglio le valenze semantiche di ciascuna figura e dedurne le reciproche relazioni di senso.

¹ H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit., pp. 19-21; i riferimenti biblici al ‘libro celeste’ sono rintracciabili in Is 34, 4; Ap 5, 1 ss.

² J. AHERN, *Hermeneutics and Manuscript Production in Paradiso 33*, «PMLA», XCVII, 5, 1982, pp. 800-801. Mostrano di condividere questa interpretazione i seguenti critici nei loro rispettivi lavori: G. PARADISI, *Icone nella parola.*, cit.; P. BOITANI, *Le foglie di Sibilla: leggendo il canto XXXIII del «Paradiso»*, in ID., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, cit.; M. M. CHIARENZA, *Legato con amore in un volume in Dante e la Bibbia*, cit.; C. BOLOGNA, *Il “punto” che “vinse” Dante in Paradiso*, cit.

Il volume

«Volume» e «libro» appaiono in uso in Dante con il significato di «opera, testo».¹ Con tale semantica nella *Commedia* si riscontrano: il volume di Virgilio in *Inferno* I, 84, alla cui ricerca Dante fu spinto da «'l grande amore»; il libro «galeotto» che condusse alla seduzione Paolo e Francesca, in *Inferno*, V, 137; i «libelli» di Pier Damiani in *Paradiso*, XII, 135. Dal 1282 «libro» manifesta anche il significato di «ciascuna delle parti o sezioni in cui è divisa un'opera»² e si evince con tale specifica semantica nel *Convivio*.³ Dal 1211 «libro» è in uso con valore di registro amministrativo⁴ e tale semantica è espressa in *Purgatorio*, XII, 105, ma con il termine «quaderno». «Quaderno» conserva il significato di «fascicolo di più fogli piegati in due, inseriti l'uno dentro l'altro e spesso cuciti insieme»⁵ e dal 1211 mostra il valore ulteriore di «libro dei banchieri».⁶ Tra tutte le opere in volgare di Dante, «quaderno» è presente solo nella *Commedia*.

Nel poema dantesco riscontriamo: 7 occorrenze di «volume»; 2 di «volumi»; 4 di «libro»; 1 di «libelli»; 2 di «quaderno». Da un punto di vista linguistico, ciò che emerge immediatamente è la maggiore frequenza nella *Commedia* di «volume» rispetto a «libro». Essa si può spiegare come una scelta tesa a risolvere problemi squisitamente di ordine formale, ma alla luce dell'importanza che «volume» riveste nell'ultimo canto della *Commedia* ci si può chiedere se sia da considerare una preferenza dettata anche da ragioni semantiche. Le fonti patristiche e teologiche a cui Dante può aver avuto accesso mostrano un'occorrenza di «libro» di gran lunga preponderante rispetto a «volume»:⁷ se ne deduce che tale uso da parte del poeta non sia riconducibile ad un lessico di connotazione cristiana. È rilevante notare come al di fuori della *Commedia* «libro» in Dante ricorra molto di più rispetto a «volume»: 31 volte nel *Convivio*; 3 nel *De vulgari eloquentia*; 6 nella *Monarchia*; 3 nella *Vita nova*; 2 nelle *Rime*; 3 nelle *Epistole*. «Volume» è presente solo 2 volte nel *Convivio* e 1 nel *De vulgari eloquentia*. Sembra trattarsi, dunque, di una preferenza del poeta limitata alla sola *Commedia*, forse per facilitazione metrica. È possibile rilevare, infatti, che, almeno per 6 volte nel poema «volume» rima con «lume», in una triade «volume-lume-costume»,

¹ DELI, s. v. «volume».

² A. LANCI, s. v. «libro», in *ED*.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ DELI, s. v. «quaderno».

⁶ *Ibid.*

⁷ In Alano da Lilla «volume» ricorre 0 volte, «libro» 85; in Alberto Magno «volume» 16, «libro» 1487; in Anselmo d'Aosta «volume» 0, «libro» 58; in Agostino d'Ipbona «volume» 202, «libro» 3023; in Beda «volume» 82, «libro» 646; in Boezio «volume» 0, «libro» 59; in Bonaventura da Bagnoregio «volume» 0, «libro» 1652; in Ugo di San Vittore «volume» 39, «libro» 281; in Scoto Eriugena «volume» 0, «libro» 184; in Isidoro di Siviglia «volume» 38, «libro» 268; in Macrobio «volume» 21, «libro» 173; in Pietro Lombardo «volume» 11, «libro» 915; in Riccardo di San Vittore «volume» 0, «libro» 4; in Sigieri di Brabante «volume» 0, «libro» 15; in Tommaso d'Aquino «volume» 37, «libro» 4147.

dagli ordini invertiti, che occorre due volte.¹ Cosa dobbiamo intendere, dunque, coi termini «volume» e «libro»? Dante ha in mente una semantica specifica per ciascuno dei termini, oppure è possibile considerarli sinonimi? Da un punto di vista figurale, inoltre, le analisi sull'immagine di volume sviluppate da Curtius e Blumenberg hanno chiarito come Dante con il termine «volume» esprima a volte l'immagine di *codex* e altre quella di *volumen*. Il rimando all'antico rotolo, però, è da rintracciare solo con riferimento alle sfere celesti, oppure coinvolge altre immagini? Più addentro alle simbologie squisitamente teologiche, infine, necessario sarebbe tentare di dare una risposta alle molteplici questioni ancora aperte in riferimento al «volume» dell'ultimo canto: che relazione ha con la storia universale? quale valore semantico connette la figura di volume alla storia universale e a Dio? tale volume è da porre in relazione solo con la storia universale oppure anche con le altre immagini di volume riferibili al cielo della *Commedia*? Al fine di raggiungere una maggiore chiarezza rispetto ai quesiti emersi, si propone una ricognizione generale delle immagini librarie presenti nella *Commedia* che mostrano una semantica in dialogo con quella del 'nodo-volume' di *Paradiso*, XXXIII.

a) *Volume come registro divino dei peccati umani*

In *Paradiso*, XIX, 112-114, si trova un'occorrenza di «volume» connessa alla semantica di un registro divino dei peccati umani:

Che poran dir li Perse a' vostri regi,
 come vedranno quel volume aperto
 nel qual si scrivon tutti suoi dispregi?
 (*Paradiso*, XIX, 112-114)

L'Aquila degli Spiriti giusti pone una domanda: cosa potranno dire i re persiani ai principi cristiani corrotti, quando leggeranno le loro malefatte nel libro della giustizia divina? Francesco da Buti identifica in tale immagine un rimando ad un simbolico registro dei peccati umani attraverso cui Dio giudicherebbe le anime degli uomini.² Dai critici moderni tale volume aperto è posto in relazione con il «libro della vita» narrato nell'*Apocalisse*:³ in esso si descrive il giorno del Giudizio

¹ La rima «lume - volume» ricorre in: *Inferno*, I, 82-84; *Paradiso*, XV, 49-53; *Paradiso*, XXVI, 118-121; *Paradiso*, XXVIII, 13-16. La rima «lume - volume - costume» ricorre in: *Paradiso*, XXXIII, 85-90; *Paradiso*, XXIII, 110-114. Cfr. A. PUNZI, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Bagatto, Roma 2001, p. 198.

² F. DA BUTI, *ad loc.*: «quel volume aperto; cioè quello libro aperto; e questo sarà Cristo, nel quale si vedranno tutti li beni, che aranno fatto li beati, e tutti li mali che aranno fatti li dannati, Nel qual; cioè volume, cioè Cristo, si scrivon tutti suoi dispregi; cioè ogni peccato che l'uomo fa».

³ A. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «quel volume aperto: è il libro, o registro, delle azioni degli uomini, che sarà aperto il giorno del giudizio: "vidi mortuos, magnos et pusillos, stantes in conspectu throni, et libri aperti sunt, et alius liber apertus est, qui est vitae, et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris, secundum opera ipsorum" (Apoc. 20, 12)».

universale con il ritorno di Cristo in veste di Giudice che distingue le anime salve da coloro che sono destinate alla dannazione eterna sulla base di resoconti delle azioni compiute in vita da ogni individuo e registrate in volumi.¹ La profezia giovannea, infatti, in epoca medievale è iconografia canonica.² Al cospetto di questo volume aperto la memoria corre spontaneamente, però, anche al concetto scolastico di *liber conscientiae*, che si relaziona al *liber vitae* come memoria personale del bene e del male commessi in vita:³ i due libri avrebbero, dunque, una corrispondenza diretta basata sul ruolo della memoria e sul riconoscimento individuale dei peccati quale strumento di salvezza.

b) *Libro della memoria*

Dante fa ricorso all'immagine del libro di memoria in alcune sue opere cronologicamente anteriori alla *Commedia*⁴ e tale uso è stato oggetto di studio a partire da Curtius.⁵ All'interno del poema si può riscontrare un'occorrenza dell'immagine in *Paradiso*, XXIII, 49-54:

Io era come quei che si risente
di visione obblita e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente,
quand'io udi' questa proferta, degna
di tanto grato, che mai non si stingue
del libro che 'l preterito rassegna.
(*Paradiso*, XXIII, 49-54)

Dopo aver visto la figura umana di Gesù, Dante vive un'esperienza di *excessus mentis* e ritrova il filo della comprensione attraverso il richiamo di Beatrice, la quale riferisce al poeta che lui ha visto qualcosa di così alto da poter sostenere finalmente il sorriso della donna. Nonostante Dante non riesca a ricordare la visione mistica, perché l'*excessus mentis* non permette il ricordo,⁶ la consolazione che Beatrice gli ha offerto si registra nel «libro che 'l preterito rassegna», ovvero nel libro di memoria personale. Il sostantivo «preterito» è latinismo per «passato»⁷ e, dunque,

¹ Ap 5, 1 e ss.

² *Alfa e Omega: il giudizio universale tra oriente e occidente*, cit., pp. 85-89.

³ A. BATTISTINI, *L'universo che si squaderna*, cit., p. 65; cfr. J. LECLERQ, *Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII siècle*, cit., pp. 64-67.

⁴ *Vita Nuova*, I, 1: «In quella parte del libro de la mia memoria»; *Vita Nuova* II, 10: «le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi». Si può evincere una semantica simile, seppur non esplicita, in *Convivio*, II. II. 4 in cui emerge l'idea di porzioni di memoria poste 'dietro' come fossero pagine: «dalla parte della memoria di dietro».

⁵ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 361; cfr. H. WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, tr. It. di F. Rigotti, Il Mulino, Bologna 2010; ID., *La memoria di Dante*, cit.; L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, cit..

⁶ M. MOCAN, *L'arca della mente*, cit., pp. 40-52; pp. 245-255.

⁷ N. FOSCA, *ad loc.*: «preterito (da praeteritus, "passato", part. pass. di praeterire, "passare")».

acquisisce il significato di «passato iscritto nella memoria». In epoca medievale, infatti, ricordare era considerato possibile attraverso un atto di impressione di immagini nella mente, come le lettere sono impresse sul foglio.¹ Alberto Magno, ricollegandosi a tale teoria aristotelica, la amplia descrivendo la memoria come una *investigatio*, ovvero un ritorno della mente su se stessa, un'operazione che conduce anche all'ampliamento della coscienza.²

c) *Libro del futuro e volume della storia universale*

In *Inferno*, XIX, 53-54 ricorre un'immagine libraria in relazione alla semantica del tempo:

se' tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi menti lo scritto.
(*Inferno*, XIX, 53-54)

Presso l'ottavo Cerchio in cui sono puniti i simoniaci, Dante incontra Papa Nicolò III e il dannato scambia il poeta per Bonifacio VIII. I commentatori hanno a lungo riflettuto in merito a quale significato attribuire al lemma «scritto». Benvenuto da Imola connette l'immagine ad un libro di profezie,³ ma a partire dal commento dell'Ottimo esso è inteso come la narrazione degli accadimenti del futuro che tutte le anime morte possono leggere,⁴ come si evince anche da *Inferno*, X, 100-102, in cui Farinata afferma che tutti i dannati hanno la facoltà di prevedere il futuro.⁵ L'interpretazione trova accordo generale anche tra i critici moderni, i quali ritengono che nella terzina Papa Niccolò III creda che il libro del futuro gli abbia mentito perché in esso era profetizzata la morte di Bonifacio VIII successiva alla data in cui egli incontra Dante.⁶

In *Paradiso*, XV, 49-54, il lettore si imbatte nell'immagine di un «magno volume» che mostra una seconda semantica connessa al tempo:

¹ M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University press, Cambridge-NewYork 1990, pp. 16-17.

² *Ivi*, p. 20.

³ BENVENUTO DA IMOLA, *ad loc.*: «lo scritto, idest scriptura prophetiae».

⁴ L'OTTIMO COMMENTO, *ad loc.*: «Queste sono parole di papa Nicola a l'auctore stimando ch'egli fosse papa Bonifacio octavo. Et dice che di parecchi anni li mentio lo scripto dove è da notare che ciò dice per alcuna profetia della vita de' papi la quale avea letto in questo mondo o vero il dice per la forma che l'auctore pone della scienza del futuro che àno li dannati come scrive capitolo».

⁵ *Inferno*, X, 100-102: «“Noi veggiam, come quei c'ha mala luce, / le cose”, disse, “che ne son lontano; / cotanto ancor ne splende il sommo duce”».

⁶ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «lo scritto: il libro del futuro, nel quale egli aveva letto la data della morte di Bonifacio. I dannati vedono infatti l'avvenire (cfr. X 100 sgg.). Secondo alcuni si tratterebbe di un vero e proprio libro profetico, come ve n'erano in circolazione allora (tale era per esempio il *Vaticina de summis pontificibus*, attribuito a Gioacchino da Fiore). Ma data la capacità di previsione propria dei dannati danteschi (si vedano Ciaccio, VI 64-72, Farinata, X 79-81 e Vanni Fucci, XXIV 142-50), tale supposizione appare superflua».

E seguì: «Grato e lontano digiuno,
tratto leggendo del magno volume
du' non si muta mai bianco né bruno,
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume
in ch'io ti parlo, mercé di colei
ch'a l'alto volo ti vesti le piume»
(*Paradiso*, XV, 49-54)

Cacciaguیدا rivela di aver atteso a lungo Dante e di essere a conoscenza del loro incontro da molto tempo, avendolo letto nel «magno volume». Francesco da Buti scorge in tale immagine il grande volume della storia universale, coincidente con Dio, a cui potrebbe attingere ogni anima beata e leggere il destino di ogni uomo.¹ La maggior parte dei critici recenti rintraccia in «magno volume» la rappresentazione della predestinazione divina, ovvero della storia scritta da Dio per ogni individuo di cui non è possibile mutare nulla.² La concezione di un volume contenente la storia del mondo e, dunque, di una corrispondenza tra parole ed eventi del futuro, è ben presente nella Bibbia e si esplica principalmente attraverso due simboli: quello contenuto nel libro di *Isaia* (34, 4), che profetizza la fine dei tempi con il riavvolgimento del cielo come una pergamena; quello di *Apocalisse* (5, 1), che narra dell'avvento del Giudizio universale come della graduale apertura dei sette sigilli del volume in forma di rotolo custodito da Dio. Quest'ultima immagine, presente anche in *Ezechiele* (2, 9-10), connette la simbologia del tempo allo srotolarsi di un foglio, ma allo stesso tempo fa coincidere il foglio con il cielo e i caratteri in esso incisi con le stelle. L'idea che le stelle fossero messaggi divini inviati all'uomo dalle divinità appartiene alle antiche concezioni astrologiche, ma anche alla filosofia tardoantica.³ Bernardo Silvestre, in età medievale, sostiene che l'intero corso della storia sia scritto nello spirito della divinità.⁴ È facile comprendere, dunque, che il culto ebraico-cristiano, come culto incentrato sul libro e sulla sua sacralità, reca con sé l'idea di una coincidenza tra storia, tempo e parola sacra e che gli eventi nel loro accadere siano rivelazione di una profezia.

In *Paradiso*, XVII, 37-39 si ha l'ultima occorrenza di immagine libraria in relazione alla semantica del tempo: essa è veicolata dal lemma «quaderno».

La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno;

¹ F. DA BUTI, *ad loc.*: «[...] leggendo del maggior volume; cioè d'Iddio, nel quale si vedeno da' beati tutte le cose; e dice per similitudine, cioè che, come l'uomo leggendo cava del libro ch'elli legge; così li beati ragguardando, come si vede nel libro scritto la scrittura, ch'è, in Dio vedono ogni cosa, e quindi cavano ogni cosa ch'elli sanno».

² A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «quel volume immutabile della predestinazione divina».

³ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., 340-341.

⁴ *Ivi*, p. 355.

(*Paradiso*, XVII, 37-39)

La «contingenza» indica la proprietà degli elementi soggetti a generazione e corruzione:¹ Cacciaguida spiega a Dante che tutti gli accadimenti della storia umana sono presenti nella mente divina. Il commento dell'Ottimo identifica in tale «quaderno» la raccolta completa degli eventi futuri, ma essa sarebbe composta da materia esclusivamente spirituale che per questo non può essere fruita dall'uomo.² Francesco da Buti si pone sulla medesima linea interpretativa, aggiungendo una specificazione: tra i fatti futuri dipinti nel «quaderno» vi sono anche gli atti umani fatti per scelta, sulla base del libero arbitrio, non per predestinazione.³ Nella critica del '900 l'interpretazione assume un'ulteriore sfumatura di significato, secondo la quale noi possiamo leggere i fatti contingenti o avvenuti nella vita in un piccolo quaderno limitato, ovvero la mente o la memoria, ma essi sono tutti rappresentati nella mente di Dio, come ogni evento futuro. Tale linea interpretativa è da connettere con i versi immediatamente seguenti al passo esaminato (vv. 40-42), in cui Dante descrive per immagini un concetto teologico: come uno spettatore che dalla riva vede una barca muoversi, conservando in sé l'immagine dell'imbarcazione, ma senza poter governare il suo tragitto, così Dio avrebbe nella sua mente l'immagine di noi senza poter governare la nostra storia.⁴ Questa lettura del passo appare oggi la più condivisa, con un approfondimento degno di nota: Daniela Mattalia che rintraccia un *fil rouge* tra il «quaderno» in questione, il «volume» di *Paradiso*, XV e *Paradiso*, XXXIII, dove il «quaderno» sarebbe una parte del «magno volume» o volume della storia universale.⁵

d) *Volume come corpo celeste*

Si riscontrano nella *Commedia* due occorrenze riguardanti il lemma «volume» a cui, dopo lunghe disquisizioni, si è giunti ad attribuire il significato di Primo mobile. Si ritrova tale immagine in *Paradiso*, XXIII, 112-113 e in *Paradiso*, XXVIII, 13-18:

¹ A. MAIERÙ, s. v. «contingenza», in *ED*.

² L'OTTIMO COMMENTO, *ad loc.*: «E dice, le cose che sono contingenti, cioè a venire, la quale contingenza non si stende fuori del quaderno divino della nostra materia, lo quale è seperato da ogni corpo, ed è pura sustanzia spirituale; cioè la detta contingenza non si può sapere per scienza naturale, ma hassi per contemplazione spirituale».

³ F. DA BUTI, *ad loc.*: «[...] dipinta nel cospetto eterno; cioè tutti li atti nostri, che vegnano da libertà d'arbitrio, sono rappresentati nella visione divina, come si rappresentano li atti ne la dipintura».

⁴ I. DEL LUNGO, *ad loc.*: «Le cose contingenti, eventuali, avvenute o che avvengono, sole le quali sono, non le avvenire, limitata materia della vostra conoscenza, come se fossero scritte in un quaderno dove voi possiate dentro quei limiti (fuor... non si stende) leggere, sono invece tutte quante rappresentate, affigurate (dipinte) nella antiveggente mente di Dio: non però (vv. 40-42) che tale divina antiveggenza inchiuda nel contingente futuro (la contingenza quindi prenda) necessità, che nell'uomo operante annulli il suo libero arbitrio; come il corso d'una nave, specchiato nell'occhio (viso) di chi guarda, non è da ciò vincolato nel suo libero discendere per la corrente d'un fiume».

⁵ D. MATTALIA, *ad loc.*: «La metafora del *volume* per indicare Dio Cacciaguida l'ha già usata in *Par.*, XV, 50, e Dante userà ancora in *Par.*, XXXIII, 86-87: la materia o mondo fisico è un quaderno, una parte dell'essere universale contenuto nel *magno volume* (Dio)».

Lo real manto di tutti i volumi
del mondo, che più ferve e più s'avviva
(*Paradiso*, XXIII, 112-113)

E com'io mi rivolsi e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume,
quandunque nel suo giro ben s'adocchi,
un punto vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume;
(*Paradiso*, XXVIII, 13-18)

Le interpretazioni di entrambi i passi sono direttamente connesse. Per quanto concerne la prima occorrenza, i commentatori antichi si sono espressi complessivamente in linea con un'unica interpretazione tratta da Francesco da Buti: il «manto di tutti i volumi» sarebbe l'ultimo Cielo, il Primo mobile che contiene tutti gli altri Cieli dentro sé e che più si scalda e più è attivo, come Dio l'ha disposto.¹ Per quanto concerne la seconda occorrenza, le interpretazioni inerenti al valore semantico di «volume» si affinano nel tempo. I critici moderni sono giunti ad intendere tale «volume» come la sfera roteante del Primo mobile.² Già Curtius indicava come possibile archetipo dell'immagine l'*Apocalisse* (20, 12), ma sappiamo che anche nei *Salmi* è presente l'espressione «*extendens caelum sicut pellem*» (103, 2). Di quest'immagine simbolica Dante certamente con consapevolezza ha reperito i fondamenti anche nella tradizione classica, dal momento che *volumen* è sostantivo derivante da *volvere*, ma anche che col verbo *involvere* nel mondo latino si intendeva esprimere l'azione generica dell'avvolgimento, seguendo idealmente l'atto attraverso cui veniva arrotolata la pergamena intorno ad un'asticella fissa. *Involvere* è presente anche all'interno del racconto della Sibilla (*Met.*, VI, 100) al fine di descrivere l'atto profetico di avvolgere insieme verità ad incertezze: tale connotazione fu ben recepita da Dante, dal momento che lui stesso ne fa un uso simile in *Paradiso*, XXXIII, 64-66.³ È possibile ritrovare proprio quest'immagine in associazione al cielo sia in Virgilio (*Aen.*, II, 251), che in Ovidio (*Met.*, II, 70-71). Secondo

¹ F. DA BUTI, *ad loc.*: «Lo real manto di tutti i volumi Del mondo; cioè l'ultimo cielo che contiene tutti dentro da sé, che mobile primo muove tutti li altri, che; cioè lo quale, più ferve; cioè più si scalda, e più s'avviva; cioè più è operativo et effettivo, Nell'abito d'Iddio; cioè secondo che Iddio eternalmente l'ha disposto». Tra le voci critiche moderne cito esemplarmente A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «volumi: i cieli, che si volgono intorno al mondo con moto perenne; dal lat. volumen, ogni cosa che si volge in giro; si cfr. i "mundi circumflua corpora" di Ecl. I 48».

² C. SINGLETON, *ad loc.*: «volume: "Revolution," i.e., heaven. Cf. Par. XXIII, 112; XXVI, 119. Quel volume is this very ninth heaven, the Primum Mobile»; N. FOSCA, *ad loc.*: «E appena io (com'io) mi volsi indietro (rivolsi) e i miei occhi furono colpiti (tocchi) da ciò che appare in quel cielo rotante (volume), ogni volta che (quandunque: dal lat. quancumque) si guardi attentamente (ben s'adocchi) verso la superficie sferica che lo delimita in alto (nel suo giro). Per comprendere ciò che Dante vede ora, bisogna riprendere la prima terzina del canto: il pellegrino vede riflessa la superficie del Primo Mobile, dove si possono notare Dio e gli angeli».

³ *Paradiso*, XXXIII, 64-66: «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla».

Blumenberg il volume del cielo dantesco non può essere che un rotolo: una pagina di un *codex*, infatti, non permette l'immaginazione visiva dello scorrere in continuità.¹ L'iconografia del rotolo permette l'idea dello scorrere del tempo nella pluridimensionalità delle immagini, ma traduce anche un senso continuo di movimento. Bussagli, infatti, ricostruisce l'idea di cielo come *velum* divisorio fra il Mondo creato e il suo Creatore, collegando l'immagine anche alle miniature che illustrano le Omelie del monaco Giacomo Kokkinobaphos (Vat. gr. 1162, c. 119v), in cui, nella Visione di Isaia, alle spalle dell'Eterno e della sua corte angelica si drappeggia ripiegata la tenda del cielo.²

L'uso dantesco dell'immagine del volume non si ferma, tuttavia, alla descrizione del Primo mobile. Sono riscontrabili nella *Commedia* due occorrenze del lemma «volume» per descrivere altre realtà celesti. L'uno ricorre in *Paradiso*, II, ai versi 76-78, in cui si descrive la luminosità della luna, diversa nella sua superficie sulla base dello spessore della sua materia:

esto pianeta, o, sì come comparte
lo grasso e 'l magro un corpo, così questo
nel suo volume cangerebbe carte.
(*Paradiso*, II, 76-78)

L'altro si riscontra in *Paradiso*, XXVI, ai versi 118-120, per evocare il moto del sole quale termine di misura dello scorrere del tempo:

Quindi onde mosse tua donna Virgilio,
quattromilia trecento e due volumi
di sol desiderai questo concilio;
(*Paradiso*, XXVI, 118-120)

Per quanto concerne il primo caso, i commentatori antichi spiegano l'uso di «volume» per riferirsi al corpo della luna come un collegamento al suo 'volversi'.³ Tra i critici moderni, però, Curtius avanza il paragone con il *Convivio*, in cui Dante ipotizza che le macchie lunari dipendano dalla densità della superficie lunare: nella *Commedia*, dunque, Beatrice confuterebbe la tesi con argomenti scientifici affermando che, se la teoria fosse esatta, dietro ad ogni strato denso ve ne sarebbe uno meno denso come gli strati grassi e magri dei fogli di un libro.⁴ Chiavacci Leonardi segue Curtius rintracciando più generalmente nella superficie lunare una somiglianza al libro in

¹ H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 20.

² M. BUSSAGLI, s. v. «cielo», in *ED*.

³ J. DELLA LANA, *ad loc.*: «Nel suo volume, cioè nel suo volversi».

⁴ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 366.

cui si alternano carte sottili a carte più spesse.¹ Sull'occorrenza di *Paradiso*, XXVI, invece, le interpretazioni sono unanimi nel leggere tale «volume» come un riferimento al tempo (4302 anni) e, simultaneamente, al moto di rivoluzione del sole.²

La figura del volume o libro, dunque, appare condensare una vastissima quantità di simbologie, ma soprattutto si mostra come un incredibile strumento di trasmissione concettuale: l'immagine è a tal punto radicata nella cultura occidentale da avere il potere di comunicare istantaneamente concezioni di enorme portata. Le idee di registro divino dei peccati umani, di memoria personale, di storia universale, di tempo storico in relazione all'eterno, di moto del cielo e delle stelle coincidono con vaste strutture di pensiero che Dante riporta alla mente semplicemente sfruttando una sola immagine, nella consapevolezza che il lettore può più o meno carpirne l'esatta semantica, ma la capacità comunicativa dell'espressione rimane intatta perché l'immagine è un fondamentale universale; insieme icona, simbolo e concetto riconoscibile da chiunque. Ci sono due fenomeni, tuttavia, che appaiono distintamente dall'analisi riportata e meritano di essere menzionati: il primo è la polarità tra volumi divini, simbolo di totalità sconfinata, e libri o quaderni umani, evocanti la limitatezza e il confine; il secondo è la costante presenza di un lettore. Le due caratteristiche si intrecciano tra loro. Nessun volume o libro rimane privo di lettore, infatti, ma l'azione della lettura è squisitamente umana e manifesta una presa di coscienza. Tutti i dannati possono leggere nel libro del futuro, tutti i beati fruiscono del «magno volume» della predestinazione: dal punto di vista umano, essere nell'aldilà vuol dire contenere nella mente parte del progetto divino; dal punto di vista divino, tale progetto si apre alla mente umana per essere parzialmente compreso dall'uomo. L'analisi delle immagini librarie presenti nella *Commedia* evidenzia, dunque, la caratteristica dantesca di narrare il rapporto tra Dio e l'uomo come un atto di apertura della mente umana e incremento della coscienza, da una condizione limitata ad una tensione allo sconfinato, per mediazione di un gesto di lettura. Il volume di *Paradiso*, XXXIII, similmente, si impone come un'immagine tesa a riassumere tutti i grandi concetti sopra elencati in un intreccio inscindibile di figura e senso: è raffigurazione, infatti, della storia universale come raccolta della memoria di tutte le memorie, coincidente con Dio e, simultaneamente, col registro dei peccati umani, ma è anche unità di tutti i secoli del tempo storico ricongiunti all'eterno. Esso,

¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «L'espressione metaforica cangerebbe carte è determinata dal termine volume, semanticamente ambiguo, al quale è prima attribuito il significato di "corpo sferico" e poi quello di "libro", costituito da fogli di carta sovrapposti uno sull'altro e raccolti a strati, o fascicoli».

² Si riportano a titolo esemplificativo due voci critiche, la prima ascrivibile al commento antico e la seconda moderna: F. DA BUTI, *ad loc.*: «Quattro milia trecento e du' volumi Di Sol; cioè quattro milia trecento due anni: imperò che ogni volume di Sole è uno anno, desiderai questo concilio; cioè questa beatitudine, dove è concordia di volontà: concilio non è altro che convenienza di volontà, e questa è vita eterna»; A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *ad loc.*: «volumi sono i rivolgimenti, le rivoluzioni; volumi di sol vale dunque "anni"».

dunque, si può distinguere come un'immagine tesa alla rappresentazione di una totalità priva di confini e, allo stesso tempo, aperta alla mente umana al fine di essere parzialmente compresa.

Tali consapevolezze sono certamente un solido fondamento di partenza, ma non possono essere un punto di arrivo rispetto all'interpretazione del volume di *Paradiso*, XXXIII. Occorre avanzare ancora, infatti, delle precisazioni sulla figuratività dell'immagine che possano aiutarci a comprendere meglio che tipo di volume Dante ha visto nell'essenza divina: un codice o un rotolo? Per tentare un'ipotesi occorre identificare l'oggetto da cui nasce ogni simbologia, ovvero occorre comprendere cosa siano un *codex* e un *volumen*, come concepirli visivamente, che uso sia stato fatto dell'oggetto e dell'immagine.

a) Codex

Col termine latino «codex», derivato per monottongamento da «caudex», fu designato il supporto testuale nella forma oggi ancora in uso.¹ «Caudex» significa «tronco» e per estensione passò a indicare uno strumento di scrittura e lettura costituito da tavolette in legno tenute insieme da una cordicella.² A dare prima testimonianza d'uso del «codex» è nel I sec. d. C. Marziale che in un appello ai suoi lettori (*Epigrammi*, I, 2) fa menzione di un'edizione delle sue poesie su piccoli fogli (*brevibus tabellis*) di pergamena (*membrana*). Per via del suo piccolo formato, sottolinea Marziale, una tale raccolta era particolarmente adatta ad essere trasportata durante i viaggi.³ Protagonisti assoluti nell'uso del «codex» e primi concreti fruitori furono i cristiani. Già dal VI secolo a. C. la pergamena aveva soppiantato il papiro e gli ebrei la preferivano di gran lunga. Tale proliferazione contribuì alla formazione di «quaderni di pergamena», che facilitarono agli apostoli la raccolta di testimonianze durante i loro spostamenti.⁴ Un'etimologia molto nota in epoca medievale trasmette l'idea che il «codex» conservi in sé la definizione di unione di più libri, come un albero contiene più rami.⁵ Tale strumento di lettura, inoltre, manteneva i testi in ordine e ciò fu determinante per la sua diffusione. È noto, infatti, che sia per i vittorini che per gli scolastici il

¹ M. CURSI, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 98-99; M. L. AGATI, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente: per una codicologia comparata*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2009, p. 126; H. BLANCK, *Il libro nel mondo antico*, cit., p. 119; cfr. s. v. «codex», in *ThLL*.

² M. L. AGATI, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente*, cit., p. 126; H. BLANCK, *Il libro nel mondo antico*, cit., p. 119.

³ *Ivi*, p. 135.

⁴ A. PAUL, *La Bible et l'Occident*, Bayard, Paris 2007, pp. 169-175.

⁵ ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum siue Originum*, XX, 6, 14, 3: «Codex multorum librorum est; liber unius uoluminis. Et dictus codex per translationem a codicibus arborum seu uitium, quasi caudex, quod ex se multitudinem librorum quasi ramorum contineat. Volumen liber est a uoluendo dictus, sicut apud Hebraeos uolumina Legis, uolumina Prophetarum. Liber est interior tunica corticis, quae ligno cohaeret. De quo Vergilius sic: Alta liber haeret in ulmo. Vnde et liber dicitur in quo scribimus, quia ante usum cartae uel membranarum de libris arborum uolumina fiebant, id est compaginabantur. Vnde et scriptores a libris arborum librariorum uocauerunt».

testo era concepito come un *ordus*.¹ L'ordine di divisione di uno scritto permetteva il graduale addentrarsi nei significati nascosti e in ogni possibile livello di comprensione delle frasi. Il volume in forma di codice permetteva la fruizione di più testi nell'ordine necessario alla comprensione. Per tali ragioni il codice fu riconosciuto simbolo di sapienza che salva, mediatore di messaggi divini, oggetto sacro e di culto, mezzo per superare i limiti temporali, strumento per la conoscenza del mondo e di se stessi.

b) Volumen

Il *volumen* corrisponde al supporto testuale più antico consistente in una o due asticelle, tra le quali si avvolgeva un foglio di papiro.² Come ha magistralmente riassunto Blumenberg, al cospetto della simbologia del *volumen* si raduna una concatenazione di semantiche complesse e intessute di reciproche connessioni. Fin dalla classicità, infatti, il moto di avvolgimento della pergamena in senso continuo intorno alle asticelle, l'*involvere*, è stato posto metaforicamente in relazione con il moto dei cieli e la parola «volumen» nella sua origine etimologica, oltre ai significati di «srotolamento» e «libro», conserva il valore di «corpo celeste».³ A partire dall'epoca tardoantica, il cielo ha assunto, altresì, la simbologia di spazio di apparizione dei segni divini e di testo prefigurante la storia del mondo. Nella tradizione cristiana il *volumen* è presente con un valore profetico: il riferimento al rotolo si riscontra in *Ezechiele* (2, 9-10), secondo cui Cristo ritornerà alla fine dei tempi avente nelle mani un rotolo *involutus*;⁴ nel libro di *Isaia* (34, 4), nell'espressione «complicabuntur sicut liber coeli»; nell'*Apocalisse* (6, 14), in cui si descrivono gli angeli che arrotolano il cielo.⁵ Tale valore, tuttavia, si estende alla semantica dello scorrere del tempo e della storia: il rotolo dei sette sigilli rappresenta, infatti, il profetismo che diverrà storia e che mantiene la connotazione di *involutus* proprio perché si svolgerà nel farsi storia; il cielo riavvolto alla fine del tempo simboleggia, invece, la fine del tempo storico. È bene rilevare, infine, che dalla classicità e in particolare dal mondo greco giunge un'ulteriore semantica di *volumen* in relazione al tempo e sintetizzabile nella parola *revolutio*. In Ovidio e Virgilio ritroviamo le espressioni temporali «revoluta saecula» (*Fasti*, IV, 29) e «dies revoluta» (*Aen.*, X, 256), in cui è possibile scorgere un uso dell'immagine con specifica relazione al tempo. Tale uso può essere posto in relazione con la

¹ I. ILLICH, *Nella vigna del testo*, cit., p. 28; p. 45; p. 108. F. ALESSIO, *Conservazione e modelli di sapere nel medioevo*, in *La memoria del sapere: forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*, a cura di P. Rossi, Laterza, Roma - Bari 1988, pp. 108-113.

² E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 367.

³ J. AHERN, *Hermeneutics and Manuscript Production in Paradiso 33*, cit., p. 10.

⁴ Ez 2, 9-10: «et vidi et ecce manus missa ad me in qua erat involutus liber et expandit illum coram me qui erat scriptus intus et foris et scriptae erant in eo lamentationes».

⁵ Cfr. HUGO DE SANCTO VICTORE, *Didascalion vn*, 3, in PL, 176, col. 814; AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Confessionum libri tredecim*, XIII, 15, linea 1 (CPL 0251): «Aut quis nisi tu, Deus noster, fecisti nobis firmamentum auctoritatis super nos in scriptura tua divina? Caelum plicabitur ut liber, et nunc sicut pellis extenditur super nos».

nozione greca di *μεταβολή*: il termine è attestato in Aristotele e indica il ritorno di un corpo celeste alla sua posizione di partenza nel firmamento.¹ Su questo significato astronomico classico è stato innestato dai cristiani un secondo significato in cui il modello metaforico del testo sacro dialoga con la storia della Salvezza:

come scrive Gregorio di Nazianzo nella quinta delle sue *Orationes Theologicae*, impiegando, in luogo di *metabolé*, l'analogo *metàthesis*, “nella storia dell’universo vi sono state due grandi rivoluzioni (*metàthesis*) che si chiamano i due Testamenti: l’una ha fatto passare gli uomini dall’idolatria alla fede: l’altra dalla Legge al Vangelo. Ed è predetto un terzo sisma (*triton seismôn*): quello che da qui ci trasporterà lassù, nella regione in cui non c’è più movimento né agitazione” (Or. Theol. V 25, coll. 159 D-162 A).²

Nella simbologia del *volumen* sarebbe, dunque, condensato il valore sacro e metafisico di eterno che si congiunge alla temporalità terrena, fondendosi con la storia dell’umanità. Soltanto il volume in quanto rotolo, e non il codice in cui il voltare pagina decreta invece una separazione netta e definitiva,³ poteva trasmettere questo valore di prosecuzione temporale uniforme e continuativa.⁴ La *revolutio* corrisponderebbe, dunque, ad un *reditus*, in cui il prefisso *re-* evoca sia il significato ricompositivo del ritorno, che quello reiterativo della ripetizione.⁵ L’immagine simboleggia il ritorno all’origine come manifestazione della presenza perpetua del divino.⁶ Il *volumen* condensa, dunque, tre simbologie: dell’*involvere* come prosecuzione storica coincidente col moto dei cieli e degli astri profeticamente leggibili; dell’*involutus* come profezia non comprensibile perché non ancora avvenuta; della *revolutio* come perpetua presenza di Dio nella storia umana e universale.

Sulla base di quanto esaminato è possibile affermare senza alcun dubbio che il volume apparso a Dante all’interno della somma Visione ha la forma di un codice. Al di fuori di tale figura, infatti, non sarebbe possibile concepire l’atto dello «squadernarsi», che rimanda certamente ai fascicoli da cui erano composti matericamente i codici, e conseguentemente non sarebbe possibile spiegare la metafora tesa ad esprimere il concetto di unità del molteplice. In questo senso l’immagine di volume con cui si chiude il poema è da intendere quale simbolo di forza coesiva e atta a tenere insieme le parti, le quali, fuori dalla compattezza della forma codice, così come dell’universo, sarebbero sparpagliati e privi di senso. Il volume insito nella somma Visione vuole

¹ ARISTOTELE, *Fisica*, V, 224a 18 – 226b 18.

² GIOACCHINO DA FIORE, *I sette sigilli*, p. 98.

³ Cfr. s. v. «Voltar pagina», in *Dizionario della memoria e del ricordo*, a cura di A. Borsari, Milano, Mondadori 2002, p. 614; cfr. GIOACCHINO DA FIORE, *I sette sigilli*, p. 100, nota 10.

⁴ Cfr. H. MOTTU, *La manifestazione dello Spirito secondo Gioacchino da Fiore*, a cura di R. Usseglio, Marietti, Casale Monferrato 1983, p. 228.

⁵ GIOACCHINO DA FIORE, *I sette sigilli*, 105.

⁶ *Ibid.*

rappresentare, dunque, l'universo concepito come un racconto in cui dall'intera concatenazione degli eventi posti in ordine si esprime il significato finale. Il processo di rilegatura, di ogni fascicolo singolarmente e di tutti i fascicoli insieme,¹ rendeva visivamente molto forte l'immagine di un'unione di parti distinte, trattenute insieme a formare un corpo organico. Il volume di *Paradiso*, XXXIII comunica, infatti, anche l'idea dell'universo come organismo retto da norme divine che connettono intrinsecamente ogni suo componente in un flusso unico di forma e senso, costituente l'essenza stessa del Creatore. La figura del volume, rispetto a quella del libro nella *Commedia*, inoltre, manifesta una semantica narrante l'unità di più componenti diverse. Se la preferenza d'uso del termine «volume» nel poema può essere valutata come soluzione metrica, dunque, in essa può essere intuito anche un interesse a rappresentare l'unità del molteplice tanto nella metafora testuale quanto in quella metafisica. A confermare questa ipotesi emerge la constatazione d'uso del lemma «quaderno» esclusivamente nella *Commedia*: l'immagine manterrebbe la valenza di «sezione o parte» di un'opera complessiva e ricorre in *Paradiso*, XVII, 37 con l'intento di esprimere la piccolezza della mente umana rispetto all'immensità di Dio, ma anche la consapevolezza di essere parte dell'unitario progetto divino. Osservando la triade di rime più ricorrente, «volume-lume», infatti, si scorge la prefigurazione di quanto contemplato nella profondità dell'essenza divina: l'universo concepito da Dio, nella sua interezza, il cui *ordus* supera ogni possibilità di concezione umana e per questo la abbaglia. Il volume di *Paradiso*, XXXIII, tuttavia, è volume dell'universo che permane spalancato al cospetto del libro della mente umana, al fine di essere parzialmente percorso e compreso, perché soltanto la presa di coscienza da parte dell'uomo può permettere il ricongiungimento col divino.

Come emerso dall'analisi proposta, Dante fa ricorso nel poema anche all'immagine di volume come rotolo e nel farlo tiene certamente in conto tanto il collegamento etimologico con «corpo celeste», quanto i concetti di moto dei cieli e di tempo che scorre. Dal punto di vista figurale il poeta appare far uso dell'immagine solo per descrivere i Cieli e le realtà celesti. Esaminando l'esempio del Primo mobile, tuttavia, si scorge che esso corrisponde all'eterno e simultaneamente è un collegamento tra l'Empireo e la Terra.² Se ne deduce che tale Cielo è rappresentazione della connessione tra ciò che sta al di qua e ciò che sta al di là dal tempo. Il foglio continuo del *volumen*, infatti, è simbolo di un Cielo che distanzia il regno di Dio dalla realtà terrena, ma contemporaneamente che connette le due realtà. Alla pari dell'immagine di *codex* anche quella di *volumen* giunge, dunque, a coincidere con una distinguibile simbologia narrante la storia umana

¹ M. L. AGATI, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente*, cit., pp. 149-374; M. CURSI, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, cit., pp. 116-117; H. BLANCK, *Il libro nel mondo antico*, cit., pp. 123-131.

² M. AURIGEMMA, s. v. «Primo mobile», in *ED*.

in congiunzione con Dio. L'immagine del *volumen*, tuttavia, – molto più di quella del *codex*, che evoca la figura del quadrato, simbolo per Dante di misurabilità geometrica – riesce a trasmettere l'idea di sconfinato temporalmente e concettualmente, in quanto è rappresentazione evocante il cerchio, che per il poeta è figura dell'immisurabilità,¹ ma conserva in sé anche la percezione di *revolutio* o *reditus*, comunicante il concetto di perpetua presenza del divino nella temporalità storica. Queste sono le ragioni per cui si ritiene di poter affermare che il volume «legato con amore», pur rappresentando figurativamente un codice, custodisca il raffinato rimando alla simbologia dell'antico rotolo.

La rilegatura, infine, è descritta come un atto d'amore: le componenti dell'universo sono tenute insieme dall'amore di Dio, come le pagine di un libro sono unite per amore umano nei confronti del sapere. L'immagine rimanda alla Creazione, dall'idea alla materia, dando origine a un parallelo tra uomo e Dio, ponendoli in relazione sulla base di un intento comune fondato sull'amore. Sarà utile ricordare al riguardo come molti secoli prima dell'avvento di un vero e proprio artigianato dei libri la rilegatura dei testi fosse affidata ai monaci benedettini, i quali consideravano tale operazione un lavoro sacro che, se condotto con amore, poteva aiutare l'uomo a ricongiungersi a Dio.² Il volume, dunque, manifesta il messaggio di raccolta in ordine di idee e concetti, fonte di connessione della mente umana all'Idea prima, ma è anche metafora di unità spirituale col divino. Sebbene non dichiarata, è impossibile non intravedere nell'immagine la relazione con la *Commedia*, in quanto contenitore di tutte le conoscenze possibili, memoria di tutte le memorie, rivelazione del senso della storia universale, al fine di riconnettere l'umano al divino.

¹ s. v. «Quadrare», in *ED*: «Solo in Cv II XIII 27 lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente [cioè, a “essere ridotto in forma quadrata”; in altre parole, è impossibile “costruire un quadrato equivalente”], e però è impossibile a misurare a punto. Si tratta del problema della quadratura del circolo (cfr. Arist. Phys. I 2, 185a 14-20, di cui è cenno anche in Pd XXXIII 133-135 'l geomètra... s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova / ... quel principio ond'elli indige, cioè “il rapporto esatto tra il diametro e la circonferenza” (Scartazzini-Vandelli)».

² M. L. AGATI, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente*, cit., pp. 374-376; F. ALESSIO, *Conservazione e modelli di sapere nel medioevo*, cit., pp. 105-107.

Il nodo

Alla pari dell'immagine del volume, quella del nodo di *Paradiso*, XXXIII è stata sempre posta in relazione ad un'esperienza di totalità. Se la sua connotazione figurale è immediatamente distinguibile – esso è senza alcun dubbio il nodo di rilegatura del volume –, infatti, il suo essere inscindibilmente legato alla metafora metafisica rende particolarmente complessa l'interpretazione. Sia osservato al riguardo solo qualche esempio di commento al passo, tra esegesi antica e moderna: per Benvenuto da Imola tale nodo è da considerare «ideam universi quae est in pectore Dei»;¹ per Buti esso è il nodo che tiene ferma ogni cosa nel suo essere, cioè Dio;² per Tommaseo esso è «Nodo di tutto in uno: universale perché Dio è forma informante tutte le creature»;³ per Momigliano rappresenta la molteplicità dell'universo riconciliata in Dio.⁴ Ad un'esperienza di totalità rimanda anche l'intera analisi proposta nella presente ricerca, concepita secondo la struttura sviluppata proprio al fine di reperire qualche utilità interpretativa rispetto al nodo di *Paradiso*, XXXIII. Il confronto tra quanto già esaminato sull'immagine e i dati emersi complessivamente dallo studio, dunque, appare come la più naturale delle conclusioni possibili della trattazione.

Sul piano fisico, il nodo di rilegatura del volume determina l'ordine delle pagine e, conseguentemente, la concatenazione esatta di ogni elemento del *textus*. Il rimando naturalmente non può che essere alla *Commedia* come perfetto ordito testuale in cui tutte le componenti – linguistiche, sonore e figurali – sono perfettamente armonizzate e tese ad un unico obiettivo: rappresentare il senso della storia umana nell'amore di Dio. È utile ricordare, tuttavia, come per Agostino la parola di Dio sia significato assoluto, contenuto simultaneamente ed eternamente in un discorso che non ha bisogno di una successione di parole per renderne il senso.⁵ Per l'uomo, invece, il processo di navigazione attraverso le cose del mondo si tradurrebbe in una mappa ordinata equiparabile ad un discorso ben articolato, con l'obiettivo di avvicinare le menti al significato assoluto. Per Agostino, infatti, i segni e tra essi le parole rimangono soltanto suoni se sono slegati dal significato e non portano alla conoscenza; ma i segni sono anche oggetti concreti e per tale ragione devono essere disposti secondo *ordus et amor*, al fine di raggiungere la verità. Cristo stesso è per Agostino un segno che si imprime nella storia umana per darle senso e

¹ BENVENUTO DA IMOLA, *ad loc.*

² FRANCESCO DA BUTI, *ad loc.*: «La forma universal di questo nodo; cioè la forma d'ogni cosa, che è nodo fermo che tiene ogni cosa nel suo essere, e questo è Iddio».

³ TOMMASEO, *ad loc.*

⁴ A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume*, cit., p. 83.

⁵ E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., pp. 39 e pp. 47-48.

direzione.¹ Il figlio di Dio in particolare è inteso come «doppio segno»: rappresenta il testo di Dio, in cui è concessa una lettura simultanea faccia a faccia, ma è anche il testo temporale dell'uomo, che va letto attraverso manifestazioni.² La bellezza della parola e dell'universo, in quanto temporale e transitoria, risiede proprio nella sua necessità di «suonare e passare» all'interno dell'ordine universale,³ ma Cristo come segno del tempo raduna in sé tutti i tempi in quanto parti di un'unità.⁴ Come l'immagine del volume di *Paradiso*, XXXIII rimanda simultaneamente al libro della storia universale coincidente con Dio e alla *Commedia*, parimenti, dunque, il nodo rappresenta il richiamo alla perfetta orditura testuale del poema quale parte della perfetta orditura della Creazione divina che si dispiega nel tempo storico. L'*ordus* del poema non scade mai in un nodo della lingua perché segue l'*ordus* dell'universo nella temporalità storica e ha, dunque, come obiettivo la creazione di una mappa attraverso cui il lettore può tentare di ricongiungersi al divino.

La caratteristica di questo nodo, inoltre, è l'amore che lo sostanzia, come specificato al verso 86. Il nodo di *Paradiso*, XXXIII, dunque, è anche nodo d'amore e, come molti nodi d'amore esaminati nel presente studio, è un legame posto a tutela dell'organicità del reale. L'analisi condotta nella presente ricerca, inoltre, non lascia dubbi rispetto alla natura di questo amore: soltanto la *caritas* può porsi tra l'umano e il divino e descrivere parimenti la forza che spinge un poeta a concepire un volume figurante la storia universale unita in Dio, col fine di donarlo agli uomini, e le componenti dell'universo tenute insieme da Dio. Se si analizzano, tuttavia, le tipologie di amore caritatevole riportate da Agostino, si evince una definizione del tutto in linea con quella del nodo esaminato, ovvero quella di *dilectio* che definisce l'aspetto più puro della *caritas* come collante dell'anima umana con Dio,⁵ piacere connettivo che coordina la direzione dell'anima sulla stessa lunghezza d'onda dell'ordine dell'universo.⁶ La *dilectio* corrisponde anche al nodo d'amore capace di connettere la parola del cuore, ovvero la parola interiore, all'immagine di Dio, ovvero alla conoscenza intera e perfetta.⁷ Ciò è possibile, secondo Agostino, perché l'uomo ha in sé un'impronta della Trinità metafisica: attraverso di essa, l'essere umano può arrivare a comprendere

¹ *Ivi*, p. 43

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 54.

⁴ AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Confessionum libri tredecim*, IV, 10, linee 5-9 (CPL 0251): «Quae oriuntur et occidunt et oriente quasi esse incipiunt et crescunt, ut perficiantur, et perfecta senescunt et intereunt: et non omnia senescunt et omnia intereunt. Ergo cum oriuntur et tendunt esse, quo magis celeriter crescunt, ut sint, eo magis festinant, ut non sint. Sic est modus eorum. Tantum dedisti eis, quia partes sunt rerum, quae non sunt omnes simul, sed decedendo ac succedendo agunt omnes universum, cuius partes sunt. Ecce sic peragitur et sermo noster per signa sonantia. Non enim erit totus sermo, si unum verbum non decedat, cum sonuerit partes suas, ut succedat aliud»; cfr. E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit. pp. 47-50.

⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶ *Ivi*, p. 58.

⁷ *Ivi*, pp. 59-67 e 76.

sia la sua interiorità più intima che il suo referente più esterno.¹ Questo è il nodo d'amore dato dallo Spirito Santo, entità sacra che permette non solo l'unità delle componenti della Trinità, ma anche l'unità della Creazione e delle creature come ordine d'amore che organizza il discorso dell'universo.² Come ha ben individuato Rossini, il nodo di *Paradiso*, XXXIII, infatti, rimanda metafisicamente anche al nesso trinitario quale forma universale della vite cosmica: come la vite si ramifica, pur rimanendo realtà unica, il Creato è un organismo coincidente con il corpo di Cristo di cui Egli stesso è linfa vivificante.³ In tale nodo è da identificare la forza circolare e vincolante della Trinità.

Il nodo in questione è, infine, «costume» e «forma», ovvero simbolo di una regola assoluta che governa il Creato e di un modello ideale di universo a cui Dante ha accesso come rivelazione di un'immagine del mistero concessa per grazia, entro un cammino sostenuto da un amore correttamente orientato e che ha determinato lo scioglimento di ogni nodo vincolante: del peccato, del dubbio, della paura, dell'incredulità. Da quanto esaminato nella presente ricerca tale simbolo non può che essere posto in relazione con il concetto di 'catena dell'essere': esso, infatti, è descritto come realtà intrinseca alla Creazione e a Dio; capace di radunare in sé tutto il Creato, alla pari dell'anello primo della catena; determinante la norma che governa le relazioni tra sostanze e accidenti, alla pari di un sigillo di Creazione. Ne consegue che questo nodo raduni anche tutti i nodi metafisici esaminati nella *Commedia*: tra Cielo e Terra; tra potenza e atto; tra materia e forma. Ad essi è da aggiungere, in ultimo, il nodo del tempo. Alla luce di quanto esaminato a proposito del volume, l'immagine è da identificare, infatti, anche con il nodo tra la storia individuale e universale, tra il tempo storico e l'eterno, mediante il quale l'intera materia soggetta a generazione e corruzione che sostanzia il Creato entra a far parte di una realtà circolare di perpetua presenza del divino, in cui inizio e fine non si distinguono più. Per le ragioni elencate, l'immagine è un *signum* o punto di riferimento unico a cui può indirizzarsi ogni uomo come sede di beatitudine totale e di verità assoluta.

¹ *Ivi*, pp. 66-67.

² *Ivi*, pp. 67-69.

³ A. ROSSINI, *Dante, il nodo e il Volume*, cit., pp. 81-121.

Un semplice lume

Cosa rappresenta, dunque, l'immagine di 'nodo-volume' ritratta tra i versi 85-93 di *Paradiso*, XXXIII? Si ritiene di poter affermare, come conclusione di uno studio incentrato sulle figure di 'filo, nodo e tessitura' da Dante trasmesse, che l'immagine sia simbolo di totalità sapienziale, cosmica e metafisica, avente la potenza di evocare «il principio sacro creatore». ¹ In essa sono percepibili, altresì, i concetti di ricongiunzione dell'umano con Dio e, dunque, con l'eterno, e di realtà divina al di fuori dal tempo, pur partecipante della storia umana. Al fulcro di tutte le evocazioni elencate giunge una figura di rilegatura quale migliore delle sintesi possibili per dire dell'unità della storia universale nell'eterno presente di Dio.

L'immagine si impone quale migliore delle sintesi possibili anche della presente tassonomia perché permette di comprendere come le figure di legatura sfruttate da Dante non abbraccino soltanto una vastità di semantiche tali da rappresentare quasi ogni aspetto della realtà, ma si intreccino anche tra loro generando un complesso e articolato discorso dotato di senso unitario, per la cui comprensione è necessaria una lenta e graduale analisi, che distingua una semantica alla volta e approfondisca le diverse interpretazioni di ogni occorrenza, seguita da un continuo confronto dei risultati.

Eppure vi è qualcosa che resta al fondo di qualsiasi conclusione, inesprimibile, coincidente con un bagliore o «semplice lume» che tenta di assurgere ad immagine totale, ma che riesce a comunicare solo nell'ineffabilità. Esso è il fulmineamente chiaro nella mente alla lettura dei versi, al di fuori di qualsiasi analisi, entro un'impronta concettuale, visiva ed emozionale certamente soggettiva, ma indubbiamente di valenza universale. Di fronte a tale essenza del poetico, forse coincidente con un'immagine interiore, credo che a noi resti solo il compito di custodirne la percezione nel velo del luminoso silenzio con cui si avvolge ciò che sta al di là di noi stessi.

¹ G. PARADISI, *Icone nella parola*, cit., pp. 372-373, in particolare nota 60; cfr. C. MOEVS, *The metaphysics of Dante's Comedy*, cit., pp. 215-241.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO FRANCESCO, *Una riflessione sul rapporto anima-corpo-luce-tenebra-luce in Dante*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Coglievina, D. De Robertis, Le Lettere, Firenze 1998.
- AGAMBEN GIORGIO, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1977.
- AGATI LUISA, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente: per una codicologia comparata*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2009.
- AHERN JOHN, *Hermeneutics and Manuscript Production in Paradiso 33*, in «PMLA», XCVII, 5, 1982.
- ALBI VERONICA, *Sotto il manto delle favole. La ricezione di Fulgenzio nelle opere di Dante e negli antichi commenti alla Commedia*, Longo Editore, Ravenna 2021.
- ALESSIO FRANCO, *Conservazione e modelli di sapere nel medioevo*, in *La memoria del sapere: forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*, a cura di P. Rossi, Laterza, Roma – Bari 1988.
- ALESSIO GIAN CARLO, *A Few Remarks on the Vulgare Illustre*, in «Dante Studies», 113, 1995.
- ALLEGRETTI PAOLA, *La canzone «montanina»*, Tararà, Verbania 2001.
- ALLEGRETTI PAOLA, *La canzone «montanina». Dante tra Ovidio e Melibeo*, in «Dante Studies», CXXIV, 2006.
- AMBROSIO EDUARDO, *La filosofia nel mondo di Dante*, in *Leggere Dante oggi*, a cura di F. Filosa, S. C. Nappo, Franco Di Mauro Editore, Sorrento 2009, pp. 37-55.
- ANGHEBEN MARCELLO, *Alfa e Omega: il giudizio universale tra oriente e occidente*, a cura di V. Pace, Castel Bolognese, Itaca 2006
- ANGIOLILLO GIULIANA, *Dal XXIII al XXVII canto. Nel cielo stellato: San Pietro, San Giacomo, San Giovanni*, in ID., *La nuova frontiera della tanatologia*, Olschki, III, Firenze 1996.
- ANTONELLI ROBERTO, *La doppia faccia dell'amore*, in «Critica del testo», XXI, 3, 2018.
- ARDISSINO ERMINIA, *“Lo maggior don ... la libertate”. Volontà e libero arbitrio*, in ID., *L'umana “Commedia” di Dante*, Longo, Ravenna 2016.
- ARIANI MARCO, *«La forma universal di questo nodo»: Paradiso, XXXIII 58-105*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di E. Sandal, Editrice Antenore, Roma-Padova 2008.
- *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Aracne, Roma 2010.

- *Teofania e dismisura nel canto xv del 'Paradiso'*, in «Lect. Dant. Scal.» 2008-2009.
- AUERBACH ERICH, *Figura*, in *Studi su Dante*, a cura di Dante della Terza, Feltrinelli, Milano 1991.
- *San Francesco d'Assisi nella Commedia di Dante*, in *Scenes from the Drama of European Literature*, trad. C. Garvin, Meridian Books, New York 1959.
- BALDACCIO OSVALDO, *I quattro cerchi e le tre croci*, in «Cultura Neolatina», XXV, 1965.
- BALDELLI IGNAZIO, “*Paradiso*”, *canto I*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XXXIV, n.s., I-II, 1993.
- BALDUCCI MARINO ALBERTO, *Il Minotauro e i Centauri*, in ID., *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella «Divina Commedia»*, Guaraldi - Carla Rossi Academy Press, Rimini 1999.
- BALLARINI MARCO, *Il corpo, l'anima e la risurrezione della carne nella “Divina Commedia”*, in «Servitium. Quaderni di ricerca spirituale», CLVII, 2, 2005.
- BARAŃSKI ZYGMUNT G., *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in PICONE MICHELANGELO, *Dante: mito e poesia. Atti del Secondo seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, a cura di T. Crivelli, Franco Cesati Editore, Firenze 1999.
- BARAŃSKI ZYGMUNT, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli, 2000.
- *Dante's Biblical Linguistics*, in «Lectura Dantis», V, 1989.
- BAROLINI TEODOLINDA, *Ora parrà di Guittone, Doglia mi reca di Dante e l'anatomia del desiderio nella Commedia*, in EAD., *Il secolo di Dante: viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, trad. di G. Bernardi, Bompiani, Milano, 2012.
- BARSELLA SUSANNA, *In the light of the angels. Angelology and cosmology in Dante's Divina Commedia*, Olschki, Firenze 2010.
- BARTÒLA ALBERTO, *Filosofia, teologia, poesia nel “De Planctu naturae” e nell’ “Anticlaudianus” di Alano di Lilla*, in «Aevum, Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», LXII, 1988.
- BARTOLI VITTORIO, *Il tema della resurrezione della carne nella “Divina Commedia”*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXIX, 2014.
- BARUCCI GUGLIELMO, «*Simile a quel che talvolta si sogna*»: *i sogni del «Purgatorio» dantesco*, Le Lettere, Firenze 2012.
- *Erotico e demoniaco nell'incubo della femmina balba*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. Spera, M. D'auria, Napoli 2008.

- *Io son dolce serena. Secondo sogno*, in ID., “*Simile a quel che talvolta si sogna*”. *I sogni del “Purgatorio” dantesco*, Le Lettere, Firenze 2012.
- BATTAGLIA RICCI LUCIA, *Figure di contraddizione. Lettura dell’XI canto del «Paradiso»*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, a cura di F. Danelon, H. Grosser, C. Zampese, Principato, Milano 1997.
- BATTISTINI ANDREA, *Il rito di passaggio di “Purgatorio”, IX*, in «*Rivista di Studi Danteschi*», XVII, 1, 2017.
- *L’universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro*, *Lecture classensi*, a cura di E. Raimondi, vol. VI, Longo Editore, Ravenna 1977.
- BAUSI FRANCESCO, *Dante fra scienza e sapienza. Egesi del canto XII del Paradiso*, Olschki, Firenze 2009.
- BAXTER JASON M., *Icy Hearts and Frozen Souls: The Lowest Portion of Hell («Inferno» 27-34)*, in ID., *A Beginner’s Guide to Dante’s «Divine Comedy»*, Baker Academic, Grand Rapids 2018.
- BELL DAVID NEIL, *The Tripartite Soul and the Image of God in the Latin Tradition*, in «*Recherches de théologie ancienne et médiévale*», XLVII, 1980.
- BEMBROSE STEPHEN, *Dante’s Angelic Intelligences. Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983.
- BENEDETTI GINEVRA, *Quando gli attributi travalicano il signum. Riflessioni sull’identità visuale degli dèi a Roma*, in «*Arys*», XVII, 2019.
- BENEDETTI PIERO, *Semeiotica della costituzione individuale*, in SISTO PIETRO, *Semeiotica e diagnostica medica*, Minerva Medica, Torino 1945, I.
- BENSON ROBERT L., CONSTABLE GILES, LANHAM CAROL D. (a cura di), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1982.
- BERÉNYI MÁRK, *Influssi averroistici nell’opera dantesca*, in *Atti del Convegno Internazionale “Commentare Dante oggi”*, a cura di J. Kelemen, J. Nagy, Eötvös University Press, Budapest 2015.
- BERTELLI ITALO, *Il sogno simbolico della “femmina balba” (“Purgatorio”, XIX, 1-69)*, in ID., *Appunti di lettura su due canti di Dante*, Bignami, Milano 2010.
- BERTINI MARGARINI PATRIZIA, *Il linguaggio medico e anatomico nelle opere di Dante*, in «*Studi danteschi*», LXI, 1989.
- BESUTTI PAOLA, *Il trecento italiano: musica, “musicabilità”, musicologia*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia 1861-1914*, a cura di G. Salvetti, Guerini e associati, Milano 1994.

- BETTELLA PATRIZIA, *Female ugliness in the Middle Ages: the old hag*, in ID., *The ugly women. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*, University of Toronto Press, Toronto 2005.
- BEVILACQUA ENRICO, *L'episodio dantesco della corda. Genesi e allegoria*, Olschki, Firenze 1913.
- BEZZI MATTEO, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Centro Italiano di studi su l'Alto medioevo, Spoleto 2007.
- BIANCHI MASSIMO L., *Signatura rerum*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1987.
- BISOGNO ARMANDO, *Desiderio e conoscenza della verità nei dialoghi di Agostino*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014.
- BLANCK HORST, *Il libro nel mondo antico*, a cura di R. Otranto, Edizioni Dedalo, Bari 2008.
- BLUMENBERG HANS, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, a cura di R. Bodei, Mulino, Bologna 1984.
- BOCCASSINI DANIELA, *Il volo della mente. Falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Longo, Ravenna 2003.
- BODEI REMO, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Il Mulino, Bologna 1991.
- BOITANI PIERO, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Turicensis. "Paradiso"*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2002.
- *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992.
- BOLOGNA CORRADO, «*Giustizia mosse il mio alto fattore*», in *Tra le carte, con amorosa cura*, Studi in onore di Michela Sacco Messineo, a cura di F. Di Legami, Edizioni ETS, Pisa 2017.
- FASSÒ ANDREA, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Sicania, Messina 1991.
- *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992.
- *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, in «Critica del testo», VI, 2, 2003.
- *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nova», "petrose" e «Commedia»*, Salerno Editrice, Roma 1998.
- *L'«invenzione» dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese)*, in AA. VV., *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gaiano, L. Scaraffia, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.
- *La navicella dell'ingegno, Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Bertinaccio Antigrafie, Cittadella 2015.
- BOLZONI LINA, CORSI PIETRO (a cura di), *La cultura della memoria*, Il Mulino, Bologna 1992.

- BOLZONI LINA, *Dante o della memoria appassionata*, in «Lettere italiane», LX, 2, 2008.
- *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2009.
- BONALDI GIULIA, «*Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca*»: *il sorriso della conoscenza in Dante e Virgilio dramatis personae*, in «Lettere italiane», LXXI, 1, 2019.
- BORELLA PIETRO, *Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana*, in «Arte Cristiana», VII, 1941.
- BORSA PAOLO, «*Amor che nella mente mi ragiona*» *tra Stilnovo, Convivio e Purgatorio*, in *Il Convivio di Dante*, a cura di J. Bartschat e A. A. Robiglio, Longo Editore, Ravenna, 2015.
- BOUGEROL JACQUES GUY, *Saint Bonaventure et la hiérarchie dionysienne*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XXXVI, 1969.
- BOYDE PATRICK, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Il Mulino, Bologna 1984.
- *Perception and passion in Dante's "Comedy"*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- BRAMBILLA AGENO FRANCA, *Appendice: A proposito di alcune fonti del «Convivio»*, in EAD., *La Funzione delle fonti e dei luoghi paralleli nella fissazione del testo critico: esperienze di un editore del «Convivio»*, in «Studi danteschi», LVIII, 1986.
- BRANCA VITTORE (a cura di), *Dante e la cultura veneta*, G. Padoan, Olschki, Firenze 1966.
- BRILLI ELISA, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Carocci, Roma 2012.
- BRUNETTI GIUSEPPINA, *Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2014.
- BRUNI FRANCESCO (a cura di), *Capitoli per una storia del cuore*, Sellerio, Palermo 1988.
- *Semantica della sottigliezza in Testi e chierici nel Medioevo*, Marietti, Genova 1991.
- BUCK AUGUST, *Dante e l'eredità classica*, in *Da Malebolge alla Senna*, Palumbo, Palermo 1993.
- BUFANO ANTONIETTA, *Il canto XXIX del "Paradiso"*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XXII, 1981.
- *Il canto XXIX del «Paradiso»*, in *Paradiso*, Letture degli anni 1979-81, Bonacci, Roma 1989.
- BURNETT CHARLES S. F., *What is the Experimentarius of Bernardus Silvestris? A preliminary survey of the material*, in «Archives d'hist. Doctr. Et litt. Du M. A.», XLIV, 1977.

- BUSNELLI GIOVANNI, *Cosmogonia e antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti*, Civiltà Cattolica, Roma 1922.
- CALENDA CORRADO, *'Potentia concupiscibilis, sedes amoris': il dibattito Dante-Cino*, in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli 1995.
- *Letture di "Inferno" XI*, in «Filologia e Critica», XX, 1995.
- *Una lettura di "Paradiso" XXIX: culmine e dissoluzione della "quaestio" nella poesia dottrinale della "Commedia"*, in «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», IV, 2003.
- CALIGIURE TERESA, *La "femmina balba" e la "dolce serena"*, in «Rivista di Studi Danteschi», 4, 2004, 2.
- CANNAROZZI CIRO, *Il significato simbolico e storico della corda dantesca*, in «Studi francescani», V, 1933.
- CANTELLI SILVIA, *"Core" / "corpo" / "anima" nel lessico poetico prestilnovistico*, in «Studi di Lessicografia Italiana», VI, 1984.
- CAPPOZZO VALERIO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniario Danielis in manoscritti letterari*, Olschki Editore, Firenze 2018.
- CAPPUCCIO CHIARA, *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», IX, 2008.
- CARDELLINO LODOVICO, *I 'vivi suggelli' in Paradiso 14.133*, in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 23 Febbraio 2006, disponibile online all'indirizzo <https://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/cardellino022306.html>.
- *Struttura del poema e senso del viaggio. Eden: peccato originale e umiltà*, in ID., *Autocritica infernale*, Jaca Book, Milano 1992.
- CARDINI FRANCO, *Sognare a Firenze tra Trecento e Quattrocento*, in ID. *Le mura di Firenze inargentate*, Sellerio, Palermo 1993.
- CARPI UMBERTO, *La nobiltà di Dante*, Polistampa, Firenze 2004, 2 voll.
- CARRAI STEFANO, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in *Dante e l'antico*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012.
- CARRETTI LANFRANCO, *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976.
- CARRUTHERS MARY, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University press, Cambridge-NewYork, 1990.

- CASADEI ALBERTO, *Primi appunti su «Inferno» XXXIV in relazione alla «Questio de aqua et terra»*, in «Le forme e la storia», IX, 2, 2016.
- CASAGRANDE GINO, “Cera” nei poeti del Duecento e in Dante: una proposta per “Rime” 22 (LXIX), 7, in *The flight of Ulysses: studies in memory of Emmanuel Hatzantonis*, a cura di A. A. Matri, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997.
- “I s’appellava in terra il sommo bene” (Par. XXVI. 134), in «Aevum», L, 1976.
- *Le teofanie di Paradiso XXXIII*, in «Studi Danteschi», XXLIV, 2009.
- CASELLA MARIO, *Recensione a F. Figurelli, Il dolce stil novo (Napoli 1933)*, in «Studi Danteschi», XVIII, 1934.
- CASTALDO DINO, *L’etica del primiloquium di Adamo nel “De vulgari eloquentia”*, in «Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian», LIX, 1982.
- CASTELLI ENRICO (a cura di), *La conception médiévale de l’ordre en face de l’humanisme, de la renaissance et de la reforme*, in, *Umanesimo e scienza politica*, Marzorati, Milano 1951.
- CASTIGLIA IGNAZIO, *Le sirene della “vita bugiarda”. Adriano V e il rogo delle vanità (“Pg” XIX)*, in ID., *Il papa fariseo e la lupa. Letture dantesche*, Sciascia, Caltanissetta, 2017.
- CATELLI NICOLA, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (“Par.” X-XIV)*, in «L’Alighieri. Rassegna dantesca», ILIX, n.s., XXXII, 2008.
- CAVALLO GUGLIELMO, CHARTIER ROGER (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, trad. it. M. Maniaci, Laterza, Bari 2009.
- CERBO ANNA, *Espiazione e recupero totale della libertà dal peccato (“Purgatorio” XXI, 58-78)*, in *Dante oltre il medioevo. Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi (Roma 16 e 30 novembre 2010)*, a cura di V. Placella, Pioda imaging, Roma 2012.
- *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia*, Edizione Dante & Descartes, Napoli 2001.
- CESTARO GARY, *Dante and the Grammar of the Nursing Body*, Notre Dame University Press, Notre Dame 2003.
- CHENU MARIE-DOMINIQUE, *La nature et l’homme: la renaissance du XIIIe siècle*, in ID., *La théologie au XIIIe siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1976.
- CHESTER RUTH, *Dante’s “virtù”: creation, embodiment, and revelation*, in «Italian Studies», LXX, 1, 2015.
- CHIARENZA MARGUERITE MILLS, *Legato con amore in un volume*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale promosso da «Biblia»*, a cura di G. Barblan, Olschki, Firenze 1988.

- CHIARIGLIONE MARCO, *Il «vispistrello» del Convivio (II, IV, 16-17) e dell'Inferno (XXXIV, 46-52)*, in «Campi immaginabili: rivista semestrale di cultura», 46/47, 1/2, 2012.
- CHIAVACCI LEONARDI ANNA MARIA, STABILE G., MAZZOTTA G., VASOLI C. (a cura di), *L'idea e l'immagine dell'universo nell'opera di Dante, Atti del Convegno internazionale di studi* (Ravenna, 12 novembre 2005), Centro Dantesco dei Frati minori conventuali, Ravenna 2008.
- CHIAVACCI LEONARDI ANNA MARIA, *Le bianche stole. Saggi sul "Paradiso" di Dante*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010.
- CHISTONI PARIDE, *La lonza dantesca*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1930.
- CICCHITTO LEONE, *Postille bonaventuriano-dantesche. IV. Il signum victoriae*, in «Miscellanea Francescana», XXXIII, 1-2, 1933.
- CICCIA CARMELO, *Dante nell'empireo*, in *Atti della Dante Alighieri a Treviso 1989-1996. Volume II*, a cura di A. Brunello, Ediven, Mestre 1996.
- CILIBERTI GALLIANO, *La teoria dell'Ars Nova, le occasioni, rapporti con le altre arti*, in "Amor che nella mente mi ragiona", a cura di B. Brumana, Firenze e l'Ars Nova nel XIV secolo, Musicus Concentus, Firenze 1986.
- CIPOLLA FRANCESCO, *Il Gerione di Dante*, Estratto dagli «Atti del Regio Istituto Veneto di scienze lettere e arti», c. VII, vol. VI, 1894-95.
- COAKLEY SARAH, *What does Chalcedon Solve and What Does It Not? Some Reflections on the Status and Meaning of the Chalcedonian 'Definition'*, in *The Incarnation. An Interdisciplinary Symposium on the Incarnation of the Son of God*, a cura di S. T. Davis, D. Kendall, G. O'Collins, Oxford University Press, Oxford 2002.
- COCCIA EMANUELE, *Societas*, in *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*, a cura di I. Atucha, D. Calma, C. König-Pralong, I. Zattero, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Porto 2011.
- COGLIEVINA LEONELLA, DE ROBERTIS DOMENICO (a cura di), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Le lettere, Firenze 1998.
- COLLETTA NELLA, *Il "lapis philosophorum" e il "Convivio": elementi di un'ipotesi interpretativa delle petrose dantesche*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XVII, 2016.
- CONTINI GIANFRANCO, *Esperienze d'un'antologia del Duecento poetico italiano*, in ID., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Breschi, voll. 2, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.

- *Il canto XXVIII del Paradiso*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1976.
- *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1976.
- CORBETT GEORGE, *Epicurean mortalism and christian faith*, in ID., *Dante and Epicurus. A dualistic vision of secular and spiritual fulfilment*, Legenda. Modern Humanities Research Association - Maney, London 2013.
- CORNISH ALISON, *Reading Dante's Stars*, Yale University Press, Yale 2000.
- CORTI MARIA, *Dante a un nuovo crocevia*, Società Dantesca Italiana, Firenze 1981.
- *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993.
- COURCELLE PIERRE, *Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison*, in «Revue des études latines», XLIII, 1965.
- CRISTALDI SERGIO, *Dal centro della terra al purgatorio*, in «Chroniques Italiennes», XXXIX, 2, 2020.
- *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, a cura di G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2011.
- *Empireo e cosmo*, in ID., *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale, Bonanno 2013.
- CRUPI VINCENZO, *Nel Paradiso di Dante: l'impronta trinitaria nella Creazione*, in «Nuova Umanità», 23, 2001.
- CUMONT FRANZ, *Lux perpetua*, P. Geuthner, Paris 1949.
- CURSI MARCO, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Il Mulino, Bologna 2016.
- CURTIUS ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- D'ONGHIA LUCA, *Francesco, madonna Povertà e «la porta del piacer»: nota per "Paradiso" XI 58-60*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII, 2010.
- D'ONOFRIO GIULIO, «Vegno del loco ove tornar disio». *Perfezione di natura e desiderio di Dio in Dante*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014.
- DALES RICHARD C., *The Problem of the Rational Soul in the Thirteenth Century*, E. J. Brill, Leiden 1995.
- DALEY BRIAN E., 'The Human Form Divine': *Christ's Risen Body and Ours According to Gregory of Nyssa*, in «Studia patristica», XLI, 2006.

- *Nature and the 'Mode of Union': Late Patristic Models for the Persona Unity of Christ*, in *The Incarnation. An Interdisciplinary Symposium on the Incarnation of the Son of God*, a cura di S. T. Davis, D. Kendall, G. O'Collins, Oxford University Press, Oxford 2002.
- *The persons in God and the person of Christ in Patristic theology: an argument for parallel development*, in *The Mystery of the Holy Trinity in the Fathers of the Church: The Proceedings of the Fourth Patristic Conference, Maynooth, 1999*, a c. di D. V. Twomey e L. Ayres, Four Courts, Dublino 2007.
- *Word, soul, and flesh: Origen and Augustine on the person of Christ*, in «Augustinian studies», XXXVI, 2005.
- DANESI GIULIA, *Le lacrime congelate: una metafora della «Consolatio ad Liuiam» inverata in Dante*, in *Aspetti di stile e di "aemulatio" fra Plauto e Stazio con appendice dantesca*, a cura di P. Santini e al., Anazetesis, Firenze 2008.
- DAVIS CHARLES T., «*Il buon tempo antico*», in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, Faber and Faber, London 1968.
- DAVIS STEPHEN J., *Coptic Christology in Practice: Incarnation and Divine Participation in Late Antique and Medieval Egypt*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- DE BOER SANDER W., *The science of the soul. The Commentary Tradition on Aristotle's De anima, c. 1260–c. 1360*, Leuven University Press, Leuven 2013.
- DE CONCA MASSIMILIANO, *Marcabru, Lo vers co- mens cant vei del fau* (BdT, 293,33), in «*Lecturae tropatorum*», II, 2009.
- DE LA PEZA EDGARDO, *El significado de 'cor' en S. Agustín*, in «*Revue des études augustiniennes*», VII, 1961.
- DE LAGARDE GEORGES, *Individualisme et corporatisme au moyen age*, in *L'organisation corporative du Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*, Bibl. de l'Université, Louvain 1937.
- DE LUBAC HENRI, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique*, Cerf, Paris 2010.
- DE MONTICELLI ROBERTA, *L'allegria della mente. Dialogando con Agostino*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- DEL MONTE ALBERTO, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Giannini, la University of Michigan 1953.
- DELLA TERZA DANTE (a cura di), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1991.
- DELMAY BERNARD, *Ancora sul verso 90 di «Purg. XXX»*, in «*Lettere italiane*», IL, 4, 1988.

- DI FONZO CLAUDIA, “*Aequitas*” e giustizia distributiva nel “*Paradiso*” di Dante, in *Challenging centralism. Decentramento e autonomie nel pensiero politico europeo*, a cura di L. Campos Boralevi, Firenze University Press, Firenze 2011.
- DRAGONETTI ROGER, *Le passage périlleux*, *Convivium*, XXXIV, 1966.
- ‘*La conception du langage poétique dans le De vulgari eloquentia de Dante.*’, in *Aux frontières du langage poétique (Études sur Dante, Mallarmé, Valéry)*, Romanica Gandensia, IX, 1971.
- DRASKÓCZY ESZTER, *Fonti e interpretazioni dell’Orfeo dantesco*, in *Italia nostra: Studi filologici italo-ungheresi*, a cura di L. Ágnes, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest 2016.
- DRESS WALTER, *Hierarchie: zur Bildung und ursprünglichen Bedeutung des Begriffs. Beobachtungen und Erwägungen*, in «*Theologia Viatorum*», XIII, 1975-1976.
- DRONKE PETER, «L’Amor che move il sole e l’altre stelle», in ID., *The Medieval Poet and his World*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1984.
- *Sources of Inspiration*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997.
- *The Medieval Lyric*, Hutchinson University Library, London 1978.
- *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West*, Sismei, Firenze 2008.
- DUBY GEORGES, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- ELIADE MIRCEA, *Il dio legatore e il simbolismo dei nodi*, in ID., *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca book, Milano 1981.
- ENGELHARDT PAULUS, *Desiderium naturale*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter, Bd. 2 D-F, Schwabe & co Verlag, Basel - Stuttgart 1972.
- ERNOUT ALFRED, *Cor et c(h)orda*, in «*Revue de philologie, de littérature et d’histoire ancienne*», XXVI, 3, 1952.
- EZIO LEVI, *Piccarda e Gentucca*, Zanichelli, Bologna 1921.
- FABRIS RINALDO, *Prima lettera ai Corinzi*, nuova versione, introduzione e commento di R. Fabris, Edizioni Paoline, Milano 2005.
- FALZONE PAOLO, *Appendice II. Nobiltà dell’anima e complessione corporea in Dante e in alcuni teologi della seconda metà del XIII secolo*, in ID., *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel “Convivio” di Dante*, Il Mulino - Istituto Italiano per gli Studi Storici, Bologna - Napoli 2010.

- *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel “Convivio” di Dante*, Il Mulino - Istituto Italiano per gli Studi Storici, Bologna - Napoli 2010.
 - *Il corpo dei “primi parenti” (“Pd” VII 145-148)*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., XVII, 1-2, 2020.
 - *La dottrina delle intelligenze separate come “puri atti” in Dante (“Convivio” II 4, “Paradiso” XXIX, “Monarchia” I 3)*, in *Il “Convivio” di Dante*, a cura di J. Bartuschat, A. Robiglio, Longo Ravenna 2015.
 - *Purgatorio XVIII, o del buon uso degli affetti*, in «Bollettino di italianistica», XV, 2017.
- FARACOVÌ POMPEO ORNELLA, *Lo specchio alto. Astrologia e filosofia fra Medioevo e prima età moderna*, F. Serra, Pisa 2012.
- *Scritto negli astri. L’astrologia nella cultura dell’occidente*, Marsilio, Venezia 1996.
- FARKASFALVY DENIS, *L’inspiration de l’Écriture sainte dans la théologie de Saint Bernard*, Libreria Herder, Roma 1964.
- FENZI ENRICO, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla ‘montanina’ di Dante (Rime, 15)*, in «Tenzone», IV, 2003.
- *Dopo l’edizione Sanguineti: dubbi e proposte per Purg. XXIV 57*, in «Studi danteschi», IXVIII, 2003.
 - *La canzone di Dante «amor che movi tua virtù dal cielo» sulla natura di Amore*, in *Omnia in uno. Hommage à Alain-Philippe Segonds*, éd. par C. Noirot et N. Ordine, «les Belles Lettres», Paris 2012.
- FERRARA SABRINA, *Tra individuale e universale, tra umano e divino: le forme della giustizia nella “Commedia” in Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno “Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri” (Madrid 5-7 novembre 2012), a cura di C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano, Ediciones de la Discreta, Madrid 2014.
- FERRILLI SARA, *Il ‘nodo’ di Bonagiunta. Storia di una metafora dantesca*, in «Linguistica e Letteratura», XXXVII, 1-2, 2012.
- FERRUCCI FRANCO, *La dialettica del desiderio*, in ID., *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Leonardo, Milano 1990.
- FINAZZI SILVIA, *Lessico metaforico dantesco*, Tesi di dottorato, Università degli studi Roma Tre, XXIV ciclo, a. 2008-2011.

- FONTES BARATTO ANNA, *Le Diptyque "montanino" de Dante*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», XII, 2007.
- FORCELLINI TEODORO, *Dante e il "raptus Francisci". Lettura di "Purgatorio" IX*, in «Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario», II, 2013.
- FORNARO PIER P., *Seconda morte (Dante metamorfico)*, in ID., *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Olschki, Firenze 1994.
- FORTI CARLA, *Nascita dell'«Inferno» o nascita del «Purgatorio». Nota sulla caduta del Lucifero dantesco*, in «Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2, 1986.
- FOSTER KENELM, BOYDE PATRICK, *Appendix. The biographical Problems in "Voi che 'ntendendo"*, in *Dante's Lyric Poetry*, a cura di K. Foster e P. Boyde, II, Oxford University Press, Oxford 1967.
- *Dante's Lyric Poetry*, Calendron Press, Oxford 1967, voll. 2.
- FOSTER KENELM, *Dante and Eros*, in «The Downside Review», LXXXIV, 1996.
- FRANKEL MARGHERITA, *La similitudine della zara («Purgatorio» VI, 1-12) e il rapporto fra Dante e Virgilio nell'Antipurgatorio*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Franco Angeli, Milano 1989.
- FRARE PIERANTONIO, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di M. Ballarini, G. Frasso e F. Spera, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Bulzoni - Biblioteca Ambrosiana, Roma - Milano 2016.
- FRATTI LILIANA, SANSONI UMBERTO, SCOTTI RICCARDO, *Un simbolo nei millenni*, Ananke, Torino 2010.
- FRECCERO JOHN, *La danza delle stelle: «Paradiso» X*, in *Dante. La poetica della conversazione*, il Mulino, Bologna 1989.
- FRIEDMAN JOHN BLOCK, *Orpheus in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1970.
- FRONTISI-DUCRUOX FRANÇOISE, *L'homme-cerf & la femme-araignée*, Gallimard, Collection «Le temps des images», Paris 2003.
- GALLARINO MARCO, *Metafisica e cosmologia in Dante. Il tema della rovina angelica*, Il Mulino, Bologna 2013.
- GALLI ELISA, *La corda e i suoi «gropi». Un'interpretazione di Inferno XVI, 106-117*, in «Medioevo letterario d'Italia. Rivista internazionale di Filologia, linguistica e letteratura», V, 2008.

- GENTILI SONIA, *L'anima forma e immagine del corpo. L'invenzione della "Commedia"*, in EAD., *L'uomo aristotelico. Alle origini della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2005.
- GESSANI ALBERTO, *La "lezione" di Virgilio sull'amore e l'"esame" di S. Giovanni sulla carità*, in ID., *Dante, Guido Cavalcanti, e l'"amoroso regno"*, Quodlibet, Macerata 2004.
- GHISALBERTI ALESSANDRO, *'Il pensiero medievale di fronte al corpo'*, in *Il corpo in scena*, Edizioni by Virgilio Melchiorre and Annamaria Cascetta, Milano 1983.
- GHISALBERTI FAUSTO, *Il commentario medioevale all' "Ovidius Maior"*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di Lettere e scienze morali e storiche (Milano)», C, 1966.
- GHISALBERTI FAUSTO, *L'enigma delle Naiadi*, in «SD», XV, 1932.
- GILSON ÉTIENNE, *Dante's Notion of a Shade: Purgatorio XXV*, in «Mediaeval Studies», XXIX, 1967.
- GINSBERG WARREN, *Dante, Ovid, and the transformation of metamorphosis*, in *Traditio*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- GIUFFRÈ LIBORIO, *La generazione dell'uomo. L'anima e il corpo del nuovo essere*, in ID., *Nuovi studi danteschi. Critica di commenti alla "Divina Commedia"*, Palumbo, Palermo 1940.
- *La luce dell'anima nella Divina Commedia*, in *Nuovi Studi Danteschi: critica di commenti alla Divina Commedia*, Palumbo Palermo 1940.
- GOLTZ HERMANN, *HIERA MESITEIA: zur Theorie der hierarchischen Sozietät im Corpus areopagiticum*, Lehrstuhl für Geschichte und Theologie des christlichen Ostens an der Universität Erlangen, Erlangen 1974 («Oikonomia: Quellen und Studien zur orthodoxen Theologie», 4).
- GORNI GUGLIELMO, *'Guittone e Dante'*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, a cura di M. Picone, Franco Cesati Editore, Firenze 1995.
- *Beatrice agli inferi*, in *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, a cura di R. Abardo, Le Lettere, Firenze 1997.
- *Il nodo della lingua ed il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981.
- *La canzone "montanina"*, in «Letture classensi», XXIV, 1995.
- *La canzone XXIII, o il nodo della lingua nel Petrarca*, Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina, Vol. CXVI (2003-2004), parte III.

- *La metafora del testo, in Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993.
- GOUDET JACQUES, *Le XXIX chant du Paradis*, in «Bulletin de la Société d'études dantesques du Centre universitaire méditerranéen», XVII-XVIII, 1968-1969.
- GRAGNOLATI MANUELE, "*Paradiso*" XIV e il desiderio del corpo, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXVIII, 2013.
- *Eschatological anthropology*, in *The Oxford Handbook of Dante*, a cura di M. Gragnolati, E. Lombardi e F. Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021.
- *Experiencing the afterlife. Soul and body in Dante and Medieval culture*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 2005.
- *Insegnare con un classico. La complessità di Dante e lo spirito critico*, in *In cattedra. Il docente universitario in otto ritratti*, a cura di C. Cappelletto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- *Ombre e abbracci. Riflessioni sull'inconsistenza nella "Commedia" di Dante*, in «Chroniques Italiennes», série web, XXXIX, 2, 2020.
- GRANDI GIOVANNI, *Felicità e beatitudine: il desiderio dell'uomo tra vita buona e salvezza nel De beatitudine di Tommaso D'Aquino*, Meudon Centro studi Jacques Maritain, Portogruaro 2010.
- GRASSI ONORATO, *Passioni, desiderio e ragione in S. Agostino*, Jaca Book, Milano 1991.
- GRAYSON CECIL, *Nobilior est vulgaris: latino e volgare nel pensiero di Dante*, in *Cinque saggi su Dante*, Patron, Bologna 1972.
- GREGORY TULLIO (a cura di), *I sogni nel Medioevo*, Atti del Seminario internazionale di Roma (2-4 Ottobre 1983), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985.
- *Il diavolo nell'occidente medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2013.
- GRIMALDI MARCO, *La libertà del peccato (Fiammetta e Corbaccio)*, in «Chroniques italiennes» XXXVI, 2, 2018.
- GROSSI PAOLO, *L'ordine giuridico medievale*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- GUARDINI ROMANO, *Bonaventura*, a cura di I. Tolomio, Morcelliana, Brescia 2013.
- GUBBINI GAIA, *La ponha d'amor e la cadena: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born*, in «Critica del testo», VIII, 3, 2005.
- *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oïl*, in "*Ragionar d'amore*". *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria, L. Leonardi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2015.

- GUERREAU-JALABERT ANITA, «*Aimer de fin cuer*». *Le coeur dans la thématique courtoise*, in *Il cuore/The Heart*, in «*Micrologus*», XI, 2003.
- GUREVIĆ ARON JAKOVLEVIČ, *Le categorie della cultura medievale*, Einaudi, Torino 1983.
- HARRIS WILLIAM V., *Due sono le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, Laterza, Bari 2013.
- HASKINS CHARLES HOMER, *La Rinascita del XII secolo*, trad. it. P. M. Bartole, Il Mulino, Bologna 1972.
- HEDERICH BENJAMIN, *Nouum lexicon Graeco-Latinum et Latino-Graecum, Tomus posterior. Lexicon Latino-Graecum A-Z*, Gleditsch, Lipsiae 1827.
- HOLLANDER ROBERT, *Studies in Dante*, Ravenna, Longo 1980.
- HONESS CLAIRE E., *Expressing the inexpressible: the theme of communication in the heaven of Mars*, in «*Lectura Dantis*», nn. 14-15, 1994.
- *From Florence to the heavenly city. The poetry of citizenship in Dante*, Legenda, London 2006.
- IACOLINO GIUSEPPE, ... *servando mio solco ... Brevi note di astronomia e astrologia dantesca*, Tip. F. Fiorentino, Lipari 1956.
- IAMMARONE LUIGI, *Anima e corpo secondo Bonaventura. Raffronti con Tommaso d'Aquino*, in «*Doctor Seraphicus. Bollettino d'informazione del Centro Studi Bonaventuriani*», XXXI, 1984.
- ILLICH IVAN, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, trad. it. A. Serra, D. Barbone, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
- IZZI GIUSEPPE, «*Variarum monstra ferarum*»: *dal Minotauro ai Centauri*, in *Dante e il mondo animale*, a c. di G. Crimi e L. Marcozzi, Carocci, Roma 2013.
- JACOFF RACHEL, *Canto XXX. At the Summit of Purgatory*, in *Lectura Dantis, Purgatorio*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn and C. Ross, University of California Press, Berkeley 2008.
- JACOMUZZI ANGELO, *Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida*, in ID., *L'immagine al cerchio e altri studi sulla 'Divina Commedia'*, Milano, Franco Angeli 1995.
- JACOMUZZI STEFANO, *L' "antica rete": gli inviti di un inciso*, in «*Lecture classensi*», VIII, Longo, Ravenna 1979.
- JACQUART DANIELLE, TROUPEAU GÉRARD, (1981): *Traduction de l'arabe et vocabulaire médical latin: quelques exemples*, in *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen-Age*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1978.

- JONES NATALIE, «*Of al the knottes that I se / I presepe the knot in Trinite*»: *Trinitarian iconography in the Middle English lyric*, «*An Aungell fro heuen gan lyth*», in «*Medieval and Renaissance Studies*», Vol. 48, Issue 3, 2017.
- KAY RICHARD, *Dante's christian astrology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1994.
- KAY TRISTAN, *Desire, Subjectivity, and Lyric Poetry in Dante's Convivio and Commedia*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, a cura di M. Gragnolati et al., Legenda, Oxford 2012.
- *Redefining the "matera amorosa". Dante's "Vita nova" and Guittone's (anti-) courtly "canzoniere"*, in «*The Italianist*», XXIX, 3, 2009.
- KEDAR-KOPFSTEIN BENJAMIN, *Zahab (etc.)*, TDOT, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan 1980.
- KRINGS HERMANN, *Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee*, Meiner, Hamburg 1982.
- KRUGER STEVEN F., *Il sogno nel medioevo*, Vita e pensiero, Milano 1996.
- LA PENNA ANTONIO, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, in «*Maia*», IV, Bologna 1951.
- LALOMIA GAETANO, *La concettualizzazione dell'amore e l'erotismo*, in «*Critica del testo*», XXI, 3, 2018.
- LAMBERTINI ROBERTO, *Da Egidio Romano a Giovanni da Parigi, da Dante a Marsilio: fautori e oppositori della teocrazia papale agli inizi del Trecento*, in *Il pensiero politico. Idee, teorie, dottrine*, Vol. I. *Età antica e Medioevo*, a cura di C. Dolcini, UTET, Torino 1999.
- LAZZERINI LUCIA, *Bonagiunta, il nodo e la vista recuperata*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona-Valdonega 1996.
- LE GOFF JACQUES, *I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medioevale*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino 1977.
- *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 1996.
- LECLERQ JEAN, *Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII siècle*, in ID., *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au père Henri de Lubac*, Aubler, Paris 1964.
- LEDDA GIUSEPPE, *Canti VII-VIII-IX. Esilio, penitenza, resurrezione*, in *Esperimenti Danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. Quadrio, Marietti 1820, Milano 2010.
- *Canto XV. Dante e Cacciaguada nel Cielo di Marte: i modelli, il martirio, la città*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2015.

- *Filosofia e ottica nella predicazione medievale*, in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli 13.-16*, Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Olschki, Firenze 2003.
- *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, Ravenna 2002.
- LEONARDI LINO, *L'evoluzione del lessico lirico medievale: il filtro italiano*, in "Ragionar d'amore". *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria, L. Leonardi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2015.
- LEVI EZIO, *Piccarda e Gentucca*, Zanichelli, Bologna 1921.
- LEWIS C. S., *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, prefazione di S. Perosa, Einaudi, Torino 1969.
- LIA PIERLUIGI, *La confessione di fede, speranza e carità*, in ID., *Poetica dell'amore e conversione. Considerazioni teologiche sulla lingua della "Commedia" di Dante*, Olschki, Firenze 2015.
- LINDHEIM NANCY, *Body, soul, and immortality: some readings in Dante's "Commedia"*, in «Modern Language Notes», CV, 1, 1990.
- LOMBARDI ELENA, *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, University of Toronto press, Toronto Buffalo London 2007.
- LOVEJOY ARTHUR O., *La grande catena dell'essere*, trad. it. L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1981.
- LUCENTINI PAOLO, *Il corpo e l'anima nella tradizione ermetica medievale*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 Settembre 1995), Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.
- LUCKEN CHRISTOPHER, «*Chantars no pot gaire valer, si dins dal cor no mou lo chans*». *Subjectivité e poésie formelle*, in «Micrologus», XI, 2003.
- LUSCOMBE DAVID EDWARD, *Conceptions of Hierarchy before the Thirteenth Century*, in *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*, 2 voll., De Gruyter, Berlin-New York 1979.
- LUSCOMBE DAVID EDWARD, *The Hierarchies in the Writings of Alan of Lille, William of Auvergne and St Bonaventure*, in *Angels in Medieval Philosophical Inquiry. Their Function and Significance*, a cura di I. Iribarren e M. Lenz, Aldershot, Ashgate 2008.

- MACCARRONE MICHELE, *Il terzo libro della Monarchia*, in «Studi Danteschi», XXXIII, 1955.
- *Papato e Impero nella «Monarchia» di Dante*, in ID., *Romana Ecclesia Cathedra Petri*, 2 voll., a cura di P. Zerbi, R. Volpini, A. Galuzzi, Herder, Roma 1991, II.
- MALLETTE KARLA, *Dante e l'Islam: sul canto III del "Purgatorio"*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XLI, 1, 2005.
- MANGINI ANGELO MARIA, *Dante, Guido, il corpo e l'anima*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXIX, 2004.
- MARCOVALDI GAETANO, *Aspetti dello spirito di Dante*, Bonacci, Roma 1955.
- MARTELLO CONCETTO, *I prologhi della «Monarchia» tra memoria e utopia*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017.
- MARTI MARIO, *Tematica e dimensione verticale del XVI dell'Inferno (dai campioni alla corda)*, in «L'Alighieri», VII, 1, 1967.
- MARTINELLI BORTOLO, *Cacciaguida oracolo di Dio ('Paradiso', XVI-XVII)*, in ID., *Dante. L'altro viaggio*, Giardini, Pisa 2007.
- MARTINI CARLO MARIA, ZAGREBELSKY GUSTAVO, *La domanda di giustizia*, Einaudi, Torino, 2003.
- MARTORELLI VICO ROMANA, *Anima e corpo nell'embriologia medievale*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 Settembre 1995), Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.
- *La dottrina della giustizia originale e del peccato originale nel trattato "De peccato originali" di Egidio Romano*, in «Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale», I, 1, 1990.
- MASCIANDARO FRANCO, *Appunti sulla corda di Gerione e la cintura-serpente della dialettica*, in «Revue des études italiennes», XXV, 1979.
- MASTRORILLI CHIARA ALBA, *Quinci rivolse inver' lo cielo il viso. Beatrice come teologia anagogica*, in «Divus Thomas», Edizioni Studio Domenicano, CXIX, 1, 2016.
- MAXSEIN ANTON, *Philosophia cordis. Das Wesen der Personalität bei Augustinus*, Müller, Salzburg 1966.
- MAZZEO J. ANTHONY, *Structure and Thought in the Paradise*, Cornell University Press, Ithaca 1958.

- MAZZONI FRANCESCO, *Canto XI dell' 'Inferno'*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*, a cura di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli 1989.
- *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia»: Inferno – Canti I-III*, Sansoni, Firenze 1967.
- MAZZOTTA GIUSEPPE, *La metafisica della creazione (“Paradiso” XXVII-XXIX)*, in *L’idea e l’immagine dell’universo nell’opera di Dante*, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2008.
- MEACCI GIORDANO, *Il nodo Salomone: una figura biblica nella scrittura comica*, in «Studi e testi italiani - Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell’Università di Roma “La Sapienza”», XIX, 2007.
- MELE VERONICA, *La reazione della terra alla caduta di Lucifero («Inf.» xxxiv 121-126)*, in *Leggere Dante*, a cura di L. B. Ricci, Longo, Ravenna 2004.
- MELLONE ATTILIO, *Il canto XXVIII del «Paradiso»*, in *Paradiso*, Letture degli anni 1979-81, Bonacci, Roma 1989.
- *La visione simbolica dei cori angelici*, in «L’Alighieri», XXVIII, 1987.
- O. F. M., *Il primo mobile*, in *Lectura Dantis Modenese, Paradiso*, Banca popolare dell’Emilia, Modena 1986.
- MENGALDO PIER VINCENZO, *Parole di Dante: musaico*, in «Lingua Nostra», XXX, 1969.
- MERCURI ROBERTO, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Bulzoni, Roma 1984.
- MICHAUD-QUANTIN PIERRE, *Ordo et ordines*, in ID., *Etudes sur le vocabulaire philosophique du moyen age*, Ateneo, Roma 1971.
- MILLS CHIARENZA MARGUERITE, *Dante’s Lady Poverty*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXI, 1993.
- MINEO NICOLÒ, *Il canto XI del «Paradiso» (La «vita» di San Francesco nella «festa di paradiso»)*, in *Lectura Dantis Metelliana. I primi undici canti del «Paradiso»*, a cura di A. Mellone, Bulzoni, Roma 1992.
- *Per l’interpretazione del canto XXIX del “Paradiso”*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito. I. Saggi bibliologici. II. Saggi danteschi*, a cura di V. De Gregorio, Longo, II, Ravenna 1997.
- MOCAN MIRA, «*Lucem demonstrat umbra*». *La serie rimica ombra: adombra e il lessico artistico fra Dante e Petrarca*, in «Critica del testo», XIV, 2, 2011.

- *Canti XVI-XVII-XVIII. Amore, libero arbitrio e fantasia: una teoria gravitazionale*, in *Esperimenti danteschi. "Purgatorio" 2009*, a cura di B. Quadrio, Marietti, Genova-Milano 2010.
 - *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale "cossirar"*, Bagatto Libri, Roma 2004.
 - *L'arte della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Olschki, Firenze 2012.
 - *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
 - *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Viella, Roma 2014.
- MOEVS CHRISTIAN, *The Metaphysical Basis of Dante's Politics*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame, a cura di M. Picone, C. J. Theodore, M. Mesirca, Cesati, Firenze 2004.
- MORRIS COLIN, *La scoperta dell'individuo 1050-1200*, Liguori, Napoli 1985.
- MORRIS THOMAS V., *The Metaphysics of God Incarnate*, in *Trinity, Incarnation, and Atonement: Philosophical and Theological Essays*, a cura di R. J. Feenstra, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1989.
- MORTARA GIUSEPPE, *I canti polifonici nella Divina Commedia*, in «Sotto il Velame», n. s., 2004.
- MOTTU HENRY, *La manifestazione dello Spirito secondo Gioacchino da Fiore*, a cura di R. Usseglio, Marietti, Casale Monferrato 1983.
- MURESU GABRIELE, *Il richiamo dell'antica strega*, Bulzoni, Roma 1997.
- MURESU GABRIELE, *Il richiamo dell'antica strega ("Purgatorio" XIX)*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. 8^a, C, 1, 1996.
- MUSA MARK, *Le ali di Dante (e il Dolce stil novo)*. «Purg.» XXIV, «Convivium», XXXIV, 1966.
- NARDI BRUNO, *'Se la prima materia de li elementi era da Dio intesa'*, in *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Laterza, Bari 1942.
- *Anima e corpo nel pensiero di San Tommaso*, in ID., *Studi di filosofia medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960.
 - *I bambini nella candida Rosa dei beati*, in ID., *Nel mondo di Dante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1944.

- *Il canto XI dell'Inferno*, in AA.VV., «*Lecturae*» e altri studi danteschi, Le Lettere, Firenze 1988.
 - *Il canto XXIX del "Paradiso"*, in ID., «*Lecturae*» e altri studi danteschi, a cura di R. Abardo, Le Lettere, Firenze 1990.
 - *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, in ID., *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967.
 - *Il getto della corda e Gerione*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Centro italiano di studi sull'Alto medioevo, Milano-Napoli 1966.
 - *Il linguaggio*, in *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1949.
 - *La caduta di Lucifero e l'autenticità della "Quaestio de aqua et terra"*, in ID., «*Lecturae*» e altri studi danteschi, a cura di R. Abardo, Le lettere, Firenze 1990.
 - *La conoscenza umana. Il linguaggio*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», Supplemento 19-21, 1921.
 - *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967.
 - *Studi di filosofia medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960.
- NASTI PAOLA, *Favole d'amore e «saver profondo»*. *La tradizione salomonica in Dante*, Longo Editore, Ravenna 2007.
- *Le stimmate d'amore del poverello d'Assisi: riscritture dantesche di un "topos" medievale*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, a cura di G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2018.
- NAUTA LODI, *The preexistence of the soul in medieval thought*, in «*Recherches de théologie ancienne et médiévale*», LXIII, 1996.
- NISOLI ANNA GIULIA, *Parole segrete: le «defixiones»*, AcMe Annali della Facoltà di lettere e Filosofia dell'università degli studi di Milano, Volume LX, Fascicolo III, settembre-dicembre 2007.
- OHLY FRIEDRICH, «*Deus geometra*». *Appunti per la storia di una rappresentazione di Dio*, in ID., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, trad. a cura di B. Argenton e M. A. Coppola, il Mulino, Bologna 1985.
- *Cor amantis non angustum*, in ID., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Buchgesellschaft, Darmstadt 1977.
- ORNAGHI LORENZO (a cura di), *Politica: vocabolario*, Jaca Book, Milano 1996.
- PAGLIARO ANTONINO, *Simbolo e allegoria*, in *Ulisse, Recerche semantiche sulla Divina Commedia*, t. II, D'Anna, Messina-Firenze 1976.

- *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*, D'Anna, Messina-Firenze 1966, t. 1.
- PALAZZO ALESSANDRO, *Osservazioni introduttive: il desiderio*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014.
- PALMA MAURIZIO, *Appunti sulla "femmina balba" ("Pg." XIX 1-33)*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», V, 2004.
- PANOFSKY ERWIN, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Éditions de Minuit, Paris 1967.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI JOANNA, *L'Art de Pandora, la mythologie du tissage en Grèce ancienne*, Belin, Paris 1992.
- PAPARELLI GIOACCHINO, *La "Femmina balba" e la "Donna santa e presta"*, in ID., *Questioni dantesche*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1967.
- PARADISI GIOIA, *Icone nella parola: il "volume" "legato con amore" (Pd 33, 86)*, in «Critica del testo», XIV, 2, Roma 2011.
- *La Parola e l'Amore. Studi sul Cantico dei Cantici nella tradizione francese medievale*, Carrocci Editore, Roma 2009.
- PASCOLI GIOVANNI, *Sotto il velame, Le tre fiere*, in *Prose II, Scritti danteschi, I*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano 1971.
- PASQUALI GIORGIO, *Arte allusiva*, in ID., *Pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze 1968.
- PASQUAZI SILVIO, *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Le Monnier, Firenze 1972.
- *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Scaligera, Paradiso*, Le Monnier, Firenze 1968.
- *La famosa corda dantesca e una nota anestetizzante*, in *All'eterno dal tempo. Studi danteschi, Lettere italiane*, vol. 25, N. 2.
- *La misteriosa corda di Dante*, *Rassegna di cultura e vita scolastica*, XV, 1961.
- *Sulla cosmogonia di Dante («Inferno» XXXIV e «Quaestio de aqua et terra»)*, in ID., *D'Egitto in Ierusalemme. Studi danteschi*, Bulzoni, Roma 1955.
- PASQUINI EMILIO, *Dante e le figure del vero*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- *Il «Paradiso» e una nuova idea di figuralismo*, in «Intersezioni», XVI, 1996.
- *Il canto di Gerione*, in *Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia*, IV, 4, 1967.
- *Un crocevia dell'esilio: la canzone "montanina" e l'epistola a Moroello*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra e M. Mari, Ledizioni, Milano 2007.
- PASQUINI LAURA, *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012)*, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2013.

- PAUL ANDRÉ, *La Bible et l'Occident*, Bayard, Paris 2007.
- PERTILE LINO, *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Firenze 2005.
- PETAGINE ANTONIO, *L'intelletto e il corpo: il confronto tra Tommaso d'Aquino e Sigieri di Brabante*, in «Divus Thomas», CIII/3, "Dalla prima alla seconda Scolastica: Paradigmi e percorsi storiografici (Settembre-Dicembre 2000)".
- PETROCCHI GIORGIO, *La lezione sugli angeli*, SEI, Torino 1965.
- PÉZARD ANDRÉ, *Le sceau d'or: Dante, Abélard, Saint Augustin*, in «Studi danteschi», XLV, 1968.
- *Les trois langues de Cacciaguida*, in «Revue des études italiennes», XIII, 1967.
- PHILIP KNÄBLE, *L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge*, «Médiévales. Langue, Textes, Histoire», LXVI, 2014.
- PICONE MICHELANGELO, CRIVELLI TATIANA (a cura di), *Dante, mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona 23-27 giugno 1997) Franco Cesati Editore, Firenze 1999.
- PICONE MICHELANGELO, *Dante e i miti*, in *Dante, mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, «Atti del secondo Seminario dantesco internazionale», (Monte Verità, Ascona 23-27 giugno 1997), Franco Cesati Editore, Firenze 1999.
- PICONE MICHELANGELO, *Il 'Dolce Stil Novo' di Dante: una lettura di Purgatorio XXIV*, «L'Alighieri», XXIII, 2004.
- *Sulla canzone "montanina" di Dante*, in «L'Alighieri», XIX, 2002.
- *Il canto V del «Purgatorio» fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri», I, 1999.
- PINTO RAFFAELE, *Novitas e dialettica del desiderio*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de dantología», VI, 2005.
- PIRROTTA NINO, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984.
- PIZZETTI ANGELO, *La visione di Dio: scopo del desiderio umano e compimento del desiderio: la proposta di Agostino*, Eupress FTL, Siena – Cantagalli 2021.
- POGUE HARRISON ROBERT, *The Body of Beatrice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1988.
- PORENA MANFREDI, *Questioni e questioncelle dantesche*, Atti della Regia Accademia d'Italia. *Rendiconti della classe di scienze morali e storiche*, VII, Roma 1941.
- PORTUESE ORAZIO, *Epigr. Bob. 51 Sp. e il mito di Scilla: un naufragium elegiaco?*, in «RCCM», 2, LVII, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2015.
- PROTO ENRICO, *Gerione (La corda—La sozza imagine di froda)*, in «Giornale dantesco», VIII, serie terza, quaderni II-III, Firenze 1900.

- PUNZI ANTONIA, *Introduzione a Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, Bagatto Libri, Roma 2001.
- PUNZI ARIANNA, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Bagatto, Roma 2001.
- QUADRI GOFFREDO, *Dionisio lo Pseudo-Areopagita: l'ontologia del molteplice e la politica cosmica*, in «Rivista internazionale di filosofia del diritto», XVII, 1937.
- QUAGLIO E. ANTONIO, *Il canto XXIX del Paradiso*, in «Ateneo Veneto», 1965.
- RAFFI ALESSANDRO, *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal «Convivio» al «De vulgari eloquentia»*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2004.
- RAHNER HUGO, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1957.
- RENAUDET AUGUSTIN, *Dante humaniste*, Belles Lettres, Paris 1952.
- RENUCCI PAUL, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Les Belles Lettres, Paris 1954.
- ROCCA GIOVANNA, *'Di filo' e 'di scrittura': praxis e magia al femminile*, in *APEX. Studi storico-religiosi in onore di Enrico Montanari*, a cura di A. Mastrocinque, G. Casadio, C. Santi, Edizioni Quasar, Roma 2016.
- ROMANO RAFFAELLA, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella "Divina Commedia"*, in *Natura Società Letteratura*, a cura di A. Campana, F. Giunta, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), ADI editore, Roma 2020.
- ROSSI ALBERT, HOLLANDER ROBERT, *Il repubblicanesimo di Dante*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G. C. Alessio e R. Hollander, Franco Angeli, Milano 1989.
- ROSSI GIULIANO, *'Disio' nella "Commedia"*, in «La Parola del testo», IX, 1, 2005.
- ROSSI LUCIANO, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis*, II, *Purgatorio*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati Editore, Firenze 2001.
- ROSSINI ANTONIO, *Dante, il nodo e il Volume. Una lettura di Paradiso 33*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2011.
- *Trinità e comunione in Dante*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2013.
- RUSSELL JEFFREY B., *Il diavolo nel Medioevo*, ed. it. a cura di F. Cezzi, Laterza, Roma-Bari, 1987.
- RUSSO VITTORIO, *Il nodo del Dolce Stil Novo, Medioevo Romanzo*, III, 1976.
- SALSANO FERNANDO, *La coda di Minosse e altri saggi danteschi*, Marzorati, Milano 1968.
- SANGUINETI EDOARDO, *«Purgatorio XXX»*, in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1964.
- *Purgatorio XXIV*, in ID, *Dante reazionario*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- SANTANGELO GIORGIO, *Il canto degli epicurei*, in ID., *Dante e la Sicilia e altre "letture" e note dantesche*, S. F. Flaccovio, Palermo 1985.

- SARTESCHI SELENE, *Purgatorio XXIV 49-53: Dante e il «Dolce stil novo»*. *Verifica di una continuità ideologica*, in ID, *Per la Commedia e non per essa soltanto*, Bulzoni, Roma 2002.
- SAXL FRITZ, *La fede negli astri*, a cura di S. Settis, Bollati Boringhieri, Torino 1985.
- SCAFI ALESSANDRO, *Dall'alba dello spazio al tramonto del tempo: Ugo da S. Vittore e la geostoria della salvezza cristiana nella cartografia medievale*, Atti del convegno internazionale «La cultura dei vittorini e la letteratura medievale», 23-25 Gennaio 2019, Edizioni della Scuola Normale Superiore (in corso di stampa).
- *Il paradiso segnato sulle carte e Cartografia del paradiso: lo splendore del giorno*, in *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- SCHEID JOHN, SVENBRO JESPER, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage dans le monde gréco-romain*, La Découvert, Paris 1994.
- SCHMITT JEAN-CLAUDE, *Medioevo superstizioso*, Laterza, Bari 1992.
- SCHURR CLAUDIA E., *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*, Università degli Studi, Perugia 1994.
- SCIUTO ITALO, *Le passioni dell'anima nel pensiero di Tommaso d'Aquino*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 Settembre 1995), Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.
- SEBASTIO LEONARDO, *La vera potestà della Chiesa. «Purgatorio» IX*, in ID., *Il poeta tra Chiesa e Impero. Una storia del pensiero dantesco*, Olschki, Firenze 2007.
- SEGRE CESARE, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti* [1982], ora in ID., *Opera critica*, Mondadori, Milano 2014.
- SELMI FRANCESCO, *L'intento della Commedia di Dante e le principali allegorie considerate storicamente*, Estratto dalla «Rivista contemporanea nazionale italiana», febbraio-giugno 1864.
- SEMERANO GIOVANNI, *Alcuni motivi mitologici in Dante*, in *Atti del Convegno di studi «L'umanesimo in Dante»*. Montepulciano, 3-7 luglio 1965, a C. di G. Tarugi, Olschki, Firenze 1967.
- SHAPIRO MARIANNE, *Dante and the Knot of Body and Soul*, St. Martins Press, New York 1998.
- SILEO LEONARDO, *La definizione aristotelica di anima nel dibattito della prima metà del duecento*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero

- Medievale (Venezia, 25-28 Settembre 1995), Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.
- SILVESTRINI FLAVIO, *Dall'etica alla politica: potenza e atto della virtù umana in Dante, tra Convivio e Monarchia*, in «Etica & Politica», XVI, 1, 2014.
- SINGLETON CHARLES S., «*La porta del piacere*» («Paradiso» XI, 60), «Modern Language Notes», XLIII, 1948.
- *Il numero del poeta al centro* (1965), in ID. *La poesia della «Divina Commedia»*, Il Mulino, Bologna, 1978.
- *La poesia nella «Divina Commedia»*, Il Mulino, Bologna, 1978.
- *The Three Lights*, in *Dante Studies 2: Journey to Beatrice*, Harvard University Press, Cambridge 1958.
- SOUTHERN RICHARD WILLIAM, *The Making of the Middle Ages*, Yale University Press, New Haven 1959.
- SPINAZZOLA VITTORIO, *L'arte di Dante*, Ricciardi, Napoli 1921.
- SPITZER LEO, «L'amour lointain de Jaufré Rude!», in ID., *Études de style*, Gallimard, Paris 1970.
- *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. V. Poggi, Il Mulino, Bologna 2006.
- STABILE GIORGIO, *Cosmologia e teologia nella «Commedia»: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in «Lecture classensi» XII, Longo, Ravenna 1983.
- STANCATO GIANMARCO, *Le concept de désir dans l'oeuvre de Thomas D'Aquin: analyse lexicographique et conceptuelle du mot desiderium*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 2011.
- STÄUBLE ANTONIO, *Beatrice ritrovata. Il sistema delle citazioni in «Purgatorio» XXX, 1-48*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Editions Slatkine, Genève, 2000.
- STEFANELLI RUGGERO, *Dante «notaro»*, in «La Nuova Ricerca», XI, 2002.
- *Il canto XXIV del Purgatorio*, in ID., *Dante: nel mezzo del cammin di nostra lingua*, Adriatica, Bari 1986.
- TARTARO ACHILLE, *Il Minotauro e i Centauri*, in I «monstra» nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie, a c. di E. Menestò, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997.
- *Il Minotauro, la «matta bestialitade» e altri mostri*, in «Filologia e Critica», XVII, 2, 1992.
- TATE ALLEN, *Saggi*, traduz. di N. D'Agostino, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1957.

- TATEO FRANCESCO, *L'ordine delle cose: analogie nell'universo dantesco*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Federico & Arcadia, Napoli 1993.
- TAVONI MIRKO, *La visione di Dio nell'ultimo canto del «Paradiso»*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. Letta, ETS, Pisa 2009.
- TRAVI ERNESTO, «Liberi soggiacete» (Purg. XVI, 80), in ID., *Dal cerchio al centro. Studi danteschi*, Vita e Pensiero, Milano 1990.
- TRICOMI PAOLA, *Dei legami che disserrano. Per un primo studio sulle immagini di connessione o scioglimento nel processo di conoscenza della Divina Commedia*, in *Secondo fantasia. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore di Pisa*, a cura di S. Barsotti, I. Ottria e M. Zanobi, Ets, Pisa 2020.
- *Il “Nodo”, i “nodi”: il simbolismo antico e Dante*, in «La Parola del testo», XXII, 2018.
- *Il ricamo di Dio. Vincolo, connessione e scioglimento dalle fonti classiche e bibliche a Dante*, Algra editore, Viagrande 2017.
- *Lode all'inadeguatezza cosciente: prime ricognizioni sulla sottigliezza in Dante*, in «Aere perennius». *Il dialogo con l'Antico fra Medioevo e prima Modernità* (Atti del Seminario Dottorale Internazionale, Scuola Normale Superiore di Pisa, 7-8 novembre) 2voll., a cura di S. Barsotti, A. Brunori, I. Ottria, P. Tricomi, M. Zanobi, in «Rivista europea di letteratura italiana», 2019.
- TROTTMAN CHRISTIAN, *La vision béatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École Française de Rome, Roma 1995.
- TULLIO GREGORY (a cura di), *Astrologia e teologia nella cultura medievale in Mundana sapientia: forme di conoscenza nella cultura medievale*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1992.
- *Mundana sapientia: forme di conoscenza nella cultura medievale*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1992.
- *I cieli, il tempo, la storia*, in *Speculum naturale. Percorsi del pensiero medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.
- TULONE GIAMPIERO, “*Congregentur aque in locum unum, et appareat arida*”. *Fondamenti patristici nell'«Inferno» dantesco*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XLI, 2, 2005.

- *Alle origini della creazione «Giustizia mosse il mio alto fattore»*, in *Etica e teologia nella Commedia di Dante*. Atti del Seminario Internazionale (Torino, 5-6 ottobre 2006), a cura di E. Ardissino, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009.
- TUSCANO PASQUALE, *Il canto XXIV del Purgatorio*, in *Lectura Dantis Metelliana. Gli ultimi canti del Purgatorio*, a cura di Fabio Dainotti, Bulzoni, Roma 2010.
- VALLONE ALDO, *Cultura e memoria in Dante*, Guida editori, Napoli 1988.
- *Il canto XVI dell'Inferno*, in *Studi su Dante medievale*, Olschki, Firenze 1965.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA JUAN, *Del cielo estrellado al cristalino*, in «Tenzone», II, 2001.
- VECCHIO SILVANA, «Desiderium vel concupiscentia» *il desiderio nel sistema delle passioni di Tommaso d'Aquino*, in *Il desiderio nel Medioevo*, a cura di A. Palazzo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014.
- VESCOVINI FEDERICI GRAZIELLA, *Astrologia e scienza. La crisi dell'aristotelismo sul cadere del Trecento e Biagio Pelacani da Parma*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1979.
- VESCOVINI FEDERICI GRAZIELLA, *L'astrologia tra magia religione e scienza*, in «Arti» e filosofia nel secolo XIV. *Sulla tradizione aristotelica e i "moderni"*, Nuove ed. E. Vallecchi, Firenze 1983.
- VESCOVINI FEDERICI GRAZIELLA, *Medioevo magico*, Utet, Torino 2008.
- VESCOVO PIERMARIO, *Sigillo/suggello*, in ID., *Il tempo di Dante. Cronologie della "Commedia"*, Salerno, Roma 2018.
- VON RICHTHOFEN ERICH, *Veltro und Diana. Dantes mittelalterliche und antike Gleichnisse*, Tübingen, 1956.
- WACK MARY F., *Lovesickness in the Middle Age. The «Viaticum and Its Commentaries»*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990.
- WALKER BYNUM CAROLINE - FREEDMAN PAUL, *Introduction*, in *Last Things: Death and Apocalypse in the Middle Ages*, a cura di C. Walker Bynum e P. Freedman, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999.
- WALKER BYNUM CAROLINE, *Did the 12th Century Discover the Individual?*, in «Journal of Ecclesiastical History», 31, 1980.
- *The Resurrection of the Body in Western Christianity: 200-1336*, Columbia University Press, New York 1995.
- WEINRICH HARALD, *La memoria di Dante*, Accademia della Crusca, Firenze 1994.
- WILLIAMSON ALAN, *The tears of Cocytus*, in *The Poets' Dante*, a cura di P. S. Hawkins e R. Jacoff, Farrar, Straus and Giroux, New York 2001.

YATES FRANCES A., *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1966.

YAVNHE NAOMI, *Dante's "Dolce serena" and the monstrosity of the female body*, in *Monsters in the italian literary imagination*, a cura di K. Jewell, Wayne State University Press, Detroit 2001.