

22, Nuova Serie
luglio-dicembre 2003
anno XLIV

L'ALIGHIERI

Rassegna dantesca

fondata da Luigi Pietrobono

Direttori: Andrea Battistini e Michelangelo Picone

SAGGI

- | | | |
|-------------------------|----|--|
| Michelangelo Zaccarello | 5 | L'uovo o la gallina?
<i>Purg. xxiii</i> e la tenzone di Dante e Forese Donati |
| Winfried Wehle | 27 | Ritorno all'Eden. Sulla scienza della felicità
nella <i>Commedia</i> |

LECTURAE

- | | | |
|--------------------|----|--|
| Stefania Benini | 69 | "Parole e sangue". Parola, fede e retorica
in <i>Inferno xiii</i> |
| Sebastiano Valerio | 83 | Lingua, retorica e poetica nel canto xxvi del <i>Paradiso</i> |

NOTE

- | | | |
|------------------|-----|--|
| Giuseppe Marrani | 105 | Il cosiddetto "amico di Dante" e la nuova edizione
commentata delle sue <i>Rime</i> |
|------------------|-----|--|

RECENSIONI

- | | | |
|----------------|-----|---|
| Giuseppe Ledda | 117 | Rec. a Daniela Boccassini, <i>Il volo della mente.
Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo:
Islam, Federico II, Dante</i> |
| Luigi Scorrano | 123 | Rec. a Fernando Salsano, <i>Lecturae Dantis</i> |
| | 127 | Norme redazionali
per i collaboratori della rivista |

A. LONGO EDITORE

Via Paolo Costa, 33 - 48100 Ravenna
tel. 0544.217026 fax 0544.217554
e-mail: longo-ra@linknet.it
www.longo-editore.it



Paolo Cherchi
Ministorie di microgeneri
a cura di Chiara Fabbian, Alessandro Rebonato,
Emanuela Zanotti Carney

Collana «Il Portico», n. 132
ISBN 88-8063-404-6
pp. 168 15,00

Questo sesto volume del "Susan and Donald Mazzone's Seminar" costituisce un omaggio al suo fondatore, Paolo Cherchi, il quale, ritiratosi dall'University of Chicago, «cede il timone» ai suoi colleghi affinché continuino a mantenerlo in piedi e dare così agli studenti di letteratura italiana la possibilità di fare ricerche leggermente diverse da quelle previste dai corsi e di pubblicare i loro primi lavori. Per questo sesto volume gli studenti, d'accordo con i donatori, hanno pensato di raccogliere cinque saggi di Paolo Cherchi, saggi che rappresentano un'unità in quanto mostrano come da un lavoro nascano altri in una ricerca sempre aperta. I temi di questi saggi riguardano alcuni generi letterari minori del Rinascimento (i *problemata*, le «concordanze delle storie», le «selve», le raccolte di detti, e uno studio sui *Marmi* di Doni in cui alcuni di quei temi si mescolano come in una selva). L'erudizione e il modo singolare di impostare i problemi sono quelli associati, ormai da sempre, al nome di Paolo Cherchi.

WINFRIED WEHLE
(Universität Eichstätt)

RITORNO ALL'EDEN. SULLA SCIENZA DELLA FELICITÀ NELLA *COMMEDIA*

1. *Problemi e figure*

Che messaggio può trasmettere un libro come la *Divina Commedia* di Dante, che a dispetto delle sue origini medievali ha resistito, attraverso i secoli, ad ogni usura del tempo? Il suo potenziale interpretativo appare inesauribile¹. Certo, è un poema universale. Come pochi altri, sa avvolgere questa vita terrena nella luce di un'altra, ultraterrena. Di più: riesce a compiere addirittura un apofantico miracolo della parola. A partire dal peccato originale, il genere umano si vede esiliato in una terra straniera, su cui incombe una minaccia infernale. Ma proprio da questo *locus horribilis* Dante riesce a trarre la figura, la prova del contrario: un mondo dalle tinte paradisiache, in cui tutto sarebbe diverso. Uno dei suoi momenti decisivi consiste nel porre il problema della felicità: un interrogativo mai placatosi fin dove giunge la memoria culturale. Esso rappresenta la costante produttiva della sua storia; dibattute furono, tutt'al più, le risposte, di volta in volta variabili. Fin dall'ini-

¹ È dunque impossibile tenere nel debito conto cognizioni ed opinioni di quasi 700 anni di critica letteraria. Nel senso della concezione ermeneutica che un'interpretazione interpreta immancabilmente anche l'interprete, spesso molte attribuzioni di significato illuminano tanto il proprio contesto storico quanto il testo stesso. Al contempo, e questa è una virtù particolare della filologia dantesca, i commenti e le interpretazioni più recenti ricostruiscono accuratamente la base su cui essi stessi poggiano. In tal modo mantengono con il patrimonio di sapere della tradizione un contatto che nell'Umanesimo si esprime nell'immagine dei nani sulle spalle dei giganti, a giustificare il progredire della conoscenza rispetto all'autorità della tradizione. L'implicito procedimento abbreviativo permette al contempo di superare il paradosso che affligge il discorso sul poema universale dantesco: che chi volesse riportare tutto ciò che è già stato detto in proposito, riuscirebbe a malapena a dire qualcosa sulla *Commedia* in sé. L'ermeneutica autorizza di volta in volta nuove acquisizioni. Ciò comporta un rapporto selettivo con la tradizione. Nel caso di Dante, esso è facilitato dal fatto che la discussione ne ha conservato incomparabilmente di più che altrove – sia dal punto di vista diacronico che sincronico. I riferimenti seguenti sono da intendersi in questo senso.

zio, il fascino e, al tempo stesso, la provocazione della *Divina Commedia* furono dovuti soprattutto al fatto che essa non solo spiegava esaurientemente, ma altresì motivava, in che cosa consistesse la felicità dell'uomo. Che ciò fosse infatti la più intima aspirazione del creato nel suo complesso, era, per un filosofo fuor di dubbio, una verità rivelata. Problematico, perciò, non era l'obiettivo – identificare la felicità promessa –, quanto piuttosto il percorso per (ri)conquistarla: perché «la diritta via era smarrita» (*Inf.* I, 3).

Nell'Eden Adamo ed Eva avevano accesso immediato (*diritta*) alla felicità; erano inconsciamente felici. Dopo aver gustato dell'albero della scienza del bene e del male, divennero però coscientemente infelici. Ormai, se volevano far ritorno alla condizione primitiva, dovevano partire dallo stato di "perdizione" in cui si erano trasferiti. Per loro, dunque, la felicità era strettamente legata alla riflessione sulle cause dell'infelicità. D'allora in poi, ogni considerazione sul tema deve tener conto delle negazioni postedeniche. Dal canto suo, Dante riassunse in proposito tutto il sapere dell'epoca e, assoggettandolo alla propria ineguagliabile volontà ordinatrice, ne ricavò una scienza (poetica) del conseguimento della felicità². La *Divina Commedia* è, in questo senso, un manuale di eudemonologia cristiano-occidentale.

Ma il fine dell'autore è, inoltre, di convincere altri a condividere il proprio convincimento. Il suo grande poema solleva il problema esistenziale con intenti didattici. Così facendo, ne modifica fondamentalmente la rappresentazione. La filosofia osserva i principi, ma esclude dalla speculazione proprio l'osservatore stesso, benché egli sia in ultima analisi il diretto interessato. Dante chiude questo iato, facendo del soggetto della percezione il punto di riferimento fisso, addirittura dominante, della cosa percepita. Nel pellegrino dell'aldilà e nei suoi diversi accompagnatori, si è, per così dire, personificato il soggetto del processo cognitivo³, di modo che la cognizione in sé, la beatitudine celeste – è cosa stabilita –, prende il carattere di evento e si sviluppa scenicamente agli occhi dell'Io, rispecchiandone, passo dopo passo, l'ascesa spirituale. In tal modo, la salvezza dell'uomo è posta in relazione diretta al medium uomo che deve appunto conseguirla. I presupposti antropologici per il raggiungimento della felicità assumono quindi una posizione ben più centrale rispetto a precedenti visioni, che miravano solo all'intimidazione agitando gli spettri della colpa, della pena e della dannazione – la concezione antropologica della *miseria hominis*⁴.

² Considerata come costante *work in progress* di Dante da D. DE ROBERTIS, in *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, in particolare il cap. IX, «L'invenzione della beatitudine», pp. 125-36.

³ La lettera dedicatoria a Cangrande della Scala lo sottolinea espressamente. Ad esso s'indirizza il mandato "allegorico" della *Commedia*: «Ma se l'opera è intesa allegoricamente, ne è soggetto l'uomo in quanto acquistando meriti e demeriti per effetto del libero arbitrio è esposto alla giustizia del premio e del castigo» (Cfr. D. A., *Epistola a Cangrande*, a c. di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1995, VIII, 25, p. 11).

⁴ Cfr. lo scritto di papa Innocenzo III, che assunse un ruolo pregnante per la concezione

Dante imprime al problema della felicità una svolta addirittura antropocentrica: e la realizza – esemplarmente – nell'evoluzione spirituale dell'Io letterario e a favore di questo. Inserendola nel quadro della vicenda epica: in tal modo la natura dell'uomo non balza forse in primo piano, come nella pittura di Giotto, nel cui primato stilistico Dante si rispecchia per la stessa ragione?⁵ Il poeta, tra l'altro, si trovava in vantaggio. L'Io della sua *Commedia* è una prospettiva in movimento, che dinamizza non solo le facoltà dell'anima, ma anche la relativa iconografia. A lungo termine, essa concorse in misura notevole a riformulare le statiche raffigurazioni pittoriche dell'aldilà e a mettere in risalto il cammino come momento determinante della visione celeste. Similmente si può dire a proposito dell'iconografia infernale.

Ma Dante non avrebbe forse potuto realizzare il suo *theatrum mundi* spirituale, senza aver fatto in precedenza, probabilmente già ai tempi della *Vita Nova*, una scoperta in ambito sistematico. Per poter presentare la felicità – eterna – come qualcosa di umanamente possibile, egli la iscrisse in un contesto delineato, in precedenza, da autorevoli maestri spirituali come Aristotele, Agostino e Tommaso d'Aquino: nell'idea della triplice natura dell'uomo, l'*anima triplex*, una piccola trinità⁶. La facoltà vegetativa, sensitiva e razionale – ventre, cuore e capo nella versione popolare – lottano per la supremazia delle proprie sfere vitali. Perciò, "l'uomo" terreno è comunque il risultato di un'ermeneutica spirituale, che interviene a comporre la sua *trinitas fabricatrix*⁷. Ma a chi spetta quest'autorità: al *vivere*, al *sentire* o al *ragionare* (*Conv.* III.ii, 11-14)? La questione si fa ancor più scottante se l'elementare impulso umano che si dispiega nel pensare, sentire e volere, s'identifica, come in Dante, con *amor*⁸. Dove le brame del ventre regnano incontestate, l'a-

medievale dell'uomo: *De miseria humanae conditionis* (ed. M. Maccarone, Lucani, 1955). Esso ha dato origine ad un'ampia e contraddittoria trattatistica sul tema, in primo luogo con Petrarca nel *De remediis utriusque fortunae*; programmaticamente nell'innovativa opera di G. Manetti *De dignitate et excellentia hominis* (lat.-ted., a c. A. Buck, Hamburg, Meiner, 1990). Alla tesi che già Dante abbia indirettamente preparato la strada in questo senso, almeno per quanto concerne l'uomo come soggetto morale, filosofico e poetico, varrebbe la pena di dedicare un'analisi specifica.

⁵ *Purg.* XI, 95. Per il paragone Cimabue – Giotto: Cavalcanti – Dante cfr. U. BOSCO – G. REGGIO nell'edizione commentata della *Divina Commedia*, vol. II: *Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1979, pp. 186 ss. M. IMDAHL, come risultato del suo approccio interpretativo a livello iconologico, ha rilevato la «tendenza ad un generale antropocentrismo», che si accompagna ad un «accostamento alla concretezza mondana» (*Giotto. Arefresken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik*, München, Fink, 1980, in particolare p. 88).

⁶ Dante si è occupato di questa fisiologia dell'anima e della percezione nel *De vulgari eloquentia* (II.ii, 6) e nel *Convivio* (III.ii). Cfr. in proposito il significativo art. «Vita» di A. NICCOLI nella *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, pp. 1081 ss.

⁷ Sviluppata, sotto vari aspetti, da F. MAZZONI, che ne ha stabilito il contesto patristico e scolastico; cfr. *Il "trascendentale" dimenticato*, in **Omaggio a Beatrice*, a c. di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 93-132.

⁸ Dante non sviluppò sistematicamente una teologia dell'amore, pur avendone una concezione relativamente precisa, di cui riassume i tratti fondamentali (scolastici) in *Purg.* XVII,

mante cade in preda al potere avvilente dell'*amor sui*. Se però, accanto ai propri desideri istintivi, egli fa valere anche quelli degli altri, dimostra "cuore". Simili sentimenti altruistici danno origine ad un'altra forma d'amore, l'*amor proximi* (più tardi *amor mutuus*). Chi, poi, elevandosi completamente al di sopra dei propri impulsi naturali, "razionalizza" completamente se stesso, libera la proprio mente in vista di una terza esperienza d'amore, l'*amor Dei*.

Una tale classificazione dell'essere umano – poeticamente pensata già nella *Vita Nova* –⁹ comporta una basilare decisione di carattere antropologico: essere in tutto e per tutto uomo significa divenire in tutto e per tutto spirito. Infatti, la quintessenza dell'*anima rationalis* dell'uomo è Dio. Dante si pone in modo ortodosso sotto l'autorità, ad esempio, di un Tommaso d'Aquino¹⁰. In particolare nel primo libro della sua *Summa theologica*, quest'ultimo vincola l'antropologia ad una formula destinata ad imporsi ben oltre il suo tempo, esercitando la propria influenza concettuale ancora in epoca umanistica e rinascimentale. Essa dichiara che l'uomo possiede una duplice natura conflittuale; è un *animal / rationale*¹¹. Tommaso lo riduce in tal modo a due forze contrastanti. Non che, proprio a lui, Aristotele fosse sconosciuto. Ma egli ne esaspera l'interpretazione in senso cristiano. Motivo conduttore è il suo concetto di forma. Unicamente l'uomo, in quanto creatura dotata di ragione, ha una somiglianza specifica con il creatore (*Sum. theol.* I, 93, 6); il resto è solo – deteriore – creaturalità. Perciò, secondo il principio dello spirito (*intellectus sive mens*), impulsi e sensazioni appartengono al lato irragionevole e caduco della natura umana, benché anch'esso rechi ancora qualche remota "traccia" della sua ragione creatrice: «il fine ultimo delle cose corrisponde alla loro origine. Ma Dio è origine e fine ultimo di tutte le cose» (*Sum. theol.* I, 90, 3). Ciò che preme a Tommaso è soprattutto la differenza tra facoltà sensitiva (*animale*) ed intellettuale (*rationale*), e Dante lo segue: «Quell'indicibile Provvidenza propose dunque all'uomo due fini; l'uno la beatitudine di questa vita [*beatitudo huius vite*], che consiste nella realizzazione delle proprie virtù [...]; l'altro la beatitudine della vita eterna, che con-

91-139. Cfr. in proposito le esaurienti osservazioni di A. HELL, *Der Amorbegriff bei Dante*, in «Deutsches Dante Jahrbuch», XXIX-XXX (1951), pp. 161-84; XXXI-XXXII (1953), pp. 89-147; vol. XXIII (1954), pp. 142-83. Cfr. anche l'art. "Amore" di G. FAVATI nella *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, pp. 221 ss.

⁹ D. A., *Vita Nova*, a c. di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996; cfr. W. WEHLE, *Dichtung über Dichtung. Dantes «Vita Nova»: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink, 1986.

¹⁰ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *La Somma theologica*. Introduzione, traduzione e note di T.S. Centi, Firenze, A. Salani, 1949, I, 90, 2 ss.; di seguito citata in abbreviazione [*Sum. theol.*].

¹¹ Già presente nel suo primo scritto *De ente et essentia*, c. 3; poi p.e. *Sum. Theol.* I, 75 ss. Le dicotomie variano secondo le prospettive categoriali fra *anima et corpore* (I, 75, 4) o *sensus et intellectus* (I, 80, 1), ma sempre sotto la premessa che la *differentia constitutiva hominis est rationale* (I, 76, 1).

siste nella fruizione dell'aspetto divino e alla quale la propria virtù non può salire, se non è aiutata dal divino lume»¹². Chi invece, come Eva nel peccato originale, presta ascolto solo alle lusinghe della sensualità, retrocede degenerando nel materialismo animale.

Ma questa cultura – cristiana – dello spirito doveva la sua evidenza non da ultimo al fatto di escludere ogni composizione tra *animale* und *rationale* che non fosse quella rivelata. A lungo termine, proprio le problematiche implicazioni di una tale visione finiranno per deviare, nell'Umanesimo rinascimentale, quest'antropologia scolastica dal "capo" al "ventre". L'audace revisione viene propugnata dall'Arcadia. Un sostegno argomentativo si offriva, già al tempo di Dante, da due parti. Da un lato, le residue conoscenze dell'antichità. La sua antropologia sembrava aver previsto – grosso modo – due vie per il conseguimento della felicità. Se consideriamo la nostra vita tramite l'intelletto, la somma felicità consiste nel riconoscere la nostra nativa dimora in un'idea originaria ed eterna: una felicità trascendente, che ama richiamarsi a Platone. Se però cerchiamo la felicità non al di là della nostra esistenza sensibile, bensì proprio nella pienezza vitale, cioè in senso immanente, sarà la felicità dei sensi ad indirizzarci verso le nostre più profonde aspettative. In questo caso, chi voleva garantirsi una buona giustificazione, poteva ricorrere ad Aristotele e alla sua filosofia naturalistica. Entrambe le direttrici eudemonologiche hanno comunque indicatori fissi: sul lato razionale si tratta del principio della verità, su quello naturale del principio del piacere. L'importanza attribuita dal genere umano a tali questioni è desumibile, tra l'altro, dalla precocità con cui si provvede ad istituzionalizzarle sul piano culturale. La cura dello spirito spettava alla teologia, alla filosofia e alla scienza; degli interessi naturali, invece, si presero cura le arti, non ultima la poesia.

Sull'altro fronte, quello cristiano, la situazione non era, a sua volta, così chiara come voleva la dottrina ortodossa. Le difficoltà si celavano non tanto nell'idea della felicità, quanto piuttosto nella sua esposizione: per essere accessibili a tutti, le verità teologiche andavano tradotte nella lingua della religione. Quest'ultima, però, come già i Vangeli, si appoggiava non tanto ai concetti quanto alle figure. E al loro discorso aveva già provveduto, come in casi simili, il mito biblico, affidando l'elementare bisogno di felicità al discorso paradisiaco, ancor'oggi popolare¹³. Per la cultura occidentale, ma anche in generale, il Paradiso è il linguaggio originario della felicità. Si colloca quindi, spesso in modo intercambiabile, accanto a discorsi paragonabili che concernono oggetti destinati a rimanere impalpabili: il cielo, il buon Dio, il diavolo o l'inferno.

¹² D. A., *Monarchia*, lat.-ted., a c. di R. IMBACH e CHR. FLÜELER, Stuttgart, Reclam, 1989, pp. 240 ss.

¹³ Per la sua trattazione ed ermeneutica nel Medioevo cfr. R.R. GRIMM, *Paradisus coelestis / Paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*, München, Fink, 1977.

Le visioni mitiche, però, sono contemporaneamente allettanti e rischiose. In fondo, esse non spiegano né motivano ciò che dicono, e sono perciò ambigue e bisognose d'interpretazione. Inducono a scambiare le figure arcaiche per l'originale stesso. Nel caso in questione: fanno vedere già, nei tangibili piaceri del giardino – con *hortus deliciarum* ovvero *voluptatis* vengono tradotte nel latino biblico le “delizie” dell'Eden – la vera felicità. Per far fronte a questa *concupiscentia oculorum*, l'epoca di Dante aveva tentato, con svariate astuzie e minacce, di congelare la multiforme questione della felicità in una risposta inequivocabile. Il racconto biblico si prestava allo scopo, tanto più che il suo momento culminante era costituito dal peccato originale. Con esso, Jahvè, il Dio dell'Antico Testamento, dimostrava in che cosa consistesse il potenziale pericolo per l'essere umano: Eva che mangia la mela¹⁴, identifica l'*animale* come origine di ogni fallo dell'uomo nei confronti di se stesso. Il superamento del desiderio animale – ecco dunque il metro di misura del vero spirito di un cristiano. Questa messa al bando della concupiscibilità condusse alla complessiva svalutazione di un aldiquà perennemente afflitto dal bisogno. Alla luce del Paradiso perduto, il soggiorno nel mondo equivaleva perciò all'esilio in una landa desolata, senza possibilità di ritorno. L'ingresso era sorvegliato dal cherubino con la spada fiammeggiante.

A questo punto, verso quale progetto di felicità gli straniati profughi dell'Eden potevano ancora indirizzarsi? Come per manifestare la sua comprensione, Jahvè dischiuse loro, tramite i profeti, ma soprattutto nel Nuovo Testamento, la prospettiva di un altro Paradiso: il *paradisus paradisorum* (Agostino)¹⁵. Al posto del giardino, la città, la Nuova Gerusalemme, ovvero in Dante (*Purg.* XXXII, 102) la Roma Celeste; situata non più nell'aldiquà, bensì in un aldilà, oltre la soglia della vita terrena.

2. Omotopie paradisiache

Stando così le cose, che ne sarebbe stato dell'antico Paradiso terrestre? Abbandonato dall'uomo, esso era, per così dire, deserto (*Purg.* XXXII, 31); malgrado ciò, rimaneva un fideistico luogo di felicità garantito dalle Scritture. A cominciare dai Padri della Chiesa, la questione fu vivacemente dibattuta a livello teologico. Il problema era evidente. Secondo la dottrina cristiana – e parimenti nella visione degli antichi – c'erano quindi *due* paradisi¹⁶:

¹⁴ Cfr. *Die Sache mit dem Apfel. Eine moderne Wissenschaft vom Sündenfall, a c. di F. Illies, Freiburg/Br., 1972.

¹⁵ GRIMM, *Paradisus* cit. p. 68, in analogia al *caelum caeli* introdotto da Agostino nell'interpretazione della *Genesi*.

¹⁶ Già la *Monarchia* di Dante, con rigida sistematizzazione, aveva collegato i due concetti di felicità ai relativi discorsi eudemonologici, inquadrando la «beatitudine di questa vita» nel «terrestre paradiso», e la «beatitudine di vita eterna» nel «Paradiso celestiale» (III.xv, 7).

quello terreno delle origini e quello futuro celeste. Di entrambi si facevano garanti i Vangeli, perciò era necessario conciliarli secondo il significato e la funzione salvifica di ciascuno. Dalle lunghe sequele argomentative emergono due concezioni. Il Paradiso terrestre venne inteso come la gratificante anticipazione sensibile di quello spirituale ed eterno alla fine dei tempi. Giudicando secondo l'ermeneutica biblica: l'Eden è l'antitipo che prefigura la cognizione del tipo, la Gerusalemme celeste. A ciò si associava inoltre un discreto inquadramento antropologico. L'*hortus deliciarum*, con la sua incisività figurativa, parlava la lingua dell'*anima sensitiva*; mentre la spiritualità rarefatta dell'Empireo, con la sua numerologia, la sua simmetria ed il suo simbolismo, si esprimeva nel linguaggio astratto dell'*anima rationalis*. La *Philosophia – amor sapientiae* – era quindi, anche linguisticamente, l'obiettivo culturale cui l'uomo doveva tendere, dal momento che aveva mangiato il frutto dell'albero della scienza del bene e del male¹⁷.

Da tali presupposti si muove sostanzialmente anche Dante. I tre regni ultraterreni della sua *Commedia* rappresentano esattamente le tre facoltà dell'anima come furono postulate dai “filosofi”¹⁸. L'Inferno, luogo di perdizione per eccellenza, è l'espressione della massima infelicità in cui la *miseria hominis* può precipitare, se l'*anima* dell'uomo soggiace completamente all'influsso del desiderio (*parte concupiscibile*: *Conv.* III.x, 1), cancellando così il *rationalis*. Il Purgatorio, invece, che alla fine culmina nel Paradiso Terrestre, costituisce il “pegno” (*per arra*, cioè ‘caparra’: *Purg.* XXVIII, 93) di una perfezione raggiungibile in terra, a condizione che il “desiderio” (*appetito*, ‘cuore’) e il “pensiero” (*ragione*; *animo*) armonizzino correttamente tra loro (VN 27, 7; *Conv.* IV.xiii, 16). Cioè con il tacito presupposto che uno stato d'animo “purificato” (Purgatorio) può essere comunque solo prefigurazione e promessa di una felicità pura e perpetua. Solo nel momento in cui, come nel Paradiso, ogni residuo sensibile è stato “scientificamente” spiritualizzato, e l'*anima intellectiva* ha quindi individuato fino in fondo la sua vocazione – divina –, l'uomo consegue la sua nuova identità paradisiaca. Rifacendosi ad Agostino e Tommaso, Dante stabilisce, tra la condizione di felicità precedente e quella definitiva, un rapporto di *similitudo*. Come l'originale rispetto alla copia, il Paradiso celeste si pone come matrice del Paradiso terrestre (*Sum. theol.* I, 93, 1-2). Quest'ultimo è, come l'antitipo Giovanni Battista, precursore del vero tipo, il Cristo.

Il Purgatorio è di conseguenza solo un passaggio, dal punto di vista an-

¹⁷ Dante ha approfondito la questione della funzione salvifica della filosofia, sia antica che “moderna”, soprattutto nel *Convivio*. In epoca medievale, il quesito in sé era già da tempo oggetto di riflessione. Cfr. p. e. Ugo di San Vittore, *Didascalicon* I, iv: «Omnium autem humanarum actionum seu studiorum, quae sapientia moderantur, finis et intentio ad hoc spectare debet: ut vel naturae nostrae reparatur integritas, vel defectum, quibus praesens subjacet vita, temperantur necessitas» [PL 176, p. 745].

¹⁸ Cfr. il saggio corredato di ampia documentazione storica di E.G. MILLER, *Sense Perception in Dante's «Commedia»*, Lewiston, Mellen, 1996.

tropologico un "orizzonte" tra inferno e cielo¹⁹; la sua felicità è transitoria. Essa tuttavia costituisce, nell'architettura della vita spirituale dell'uomo, una stazione fondamentale («questa sensitiva potenza è fondamento de la intelletiva»; *Conv.* III.ii, 11-14). In altre parole: al culmine del Purgatorio, là dove l'anima sensitiva tocca i propri limiti, si decide in quale misura l'animale possa complessivamente contribuire alla felicità del *rationale*. Ovvero: quali tratti del Paradiso terrestre prefigurino quello Celeste. In linea di massima, Dante condivide l'atteggiamento fideistico della teologia: un ritorno al Paradiso perduto è possibile – sotto la guida del Nuovo Testamento, cioè come seguaci di Cristo. E presuppone ovviamente il passaggio attraverso la morte fisica. Persiste quindi la punizione che Jahvè aveva inflitto ai progenitori: nel momento in cui gustarono dell'albero della scienza, fu sottratto loro l'albero della vita. Da allora in poi, la consapevolezza di essere mortali fece parte della loro vita. Perciò il nuovo Paradiso può essere soltanto una realtà mentale. La teologia lo ha precisato a modo suo, eleggendolo a residenza dei beati dopo la morte e fino al giorno del Giudizio Universale. Dante segue questa concezione, ma, nel suo poetico realismo, revoca il *sensus historialis*²⁰ che, a partire da Agostino, immagina l'Eden come un luogo irraggiungibile, al di fuori del mondo conosciuto, e tuttavia situato – allettante prospettiva – sulla terra stessa²¹. Anche la circumnavigazione di Colombo si svolse all'insegna di questa visione²². Dante, al contrario, inquadrando perfettamente nell'iconografia biblica, lo concepì come un luogo ultraterreno, che l'uomo può cercare ormai solo spiritualmente. D'altro canto, ciò gli assicurava ampia libertà nell'impiego della sua immaginazione, consentendogli di adattarla al meglio alle sue esigenze artistiche di climax e di sintesi.

Ciò nondimeno, anche la sua rappresentazione del Paradiso terrestre è allestita secondo la tradizione cristiana²³. Vi ricorrono, in particolare a partire dal canto XXVII del *Purgatorio*, tutti i tratti caratteristici consueti: l'isola si-

¹⁹ Cfr. DANTE, *Monarchia* III.xv, 3.

²⁰ Così nell'*Epistola a Cangrande* cit., p. 10.

²¹ Cfr. GRIMM, *Paradisus* cit., p. 64.

²² Cf. W. WEHLE, *Columbus' hermeneutische Abenteuer*, in ID., **Das Columbus-Projekt. Die Entdeckung Amerikas aus dem Weltbild des Mittelalters*, München, Fink, 1995, pp. 153-203.

²³ Esaurientemente discussa con fonti e riferimenti da CH. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 1978, cap. IX, pp. 291 ss., che trascura tuttavia le concordanze antiche. Ad esse rimanda invece N. SAPEGNO, *La Divina Commedia*, vol. II: *Purgatorio*, Firenze, La Nuova Italia, 1974⁷, pp. 304 ss.; classica fonte iconica sono le rappresentazioni dell'Età dell'Oro, cui Dante stesso si richiama (*Purg.* XXVIII, 139 ss.). Da integrare con la storia della decadenza dell'Età dell'Oro nel *Roman de la Rose*, esposta da Amis (vv. 9493-664). L'abilità di Dante nell'impiego polisemico della propria simbologia letteraria, è dimostrata in questo contesto da L. PERTILE, che analizza sistematicamente precedenti riferimenti storici alle fonti, e con grande incisività interpretativa attribuisce al *Cantico dei Cantici* di Salomone ed alla sua ricezione medievale il ruolo d'ideale padrino per la rappresentazione dantesca dell'incontro con Beatrice nel Paradiso terrestre (cfr. *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei Cantici» al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998).

tuata nell'inaccessibile *terra australis*; Adamo, il primo uomo (*Purg.* IX, 10); la porta d'ingresso, citata nel portone che introduce al Purgatorio (*ibid.*, v. 51); l'angelo guardiano, preannunciato da Catone (*Purg.* I, 98); la barriera infuocata circostante («muro di fuoco», *Purg.* XXVII, 36), che impedisce l'accesso ai pellegrini dell'aldilà, Dante, Virgilio e Stazio, e che allude ai cherubini con la spada fiammeggiante (*Gen.* 3, 24). Il Paradiso terrestre è situato sulla montagna più alta della terra («santo monte», *ibid.*, v. 12) e costituisce, in tal senso, una revisione della mancata ascesa del colle proibito all'inizio del viaggio spirituale (*Inf.* I, 13 ss.); allo stesso tempo presenta una vegetazione rigogliosa che suggerisce il riscatto da ogni *obscuritas* della *selva oscura* iniziale (anche qui al secondo verso del primo canto!); l'ambiente stesso fa sfoggio di un'opulenza paradisiaca: un *locus amoenus* di grado superlativo²⁴; una natura esultante in un tripudio di fioritura; ritorna il motivo dei – due – fiumi, che hanno le loro sorgenti nell'Eden; al centro della radura, l'albero, perfettamente inserito nella generale armonia della natura, che nella sua vitalità fiorente manifesta il proprio lato divino – *divina foresta* (*Purg.* XXVII, 2).

Questa è dunque la tradizionale sceneggiatura paradisiaca impiegata da Dante. Decisivo, però, è l'obiettivo al cui servizio egli mette una simile suggestione dei sensi. La prima indicazione interpretativa consiste nell'audace inserimento del Paradiso terrestre nel Purgatorio. La dimora e anticamera dei beati, che teologicamente rappresenta piuttosto una soluzione di comodo, viene inglobata così in un più vasto processo salvifico. Ciò significa che questo Paradiso non è più un aprioristico dono della creazione, bensì il risultato di una *vita activa*, che, operando virtuosamente, può riuscire a realizzare un distacco antropologico dalla *vita passiva* e dalle relative costrizioni dei sensi, fino al trionfo di una serena razionalità nella *vita contemplativa*. In tal modo, l'antecedente storia della Genesi si esplica nel tempo, e sviluppa dall'origine senza fondamento, per così dire a posteriori, un avvenimento che la spiega e che, sotto forma di tacita potenzialità, la precedeva²⁵. Ma questo Paradiso escatologicamente illuminato ha comunque il suo prezzo. Significa la rinuncia ad ogni speculazione storico-culturale secondo cui l'umanità potrebbe compensare la perdita della sua originaria dimora costruendosi autonomamente altri paradisi, come aveva suggerito il mito della torre di Babele (*Gen.* 11, 1-9). L'ingenua felicità degli inizi è irrimediabilmente perduta. Ne resta soltanto una secondaria, ricavabile dallo stato di alienazione dalla prima. In questo senso, tuttavia, Dante dovette realizzare un pezzo di bravura poetico. Da una parte gli è indispensabile il momento edonistico, cui rende omaggio

²⁴ Dante ha intrecciato in questo paesaggio di beatitudine diverse tradizioni iconiche, che dai commentatori sono analizzate con differenti accentuazioni Cfr. p. e. H. GMELIN, *Die Göttliche Komödie*, parte II: *Der Läuterungsberg*, Stuttgart, Klett, 1955, pp. 434 ss.

²⁵ Cfr. E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, t. 2: *Il pensiero mitico*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1988², pp. 137 ss. Che questa "razionalizzazione" comporti a lungo termine il superamento del mito, rientra nel piano della sua produttività.

la sinestesia del suo Paradiso terrestre. Esso è la ricompensa per chi sviluppa in sé la ragione virtuosa. D'altra parte, "l'incanto" dell'*hortus deliciarum* non va frainteso, come fosse già l'appagamento della nostra natura spirituale. In sostanza, perciò, la *Commedia* deve riprodurre a sua volta la cacciata dal Paradiso, volgendola in senso positivo, e rappresentare il felice esito del percorso purgatorio come partenza per una felicità ancora maggiore nell'Empireo.

Dante ha risolto ingegnosamente questa contrarietà: il suo pellegrino dell'aldilà sperimenta nel tradizionale paesaggio edenico una duplice iniziazione. Quando egli, insieme a Virgilio e a Stazio, raggiunge finalmente la *divina foresta*, ha compiuto, compatendo e prendendo coscienza, la purificazione purgatoria anche su se stesso. I sette peccati mortali e le relative antagoniste morali, le virtù cardinali, gli avevano fornito una specie di scala di Giacobbe dialettica²⁶. A questo riguardo, i commentatori si sono profusi nell'analisi delle molteplici polisemie²⁷. Poca attenzione è stata invece dedicata alla questione antropologica circa il senso ed il valore dell'uomo in sé, a prescindere dalla sua finale destinazione divina, in una prospettiva, per così dire, limitata al terreno. In realtà, per risolverla, è difficile immaginare una situazione migliore di quella dell'arrivo nel Paradiso terrestre. I viandanti si sono lasciati alle spalle ogni traviamiento peccaminoso, ogni ottenebramento sensuale. Si è compiuta in loro una sorta di riduzione fenomenologica: essi personificano l'uomo nel suo stato migliore, vale a dire quando la sua natura animale è ormai monda d'ogni velleità egoistica. Questo è probabilmente il momento antropologico per eccellenza della *Divina Commedia*. Lo sguardo dei viandanti si rivolge al Paradiso terrestre, soffermandosi sul corso d'acqua che lo delimita: e benché tutto sia ancora immerso nella semioscurità, questo risplende di una limpidezza inaudita. Ci troviamo in presenza di un segnale autoesplicativo: all'Io stesso si fa trasparente la sua propria, vera natura (*Purg.* XXVII, 28 ss.). La località esteriore gli rispecchia, gli "riflette" il suo stadio di evoluzione spirituale.

3. Nel giardino dell'eterno femminile

Il significato di questa prima stazione nel quadro del Paradiso sembra indiscusso: il suo rigoglio vitale simboleggia la naturale innocenza dell'uomo prima del peccato originale, la sua primitiva felicità²⁸. Pertanto essa è situata

²⁶ Una poetica di carattere morale-didattico che trascende le singole categorie artistiche. Cfr. in proposito l'esemplare sistematizzazione di H. BELTING, *Das Bild als Text. Wandmalereien und Literatur im Zeitalter Dantes*, in ID. - A. BLUME, *Malerei und Stadtkultur in der Danteszeit*, München, Hirmer, 1989, pp. 23-64.

²⁷ Cfr. a compendio p. e. GMELIN, *Der Läuterungsberg*, cit., pp. 10 ss.

²⁸ Per l'intero complesso paradisiaco cfr. il compendio di GMELIN, *Der Läuterungsberg*, cit., pp. 434 ss, alla p. 440.

significativamente in un terreno-ultraterreno, sul *santo monte*. Ma Dante non si ferma qui. Con libertà poetica – e addirittura iconoclastica – egli va oltre la figurazione prevista dal mito e, come l'antico *Deus opifex*, ricolloca una figura nel giardino deserto. Contrariamente ad ogni tradizione biblica, non si tratta di un novello Adamo, plasmato dall'elemento terreno, bensì di una donna, Matelda. È, questa, l'unica figura della *Divina Commedia* cui non sia stato possibile attribuire una (convincente) identità storica²⁹: probabilmente perché è fatta dell'elemento dei creatori poetici, il linguaggio. Ciò la distingue, allo stesso tempo, dalla Eva della Genesi. Tra l'altro, è priva del criterio creaturale per eccellenza, la nudità.

Per modificare in maniera così provocatoria la visione corrente, l'autore deve avere una forte motivazione. Egli fa sì che tutti gli sguardi si dirigano ora su questa Matelda. Come unica padrona del luogo, essa incarna la quintessenza del paradisiaco, cioè il massimo grado di felicità terrena. Dal punto di vista antropologico, essa è la quintessenza dell'*anima sensitiva*. Come un'immagine gradualmente messa a fuoco, emerge dalla situazione paradisiaca: prima *cosa*, poi *donna*, infine *bella donna* (*Purg.* XXVIII, 38-41). Per nome viene chiamata solo in seguito, quando, per così dire, ne esercita la funzione semantica (*Purg.* XXXIII, 119). Ed ecco come appare ai viandanti: cantando, cogliendo e spargendo fiori ai bordi dell'acqua, passeggiando e danzando sorridente – la Primavera in persona. I suoi attributi collimano tanto perfettamente con lo scenario naturale che possiamo considerarla senz'altro come l'incarnazione del *genius loci* paradisiaco. In questo modo Dante intende dare un segnale programmatico. Esso prende risalto soprattutto da questo fatto: tutti coloro che nel corso di drammatiche processioni entrano nel regno di Matelda, lo abbandonano poi nuovamente; compreso l'Io. Solo lei rimane. Ma se Matelda rappresenta l'*anima sensitiva* e la *vita activa*³⁰, ciò equivale a giudicare la grandezza non meno che i limiti della capacità autonoma dell'uomo di raggiungere la felicità. Più generalmente: la nostra natura, presa "purement" di per sé, potrà essere al massimo un importante riferimento, un residuo, ma non un traguardo della vocazione umana. Alla comparsa di Beatrice, Matelda retrocede, come un antitipo dietro al tipo³¹. Da questo momento l'Io ha occhi solo per Beatrice. Essa fa presagire una visuale che si

²⁹ Cfr. p. e. N. SAPEGNO, *Purgatorio*, comm. a XXXIII, 119 (p. 369) e comm. a *Purg.* XXVIII, 40 (p. 307).

³⁰ Come conferma da ultimo B. KÖNIG, che riassume una lunga tradizione interpretativa; cfr. *Canto XXVIII*, in **Lectura Dantis Turicensis*, a c. di G. Güntert e M. Picone, vol II: *Purgatorio*, Firenze, F. Cesati, 2001, pp. 435-45.

³¹ Fondamentalmente essa partecipa ad una tipologia dinamizzata, possibile solo in letteratura. Come sia conduce a lei e lei a Beatrice, la sequenza si amplia analogamente nello schema di ascesa: da Matelda, a Beatrice, a Maria. Cfr. in proposito R. MIGLIORINI FISSI, e la sua completa contestualizzazione nella storia del pensiero di questo modello trinitario, che prende avvio da Beatrice: *Da Matelda a Beatrice a Maria*, in **Omaggio a Beatrice* cit., pp. 23-82.

prospetta solo dalla vetta del Paradiso terrestre. Il mondo di Matelda resta indietro perché, in fondo, è ancora vincolato ai sensi e, come ogni cosa terrena, può offrire solo una felicità transitoria³².

Ma la sua provvisorietà, proprio rispetto a Beatrice, rappresenta qualcosa di più di un episodio. Attraverso Matelda, Dante sottolinea il valore intrinseco del nostro corredo creaturale. Si tratta di un'energia vitale che deve essere elaborata in senso spirituale, ma non soppressa. Secondo la dottrina aristotelica, è un elemento costitutivo dell'uomo. La veste rossa di Beatrice all'inizio della *Vita Nova* (I, 4; 28, 1) ne aveva già simbolicamente tenuto conto. Certo, questo *élan vital* è cieco per ogni altro motivo che non sia il suo proprio. Chi lo segue incondizionatamente, smarrisce la retta via e precipita nella bestiale negazione dell'Inferno. Ma se è guidato dal *rationale* delle virtù ed acquista così coscienza di se stesso, dalla sua voglia di pienezza vitale è possibile dedurre l'essenza stessa della vitalità. In tal modo, Dante filosofo si apre un percorso che dall'energia animale conduce alla sua entelechia intellettuale.

Ma per dimostrare che l'attività spirituale deve riscattare – addirittura redimere – il disordine dei sensi, Dante poeta si affidò soprattutto al linguaggio della poesia. Per raggiungere quest'obiettivo, egli ricorse ad un espediente inaudito, che – appunto per ciò – poteva funzionare al massimo con la copertura della finzione. Matelda, infatti, è semplicemente il richiamo poetico nell'ambito di una sistematica sovrascrittura dell'intero Paradiso terrestre: come questo si riflette in lei, Matelda è a sua volta un riflesso – di Venere. Come in un palinsesto, Dante sovrappose la concezione biblica del Paradiso all'antica mitologia di Venere. Con considerevoli ripercussioni sul potenziale di significato della *Divina Commedia*.

Tutti i tratti caratteristici dell'incantevole abitatrice del bel giardino sono facilmente derivabili dall'iconografia di Venere. Il poeta *eruditus* ricavò, da questa concordanza, un principio di sistematizzazione fondato sull'omotopia³³. Erigendo, in tal modo, un monumento intertestuale, oltre che a Virgilio e a Stazio, anche ad Ovidio (ed Apuleio)³⁴. Le *Metamorfosi*, forse ancor più

³² Dettagliatamente discusso con riferimenti alle diverse interpretazioni da CH. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»* cit., pp. 359 ss. (cap. XII). Egli tuttavia ne riconduce la "figura" essenzialmente al concetto amoroso della "pastorella", il che non spiega sufficientemente il suo ruolo nell'Eden.

³³ Con ciò si definisce una concezione che il termine di eterotopia di Foucault presuppone sistematicamente, pur non sistematizzandola. Essa sottolinea che gli spazi semantici sono in grado di comunicare, perfino ai giorni nostri, non solo a livello sintagmatico, ma anche paradigmatico, come appunto dimostra la ricchezza associativa di "paradiso" (cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-62).

³⁴ Sviluppato sistematicamente, partendo dal concetto medievale di *auctor* da M. PICONÉ (che tiene conto della significativa letteratura sul tema) in *L'Ovidio di Dante* (in **Dante e la "bella scola" della poesia*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-44). Dal punto di vista dell'influsso di Ovidio, la *Commedia* può sembrare una "divina *Metamorfosi*" (p. 137). Un'intensa

dell'*Eneide*, erano una sorta di Bibbia poetica del Medioevo. Curtius le definiva il *Who's who* medievale della mitologia antica³⁵. Numerose citazioni, figure, paragoni ed allusioni furono recepite proprio nel *Purgatorio*, caratterizzandolo come la forma mentale dell'*anima sensitiva*. D'altra parte, non a caso le guide dell'Io, Virgilio e Stazio, nei rispettivi poemi *Eneide* e *Tebaide*, rendono particolare omaggio proprio a questa dea dell'antichità. E secondo Ovidio, essa è la madre di Enea.

Venere: una sintassi estetica di attributi, componenti e motivi che riguardano il discorso sulle gioie (e i dolori) della sensualità³⁶. Dal sontuoso repertorio, Dante attinse miratamente quegli elementi che Boccaccio, nella sua opera dottrinale più importante, *Genealogie deorum gentium*, discrimina come *Venus magna* ovvero *pudica*³⁷, una versione purgata di tutte le tendenze libidinose della *Venus venenum* (*Purg.* XXV, 132). Essa è quindi il ritratto speculare dei viandanti purificati alla fine del *Purgatorio*³⁸. Conformandosi al loro sguardo, Dante evita una manifestazione troppo seducente di Venere e non la fa comparire di persona, bensì nella virtuosa *similitudo* di Matelda. Ma se riconduciamo, a sua volta, Matelda a Lia (*Purg.* XXVII, 101), che ne è la prefigurazione, essa costituisce, per quel che concerne la divinità antica, uno stadio tipologico preliminare. In ultima analisi, non appena Matelda entra nel campo visivo dei pellegrini dell'aldilà, si verifica una sorta di anagnosi: i viandanti riconoscono in lei quello stato di naturale innocenza dell'uomo prima del peccato originale, che essi stessi hanno riacquisito alla fine del loro percorso di penitenza. L'intenzione dell'autore è esplicita. Con le prime

ed acuta discussione sull'influsso formativo di Ovidio sulla *Commedia* in **Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, a c. di M.U. Sowell, Binghamton-New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991, e parimenti in **The Poetry of Allusion. Vergil and Ovid in Dante's «Commedia»*, a c. di R. Jacoff e J.T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, 1991; qui con particolare riferimento agli articoli di P.S. Hawkins.

³⁵ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1993, cap. 2, §1. Cfr. l'elogio di Dante in *De vulgari eloquentia* (II.vi, 7): «Et fortassis utilissimum foret ad illam [constructionem] habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum»; modificato in *Vita Nova* 16, 9 (p. 154).

³⁶ Cfr. la classificazione di Dante in *De vulg. eloq.* (II.ii, 8): «Dicimus illud esse maxime delectabile quod per preciosissimum obiectum appetitus delectat: hoc autem Venus est». Per la presenza di Venere nel Medioevo cfr. E.G. SCHREIBER, *Venus in the Medieval Mythographic Tradition*, in *Journal of English and German Philology*, LXXIV (1975), pp. 519-35; B. GUTHMÜLLER, *Pro quanta potentia regni / Est Venus alma, tui!*, in **Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabaud*, a c. di E. Mai, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 2000, pp. 49 ss.; J. SEZNEC, *Das Fortleben der antiken Götter*, München, Fink, 1990, pp. 65 ss.

³⁷ In *Tutte le Opere di G. Boccaccio*, voll. VII-VIII, a c. di V. ZACCARIA, Milano, Mondadori, 1998, III, 22 ss., pp. 336 ss.

³⁸ Con un'allusione cifrata già all'inizio del *Purgatorio*, quando la luce del pianeta Venere denuncia la svolta spirituale dei pellegrini; qui la stella è ancora nel segno dei Pesci, cioè nell'elemento sensibile dell'acqua (i pesci sono un elemento fisso nel patrimonio iconografico di Venere); ma la congiunzione è in declino: «Lo bel pianeta [...] velando i Pesci ch'erano in sua scorta» (*Purg.* I, 19-21).

parole di Matelda egli definisce immediatamente la sua condizione paradisiaca – e quella dei pellegrini: «in questo luogo eletto / a l'umana natura per suo nido» (*Purg.* XXVIII, 77-78).

Le sovrapposizioni vere e proprie sono evidenti, a dispetto di tutte le libertà poetiche che Dante, come sempre, si riserva. La stella di Venere presiede già ai primi passi dei viandanti, proprio al principio del *Purgatorio* (I, 19). E con essa inizia anche la terza visione onirica dell'Io (*Purg.* XXVII, 92 ss.). Gli appare Lia, prefigurazione di Matelda, inquadrata a sua volta in una doppia sequenza: impallidendo, il bagliore del pianeta notturno si dissolve nell'incipiente chiarore dell'alba. I suoi raggi però compaiono, per la prima volta, alla vista di Matelda: «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi» (*Purg.* XXVIII, 43-44). Venere è la luce avvampante dall'oscurità dei sensi, che traluce qui nella leggiadria (*amore*) di Matelda.

Ma ancor prima che Lia affiorasse alla coscienza dell'Io, Venere si era già velatamente preannunciata attraverso una formula paradisiaca: «Venite benedicti / Patris mei» (*Purg.* XXVII, 58), che riecheggia dal giardino edenico. Il messaggio di Gesù agli eletti del Padre (*Mt.* 25, 34) si riallaccia, come in precedenza il tramonto della notte e la levata del sole, anche a Venere. Chi si affidava ad una lettura etimologica nel senso di Isidoro da Siviglia – Dante gli rende omaggio in *Par.* X, 131 –, e conosceva Cicerone e Fulgenzio, non poteva non cogliere quel *venire* contenuto nel nome di *Venere*: che è un'antropologica potenza universale, perché “viene” da tutti³⁹.

Ma non solo sul piano visivo ed auditivo, estetico, il *Purgatorio* culmina in Venere, bensì anche a livello affettivo. Sempre in apertura di cantica, maestro e discepolo entrano in un paesaggio “ridente”, che “infonde” in loro la venusiana disposizione al *diletto* (*Purg.* I, 16). Esso nasce dalla gioia di vivere che i due reduci dall'Inferno, regno delle anime morte, sentono adesso come una resurrezione. Ma questa non è, a sua volta, che l'anticipazione di un godimento ancora maggiore, la *piena letizia* (*Purg.* XXVIII, 16; esattamente al medesimo verso 16 come nel primo canto), l'unanime giubilo dell'*hortus deliciarum*. Il concetto biblico viene infine espressamente enunciato, con rilievo numerico, al v. 29 del XIX canto (*ineffabili delizie*) e direttamente riferito ad Eva prima del peccato originale. La connessione, del resto, era stabilita da tempo. Nel *De vulgari eloquentia* Dante aveva già assegnato un tale *piacere* a Venere, associando quest'ultima alla facoltà *animale* (VE II.ii, 8). Questa euforia si muove sull'onda dell'impetuosa sensualità della *divina foresta*, che affettivamente produce appunto quella primavera eterna (*Purg.* XXVII, 36 e 51), in cui la mitologia riflette la natura di Venere. Aprile è inoltre la sua stagione, come insegnavano la dottrina dei temperamenti e l'astrologia. Anche sotto quest'aspetto essa si rivela una segreta guida del viaggio d'oltretomba. Secondo la cronologia interna della *Commedia*, l'incontro tra

³⁹ Tramandato da Fulgenzio (cfr. GUTHMÜLLER, “*Pro quanta potentia*” cit., p. 51); ripreso da Boccaccio (*Genealogie* cit., III, 22, 19, p. 351).

Dante e Matelda avviene in primavera, il 13 aprile 1300.

A quanto detto sopra si aggiungono altri, significativi momenti. La *Genesi* aveva rappresentato il Paradiso terrestre come sorgente altamente simbolica di acqua vitale. Dante si riallaccia al dato biblico, adattandolo tuttavia al contesto figurale della sua grande visione: egli riduce i quattro fiumi paradisiaci a due, il Letè degli antichi ed il fittizio Eunoè. Il Letè costituisce il limite massimo della felicità cui la facoltà *animale* può giungere. È significativo che proprio qui, davanti a questo spirituale muro di cinta del Paradiso, il pagano Virgilio si separi dal cristiano Dante (tra il XXIX e il XXX canto del *Purgatorio*). L'Eunoè, il secondo corso d'acqua, demarca invece il limite inferiore della felicità cui aspira la facoltà *rationale*, l'*anima intellectualis*. In questo senso esso si pone come un nuovo inizio.

L'elemento acquatico, con cui i due fiumi delimitano il paesaggio edenico, costituisce un notevole ampliamento dell'orizzonte venusiano. Quando i viandanti raggiungono il Letè, Matelda non fa una pura e semplice comparsa: si direbbe piuttosto che sorga in un certo senso dallo sguardo che essi rivolgono all'acqua (*Purg.* XXVII, 34 ss.). E in perfetta aderenza a questa sua natura acquatica, l'Io la interroga innanzitutto a proposito di quel ruscello dalla limpidezza sovranaturale (*ibid.*, v. 85). Soprattutto qui Matelda è nel suo “elemento”, tanto da costituire il punto di fuga di un'idrografia purgatoriale. Se non c'inganniamo, Dante lo iscrive già nel suo nome. Per quanti sforzi si siano intrapresi nel tentativo di decifrarlo⁴⁰, nessuna spiegazione risulta veramente convincente. Eppure potrebbe dirci molto, se lo leggessimo secondo il diffuso procedimento etimologico di Isidoro di Siviglia⁴¹. Esso prevedeva espressamente una decifrazione lessicale *secundum placitum*, aprendo in tal modo la strada ad interpretazioni poetico-allegoriche.

Anche Dante sembra aver formato così il nome di Matelda. Letto all'inverso, ne risulta “*ad letam*”⁴², che nella vulgata medievale significa: ‘colei che abita (o vive) presso il Letè’. Avvicinandosi lungo la riva ai pellegrini, Matelda immerge il piede nell'acqua (*ibid.*, vv. 61 ss.) – con ogni probabilità per indicare, figuratamente, il fondo elementare della propria natura. Ma essa non si ferma qui. In un secondo tempo, risale con Dante e Stazio il corso d'acqua in direzione della sorgente (*Purg.* XXIX, 7 ss.). Anche in questo caso si tratta di un segnale. L'energia vitale dell'acqua, che Matelda “sta” (nel Letè) a significare, rappresenta solo una traccia che rimanda alla sua origine, dalla quale scaturisce ogni flusso vitale. Ed è infine Matelda che – natural-

⁴⁰ Cfr. relazione e discussione nell'art. “Matelda” di F. FORTI in *Enc. Dant.* cit., III, pp. 854 ss.

⁴¹ *Etymologiarum sive originum, libri XX*, ed. W.M. LINDSAY, Oxford, Clarendon Press, 1911. Il suo procedimento di “etimologia metafisica” investe senz'altro, come mostra B. RIBÉMONT basandosi sulla teoria semiotica, l'inversione nominale di Dante (*Les Origines des Encyclopédies médiévales*, Paris, H. Champion, 2001, cap. II, pp. 39-181, a p. 154).

⁴² J. GOUDET cerca di cogliere in esso un anagramma, *Une nommée Matelda*, in “*Revue des Études Italiennes*”, I (1954), pp. 20-60.

mente – scorterà i viandanti attraverso i corsi d'acqua, fino al *Paradiso*, come sempre fa, controfigura del Caronte infernale, con le anime purificate (*Purg.* XXXIII, 128: «come tu se' usa»). Con Matelda, Dante introduce nel suo *Paradiso* terrestre un dinamismo vitale che sembra voler direttamente riprodurre la vitalità dell'acqua. Una concezione del tutto estranea alla statuarità atemporalità del racconto biblico.

4. *Venere, una scienza*

La carica vitale che nella *Commedia* investe l'energia statica della beatitudine paradisiaca, non aveva riscontro nel programma figurale della Bibbia, il cui momento dinamico si limita all'insediamento ed alla cacciata dei primi uomini. Solo la sovrapposizione con la mitologia di Venere riesce a spiegare le drammatiche metamorfosi che pervadono questo luogo di pace interiore. Mai come qui il *Paradiso* dovette esprimersi tanto chiaramente a favore della celebrazione della vita. Forse Dante prese a modello la vicenda di Pigmalione narrata da Ovidio (*Met.* X, 270 ss.). Come Venere infonde la vita alla sua «vergine d'ebano», così Dante vitalizza il *Paradiso* tramite la Venere-Matelda. Questo aggancio mitologico permette di identificare numerosi tratti rappresentativi del *Purgatorio*.

Innanzitutto, ovviamente, l'elementare legame di Matelda con l'acqua. Venere, già per la sua origine mitica (Anadiomene e Afrodite), non è forse «colei che è nata dalla schiuma del mare» (*Met.* IV, 536 ss.)? Le raffigurazioni medievali la ritraggono quasi esclusivamente a contatto con l'acqua. La dottrina dei temperamenti e la patologia umorale la collegano sempre all'elemento umido. Spesso Venere «viene» a riva attraversando l'acqua. Ma non solo da questo si misura l'affinità spirituale con Matelda. Già molto prima di darle un nome, Dante aveva qualificato quest'ultima in modo pertinente: introducendola innanzitutto come «ninfa» (*Purg.* XXIX, 4 ss.). Come le sue compagne mitologiche, si muove graziosamente in boschetti e radure, e sempre in prossimità dell'acqua. Certo, Matelda non è nuda e il suo «bagno» si limita ai piedi (v. 62). Ma la sua grazia naturale è paradisiaca nel senso di Dante proprio perché, come Venere prima di essere ferita per sbaglio dal dardo di Cupido, non è contaminata dalla passione. La sua sensualità non conosce (ancora) il pungolo della carne.

Dante ha disegnato la figura di Matelda e, per suo tramite, il *Paradiso* terrestre, secondo lo statuto mitologico di Venere – più che di Eva. Egli stesso, del resto, ne decifra il movente naturale. Quando infatti Matelda si rivela al viandante, questi l'accoglie con le parole: «Deh bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti / che soglion esser testimon del core» (*Purg.* XXVIII, 43-45). L'aspetto esteriore (*sembianti*) svela lo stato del «cuore» e quest'ultimo, a sua volta, l'istanza che rappresenta: l'*animale*. La cui sostanza è l'amore – nella sua forma *bella*: *Venus magna*. Ma poiché questa è *trafitta dal figlio* (v. 65), come Dante specifica, seguendo Ovidio

(*Met.* X, 525), il suo amore può spiritualizzarsi solo passando attraverso le sue ferite (*trafitta*), vale a dire in una dolorosa presa di coscienza. Che Dante voglia alludere alla *Venus magna*, identificandola, con l'accento al tepore primaverile (*scaldi*), come l'origine di ciò che Matelda rappresenta, diventa palese nel momento in cui questa si avvicina e, al secondo sguardo, la sua natura si trasfigura, acquistando una simbolica luminosità: «di levar li occhi suoi mi fece dono: / non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere» (*ibid.*, vv. 63-65). Da lontano – nella concezione degli antichi (la guida è ancora Virgilio) – la grazia naturale di Matelda sembra provenire da Venere, la dea che presiede alla sfera *animale*. Ma vista da vicino, con uno sguardo purificato in senso cristiano, essa si rivela come l'antitipo precristiano di un più alto concetto d'amore, che trascende quello di Venere e sarà riservato a Beatrice: l'*amor Dei*. Come per segnalarlo, l'io non ha forse osservato che la fonte dei raggi d'amore emanati dagli occhi di Matelda, similmente a quelli di una dama del Dolce stil novo, risiede in un certo senso al di fuori di lei (*Purg.* XXVII, 43-46)? Essa è come una *donna-schermo* (VN 2, 8) divenuta trasparente, che l'io impiega adesso coscientemente in questa funzione, come intermediaria di una superiore forma d'amore.

Era stato appunto questo l'oggetto «filosofico» del discorso di congedo di Virgilio. Fino a qui, egli spiega al suo discepolo, ti ho guidato io «con ingegno e con arte» (*Purg.* XXVII, 130), le virtù della scienza pagana. Ma ora, alla fine del *Purgatorio*, dove termina la loro competenza (ed il suo stesso incarico), egli lo rimette ad una nuova guida (*duce*), che equivale ad una rivoluzione epistemologica: d'ora in poi, gli raccomanda, segui il cammino cognitivo indicatoti dal *piacere* (v. 131)! Le verità ultime – ecco la grande rivelazione – non si esplicitano secondo il principio del sapere, bensì secondo quello del piacere⁴³. Un piacere, beninteso, purgato delle sue aberrazioni peccaminose attraverso un lungo e severo esercizio di virtù. E tuttavia, anche se esso ubbidisce solo ad una volontà vitale di paradisiaca purezza, ciò equivale in definitiva ad un capovolgimento dell'antropologia e dell'epistemologia correnti: non è la facoltà *rationale* di per sé, bensì quella *animale* a conosce-

⁴³ In questo punto la *Commedia* si spinge audacemente oltre la sistematizzazione intrapresa nella *Monarchia*. Lì Dante si era limitato alla ragione umana ed al suo archetipo, lo Spirito Santo. Qui invece mette in risalto anche la prestazione gnoseologica immaginativa dell'*anima sensitiva* ed il relativo criterio del piacere (cfr. *Monarchia* III.xv, 9). Cfr. in proposito M. PICONE («*Purgatorio*» XXVII: *passaggio rituale e "translatio" poetica*, in «Medioevo romanzo», XII [1987], pp. 389-402), che interpreta poetologicamente questo passaggio come *translatio* dall'*imitatio* (di Virgilio e della sua arte) all'*auctoritas* della «moderna» arte di Dante. Parallelamente si fa virulento il problema della conciliabilità di verità scientifica e verità rivelata nel trattato *Quaestio de aqua et terra*, che con l'ediz. di F. MAZZONI in vol. II delle *Opere minori di Dante Alighieri* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 693-880) può definitivamente venir attribuito a Dante. Anche qui si profila, come ritiene K. LEY sulla traccia di Mazzoni, una soluzione teologicamente garantita, con la cui copertura, inversamente, poteva svilupparsi infine la pretesa di verità di una *factio poetica* (cfr. *Dante als Wissenschaftler: die "Quaestio de aquae et terrae"*, in «Deutsches Dante Jahrbuch», LVIII ([1983], pp. 41-71).

re in ultima analisi il movente del *summum bonum* – a condizione però che sia sollecitata in tal senso dal pensiero della ragione. Matelda sta quindi a significare il trasferimento del processo cognitivo al pensiero del “cuore”, che ha in Venere un suo proprio paradigma.

Solo alcuni esempi significativi possono chiarire con quale finezza e sistematicità Dante abbia applicato questa concezione paradisiaca investita da Venere. L'arrivo nel Paradiso terrestre è dunque la ricompensa per il Purgatorio. Per giungere a quest'altezza (spirituale) era stato necessario mortificare le basse passioni in nome delle loro avversarie virtuose. Nella grandiosa *sacra rappresentazione*, che ha luogo nella radura del giardino edenico, Dante compendia la filosofia della redenzione in un gran “*theatrum mundi*” allegorico. In esso, assumono un ruolo eminente le quattro virtù cardinali e le tre virtù teologali, che incarnano, per così dire, il margine d'azione spirituale dell'uomo. L'alta sensibilità artistica di Dante presta a questi strumenti di felicità cristiana per eccellenza un travestimento pagano-mitologico: anch'essi si presentano in veste di *ninfe* (*Purg.* XXXI, 106 e XXXII, 98). In tal modo assumono la medesima natura della ninfa Matelda. Il contesto mitologico, però, conferisce loro un significato stupefacente. L'aspirazione virtuosa in sé è già radicata negli impulsi vitali dell'uomo. Per loro natura, questi tendono originariamente verso il bene dell'uomo. Il libero arbitrio deve solo condurli sotto la prospettiva della ragione. In tal caso essi portano gradualmente alla fonte energetica da cui scaturisce il fuoco di Venere. A ben vedere, infatti, come già tramanda Isidoro, Venere partecipa di due elementi: nel segno dell'acqua essa incarna il piacere di vivere. Ma se si accende d'amore, viene consumata dal fuoco della passione. È quindi, a sua volta, un mitico emblema di sentimenti contrastanti. Venere è tanto vicina all'uomo perché possiede, come lui, una duplice natura, che la rende ricettacolo di amore buono e malvagio. Secondo Dante, si tratta perciò di stabilizzare la sua insita energia trasformatrice in direzione della *Venus magna*. In fondo, è appunto questo l'insegnamento del *Purgatorio*.

In conformità a questa natura di Venere, i sette vizi capitali che distolgono l'uomo dalla sua felicità, si accoppiano con le sette virtù rispettive⁴⁴. Qui proprio il parallelismo mitico illumina un aspetto fondamentale. Venere, come suggeriscono le storie dei suoi mutevoli amori, è elementarmente “*simpatia*”, una brama costante che non vuol limitarsi a se stessa. Di qui la sua inclinazione a congiungersi, accoppiarsi e rapportarsi. Ovviamente, anche la sua voglia di vivere è soggetta ai dettami della caducità terrena. La sua reazione, tuttavia, non tende a superare la morte in quanto tale. Essa l'affronta

⁴⁴ Questo *organon* appaiato di una *vita activa* cristiana ha una lunga tradizione, da Gregorio Magno attraverso Ugo di San Vittore fino a Tommaso d'Aquino. Con il risalto datogli da Dante nel *Purgatorio*, tuttavia, esso corrisponde non solo alla concezione teologica, ma anche a quella della *natura duplex* di Venere (*Venus magna* e *secunda*), che poteva quindi far da fondo ad una dicotomia morale. Per la sistematizzazione cristiana cfr. GMELIN, *Läuterungsberg* cit., “Introduzione” e commenti al canto XI e ss.

piuttosto nella sua maniera *animale*: laddove la morte distrugge la vita, Venere ne genera di nuova e più abbondante. È questa la *ratio* generativa del suo *lumen naturale*: la celebrazione della vita come una perpetua primavera. Perciò il cielo di Venere è consacrato all'eterna giovinezza; rende omaggio ad una sintagmatica infinitezza. Mentre tutto ciò che vuol giungere definitivamente a compimento – la brama paradigmatica d'immortalità – ricade per lei nel regno delle ombre che accompagna ogni Paradiso, dove ciò che è vitale va definitivamente represso come nocivo per la vita. Ad espressione della sua elementare volontà generatrice, Venere si circonda spesso di colombe, cigni, uccelli e pesci. Quando Dante e Virgilio fanno il loro ingresso nel regno del Purgatorio, Venere, la stella del mattino fa loro luce, e si trova inoltre nella costellazione dei Pesci (*Purg.* I, 21). E la partenza stessa avviene nel segno allegorico di un viaggio acquatico (*ibid.*, v. 1). Attraverso Matelda, tuttavia, Dante, seguendo Tommaso, precisa: l'obiettivo della natura di Venere non è il mantenimento del singolo, bensì della specie, vale a dire della “forma”. Di conseguenza, la “bella donna” che nel giardino edenico trasmette questo concetto, si presenta, scientificamente, come essere generico, come *donna* e *ninfa*. In questo modo, l'attenzione rivolta al suo incantevole aspetto esteriore poteva essere trasferita sul motivo spirituale insito nella sua apparizione. Nel *Convivio*, Dante lo aveva già esposto filosoficamente: «ciascuna cosa [...] ha 'l suo speziale amore» (*Conv.* III.iii, 2-5). Si tratta d'imparare, attraverso l'esercizio della virtù, a comprendere nel contesto generale questo Amore diffuso in dettagli sensibili. L'imperativo morale di Dante è dunque il seguente: operare una conversione nella natura dell'uomo e far ritorno, dalle devastazioni della sensualità, al nativo mondo dello spirito. Il cammino conduce, con tutto il carico significativo di quest'allegoria, a risalire il fiume; fino al punto cui Matelda guida i suoi ospiti, *ad fontes*. Come il giardino dantesco nel suo complesso, quindi, la stessa Matelda-Venere impersona appunto quel passaggio epistemologico che, a sua volta, essa applica ai viandanti (ed ai beati). E qui potrebbe celarsi anche il senso più alto del suo nome. Non acquista forse significato soprattutto formalmente, nel senso di una “conversione” (Matelda/*ad letam*)?

Beatrice lo aveva ribadito, adottando nei confronti dell'Io una perentoria terminologia di redenzione: «Qui sarai tu poco tempo silvano / e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Christo è romano» (*Purg.* XXXII, 100-01). *Silvano*: chiama così il suo servo d'amore purificato. Questa figura rivela meglio di tante parole in quale stadio di sviluppo spirituale egli si trovi. Beatrice fa di lui il mitologico compagno delle ninfe e di Matelda nel bosco di Venere. Essa gli fa intendere di essere approdato alla riserva naturale del suo percorso di spiritualizzazione. Fino a qui potevano condurlo Virgilio (e i filosofi). Ma la felicità dell'aldiquà (*beatitudo huius vite*) si accosta solo all'orizzonte di un'altra beatitudine, che Beatrice annuncia nel simbolo della Città Celeste (*Roma*). Una (antica) saggezza della natura (*silvano*) deve essere recepita in una più alta civiltà (*cive*) del sapere, che ha il suo fondamento in una verità superiore.

5. Verità e metodo

Ogni nuova cognizione dev'essere conquistata. Tanto più, se da un lato è già definita, in quanto rivelata, ma dall'altro trascende la comprensione umana. Allora la conquista della verità diventa soprattutto una questione di metodo. Dante se ne rese certamente conto. Perciò i suoi due pellegrini dell'Aldilà, sulla soglia rappresentata dal Paradiso terrestre, devono superare una duplice iniziazione.

Una volta di più essa è affidata al *genius loci*, Matelda, la ragione pratica della *Venus magna*. La sua funzione propedeutica consiste nel sottoporre gli aspiranti alla verità ad un doppio bagno – nel Letè e nell'Eunoè. Significativamente, in entrambi i fiumi, benché situati in territorio biblico, scorrono acque antiche. Entra quindi in gioco un corredo di significati su cui la secolare esegesi dantesca ha fatto ampiamente luce. Quello liturgico: Matelda immerge "Dante" nel Letè (*Purg.* XXXI, 91 ss.) e porta a termine, dopo il sermone penitenziale di Beatrice, la sua assoluzione, che prevede l'aspersione con acqua benedetta ("Asperges me"; *ibid.*, v. 98). Viene evocato al contempo il rito battesimale antico. Come da Giovanni Battista, l'immersione è il segnale di una nuova vita.

La sua portata spirituale potrebbe inquadrarsi in un sottile dialogo tra Dante ed il suo "amico" Giotto. Il battesimo di Gesù nella Cappella degli Scrovegni (ca. 1305-6)⁴⁵ è svolto in un trittico: da un lato, un gruppo di tre figure, con Giovanni Battista; dall'altro, un gruppo di quattro angeli; al centro Gesù, nell'acqua verde della vita, che separa a destra e a sinistra l'elemento solido "terra", con Giovanni che, secondo il rito antico, lo immerge fino al petto nel fiume. La scena è carica di un alto valore simbolico: è la drammatizzazione di un passaggio. Gesù viene da mano sinistra e si rivolge a quell'altra, bisognosa di riscatto: a Giovanni, che rappresenta l'aspettativa della sua venuta. Questo "Ancora" e "Poi"⁴⁶ coinvolge inoltre anche i quattro angeli, che attendono il ritorno di Gesù dalla sua missione terrena, i cui colori potrebbero accennare alla fede (bianco), alla speranza (azzurro) e alla carità (rosso). Il gruppo angelico illustrerebbe quindi il plusvalore spirituale [dei quattro Vangeli?] implicito nel battesimo di Cristo.

Vari indizi suggeriscono che l'atto battesimale di Dante nel Letè voglia richiamarsi alla rappresentazione pittorica di Giotto, la quale partecipa a sua volta ad una ricca iconotopia. Nella *Commedia*, però, l'immota dinamica dell'affresco si scioglie in una *enarratio*. Alcune circostanze portanti concordano direttamente: l'Io che attraversa il Letè immerso fino al petto («infin la gola», *Purg.* XXXI, 94), cioè al cuore, quindi coinvolgendo l'*anima sensitiva*. Sull'altra riva, accanto al carro trionfale, il gruppo danzante delle quattro (!)

⁴⁵ Cfr. G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Mohn, 1966, vol. I, pp. 137-52.

⁴⁶ Cfr. IMDAHL, *Giotto* cit., p. 54.

Tav. 1

ninfe-virtù. Ad esse l'Io viene condotto dopo il rito («bagnato m'offerse / dentro a la danza de le quattro belle», vv. 103-04).

Si tratta di stabilire se queste concordanze strutturali con l'affresco di Giotto siano casuali – o se non costituiscano piuttosto una delle numerose responsabilità, nella cui variazione Dante codifica la sua personale visione⁴⁷. Questo riferimento chiarisce comunque che, rispetto a Giotto, nel presente rito battesimale il pellegrino dell'Aldilà ha preso il posto occupato da Gesù nell'iconografia tradizionale. Ma proprio ciò che potrebbe sembrare una blasfemia autolebrazione, si rivela, nella prospettiva dialogica con Giotto, come l'espressione di un programma antropologico. "Dante" ha assolto nel frattempo la sua purificazione purgatoriale ed è ormai solo un disinteressato medium visibile della redenzione. Ma appunto di fronte a questa manifesta corrispondenza tra Gesù nel Giordano e "Dante" nel Letè, acquista risalto – e ciò era probabilmente nelle intenzioni dell'autore – la seconda sostituzione che la *Commedia* opera rispetto all'iconografia cristiana: al posto di Giovanni Battista è subentrata Matelda. Ma mentre il primo battezza con l'acqua dell'Antico Testamento, la seconda si serve dell'acqua mitologica del Letè.

Entrambi i particolari influiscono direttamente sul valore figurale del Paradiso terrestre. Con quest'allusione, Dante ha fuso conoscenza antica e cristiana. Il battesimo di Matelda dimostra all'Io fino a quale altezza spirituale la natura umana possa elevarsi con la scienza della *Venus magna*. Ma gli occhi luminosi della ninfa danno altresì ad intendere che la visione della natura che traspare da lei, ha un fondamento che va al di là dei suoi poteri: le viene dall'"alto" (*Purg.* XXVIII, 43-44) – mediante Beatrice. Parimenti non senza fondamento, anche il nome di quest'ultima (*beat-*) trova corrispondenza in quello dell'altro fiume, l'"Eunoè". La misura venusiana della felicità è quindi soltanto un preliminare. L'Io deve perciò superarla: con un secondo battesimo nell'acqua di Beatrice, che lo metta in grado di comprendere la felicità del Paradiso celeste. Il potere taumaturgico di Matelda, al contrario, si arresta su questo confine. E con tutta la sua grazia naturale, essa resta di nuovo sola, parabola dell'albero irredento al centro del suo giardino.

La seconda iniziazione ha completato dunque questo passaggio di critica gnoseologica. In realtà, esso era incentrato non tanto sul bagno in sé, quanto piuttosto sull'assunzione dell'acqua attraverso l'atto del bere. Mentre prima

⁴⁷ L'ipotesi di un riferimento si appoggia anche a più generali esigenze discorsive di carattere allegorico. La "retorica visuale" deve risolvere il problema di rendere con figure dell'esperienza sensibile un "sistema di ordine mentale di per sé non raffigurabile" (cfr. H. BELTING, *Das Bild als Text* cit., pp. 38 e 54) e tradurre le figure mentali, con il loro intento morale, in promemoria figurati. In questo senso la pittura e la letteratura erano costrette a creare *signifiants* emblematici possibilmente universali – p. e. la scena battesimale, per dare a temi astratti una consistenza facilmente comprensibile. La riconoscibilità del materiale illustrativo era il presupposto di una stabile attività analogica. Perciò Dante si sforza ingegnosamente di creare segni di grande intensità, mobilitando il più spesso possibile la tradizione figurale.

era solo un aspetto collaterale (*Purg.* XXXI, 102: «convenne ch'io l'acqua inghiottissi»), ora simboleggia, dopo il passaggio esteriore, quello interiore: la *tabula rasa* approntata dall'immersione nel Letè, adesso si riempie dell'effetto infinitamente benefico che è implicito nel nome dell'acqua: «lo dolce ber che mai non m'avria sazio» (*Purg.* XXXIII, 138). Tanta voluttà dei sensi («mai non m'avria sazio») per misurare la sublime, soprasensibile felicità dell'*anima intellectualis* nel *Paradiso*? Ancora una volta Dante impiega concetti pertinenti della sfera di Venere per accostarsi alla Beatrice del *Paradiso*. Che cosa lo spinse a questa forzatura allegorica?

Il motivo sembra risiedere nei rapporti di corrispondenza all'interno del testo. L'atto di bere l'acqua battesimale non appartiene né alla tradizione biblica né a quella paradisiaca. Dante si richiama piuttosto ad un altro momento paradisiaco: il peccato originale, concretizzatosi nell'ingestione della mela. Molto prima di questo battesimo, egli era già ritornato su quel «pomo d'oro» (*dolce pome*) di cui i mortali tanto si preoccupano (*Purg.* XXVII, 115-17), prima di rievocare direttamente il morso di Adamo (*Purg.* XXXIII, 61 ss.) e la violazione sacrilega (v. 60) dell'albero e dell'intero *Paradiso*. La nuova ingestione nel *Paradiso* terrestre risponde all'antica. Bere l'acqua di Venere significa però soddisfare l'*anima sensitiva* e non reprimerla radicalmente. Chi aspira alla felicità, deve integrare la parte sensibile dell'uomo in quella spirituale. Nell'energia vitale è da sempre latente, seppure adombrato, un anelito di vita eterna (*Par.* I, 7 ss.), che l'*anima intellectualis* deve però recuperare e condurre alla sua vera identità. Quest'ultima, ovviamente, non è più deducibile dalla natura umana. Corrisponde all'*actus purus* della scolastica. E in quanto tale costituisce un inintelligibile dono della rivelazione.

Ciononostante, secondo la figurata epistemologia dantesca, la felicità dell'uomo può diventare veramente eterna (*beatitudo vite eterne*) solo se la natura spirituale non s'impone radicalmente a scapito della natura fisica. In questo caso, infatti, si tratterebbe di una felicità che ha riprodotto ed interiorizzato la cacciata dal *Paradiso* in un'antropologia di autopunizione. Con Venere, invece, è possibile sostenere una concezione inclusiva dell'uomo. Essa vede, in tutte le espressioni affettive, un riflesso del principio di «Amore» che è insito in tutto ciò che esiste, e che indica con tracce più o meno evidenti la via di ritorno a sé. In questo contesto, il *Paradiso* terrestre definisce quell'alto grado di comprensione che lo eleva al rango di una condizione pre-paradisiaca. Qui la primigenia intimità di vegetale, animale, umano e divino (*Sum. theol.* I, 96, 2) offre una visione di com'era in principio, quando tutto era ancora in una voce⁴⁸, nel *logos* (*Gen.* 1, 1). Essa costituiva l'univocità della scienza divina. In lei teoria e prassi si fondevano, nel senso che ogni comprensione di sé si compie su di un altro ma includendo l'unità e l'ipsità di

⁴⁸ Cfr. in proposito R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München, Francke, 1962.

questo altro⁴⁹. Dopo la caduta, perciò, il genere umano doveva impegnarsi nella ricerca di un metodo per ritotalizzare a livello culturale, cioè mediante l'albero della scienza del bene e del male, il «fiume» di questo diffuso impulso vitale che attraversa tutto ciò che «ha esistenza» (*Sum. theol.* I, 93, 2). La *Divina Commedia* è il suo filo conduttore poetico.

Il *Paradiso* terrestre nel segno della *Venus magna* si pronuncia quindi, sotto la copertura della finzione, per un'epistemologia diversa da quella teologica. Tommaso aveva ancorato l'uomo alla sua duplice natura, distinguendo espressamente tra ciò che è nella natura umana e ciò che «va oltre la natura» (*Sum. theol.* I, 99, 1). Da un lato dobbiamo «in ogni enunciato attenerci alla natura delle cose» — in ossequio ad Aristotele. D'altra parte però, tutto ciò che va oltre la natura «lo riteniamo esclusivamente per fede» (*ivi*). Per dirla con Dante, Tommaso risale il fiume vitale fino all'origine, per trovarne la «causa immediata» (*Sum. Gen.* III, 70), la meta in cui il tendere dell'agente o motore e il tendere del mosso giunge a «quiete» (*Sum. Gen.* III, 3). Dante, al contrario, si figura questa meta appunto non come quiete, bensì come sorgente (*Par.* XXXIII, 113). L'intima coesione del mondo, dunque, non è tanto da ricondurre ad un motore immobile, a un Dio filosofico, quanto piuttosto all'artista e *creator*, la cui divinità si esprime in un'incessante volontà creatrice. Il suo ordine eterno consiste appunto nella sua inesauribilità. Ma se Dio è Amore in questo senso, potrà per sua natura essere solo intuito, non concepito razionalmente, anche se la ragione può spianare la strada. La sua funzione consisterebbe nel mettere l'uomo in quello stato di regolata irrazionalità che si esprime nelle forme della *vita contemplativa*.

Perciò i pellegrini dell'Aldilà risalgono il fiume. Per lo stesso motivo essi devono attraversare l'elemento di Venere. In tal modo rientrano simbolicamente in contatto con l'impulso vitale del creato che emana dal primo motore e lega tutte le cose in un vincolo d'amore: «Nel suo [i.e. somma luce, v. 67] profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna» (*Par.* XXXIII, 85-87).

Il creato, come afferma anche Tommaso, era per sua natura sempre buono (*Sum. Gen.* III, 17). La distruzione della concordia originaria è imputabile unicamente all'uomo. E solo sul piano culturale, all'epoca: secondo la filosofia cristiana, si poteva plausibilmente sperare di ricostituirla. Tommaso la cercò perentoriamente nella natura dello spirito. Dante, il poeta, si affidò piuttosto alla scienza paradisiaca e al suo ideale, la felicità che si manifesta nell'amore generativo della natura. A questo scopo dovette ricorrere all'antica scienza naturale di Venere (e al suo modello discorsivo, Ovidio). Il verso finale della *Commedia* vi allude un'ultima volta, definendo *amor* l'armonico

⁴⁹ Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it., Milano, Bompiani, 1995, t. 1, p. 98, in relazione al problema della verità dell'opera d'arte. Nella misura in cui la creazione è considerata l'opera d'arte di Dio, questo può valere però anche per la sua infinita autoproduzione come strumento della sua auto-comunicazione.

ruotare (*move*) delle sfere celesti: «l'amor che move il sole e l'altre stelle». Signore del *Paradiso* è dunque colui, nel quale *rationale* (senno), la teoria, ed *animale* (affetto), la prassi, si compenetrano amandosi, non escludendosi (*Par.* XV, 73 ss.). Tutti coloro che godono della sua visione, sperimentano il sommo grado di spiritualizzazione ma anche di profonda commozione: «il mio disio e 'l velle / sì come rota ch'igualmente è mossa» (*Par.* XXXIII, 143-44). Attraversando coscientemente perfino le brutture peccaminose – paragonabili in ciò allo “spirito alienato” di Hegel –, possiamo quindi ottenere definitivamente con la ragione quel che nel *Paradiso* terrestre ci ha mossi solo nell'inconscio e perciò verso il peccato: «'l sommo *piacer* (è il v. 33 del XXXIII canto del *Paradiso*!).

6. Beatrice: una Venere teologale

Innalzarsi dalla predisposizione fallace dei sensi fino all'inintelligibile verità della rivelazione – il compimento di questo percorso cognitivo richiedeva all'arte di Dante uno sforzo eccezionale. Si trattava di affrontare due passaggi estremamente problematici. Uno di carattere esteriore: la via per la felicità infinita passa attraverso la radicale cesura della morte. Ed un altro interiore: l'inevitabile trasferimento della percezione di sé dal piano fisico a quello spirituale. Alla base di entrambi sta una consapevolezza profondamente radicata a livello culturale: la coscienza del confine, che distingue nettamente un Qui e un Là, un Adesso e un Dopo, un Sotto e un Sopra. Per questo, la religione e la teologia dovettero impegnare tutta la loro arte ed autorevolezza per offrire alla tribolata esistenza terrena, oltre i limiti che le erano posti, la prospettiva di una migliore prosecuzione in un'altra vita. Per Dante ciò significava evidenziare, contro la divisione, l'unanimità del creato, l'amore in tutta la sua sconfinatezza. A questo punto delicatissimo del suo itinerario, gli occorreva la potenza figurativa e concettuale della *Venus magna*. In lei, come in pochi altri simboli, confluisce il patrimonio concettuale precristiano dell'amore. Ma Dante dimostra appunto che il suo potere, vale a dire il potere dell'*anima sensitiva*, non si esaurisce sul confine del Purgatorio. Qui esso viene invece inserito in un altro orizzonte ideale. È questo l'intimo culmine del *Paradiso* terrestre, che si fa evento nell'apparizione di Beatrice. La sua figura illumina finalmente la sovrastruttura teologale che Venere, fondamento naturale della felicità, conosceva solo come tangibile mancanza. Virgilio lo dichiara espressamente: «e se' [i.e. “Dante”] venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno» (*Purg.* XXVII, 128-29).

L'incontro con la Donna della *Vita Nova* si configura strettamente nella prospettiva di “Dante”. Essa gli viene incontro così come appare a lui (*io vidi; m'apparve; lo spirito mio*; *Purg.* XXX, 22; XXXII, 34). E tutti gli attributi indicano che “Dante” la vede come una Venere sublimata. Lo anticipa già l'annuncio della sua venuta: «*Veni, sponsa, de Libano*» (*Purg.* XXX, 11), invoca, come un messaggero celeste, uno dei partecipanti al corteo che la con-

duce nel *Paradiso* terrestre. E riprende con ciò un richiamo che già in precedenza i pellegrini avevano sentito venire dal *Paradiso* (*Purg.* XXVII, 55-56: «*Venite [...]*»). Che l'invito sia rivolto a Beatrice sembra fuor di dubbio. Certo, dal cerimoniale della sua venuta traspare l'*adventus Domini*. Ma nel sottotondo etimologico, la sposa che “viene” dal Libano, cioè dalla direzione della stella del mattino, si schiera contemporaneamente con Venere (cfr. *Purg.* I, 19). Quest'eco attraversa come un motivo conduttore tutto il *Paradiso* e culmina nell'esortazione di Beatrice all'Io: «*Vien più tosto*» (*Purg.* XXXIII, 19; «*venendo meco*», *ibid.*, v. 24). La Venuta si è svelata, a sua volta, come la quintessenza del Venturo, a cui essa accompagna L'Io.

Al tempo stesso, la sua comparsa avviene al modo di una solenne rivelazione⁵⁰: nei confronti del *Paradiso*, ma anche dell'Io stesso, nella sua qualità di destinatario eletto della sua missione. È davanti a lui che il corteo si arresta (*Purg.* XXIX, 154); la Donna celestiale viene per lui. Forse in nessun altro passo Dante impiegò tanto intensamente l'arte dell'allegoria, come nella drammaturgia della discesa di Beatrice (nel canto XXX). Il gran dispiego figurale e stilistico rende superlativa la sua entrata in scena, preparata da Matelda, che ne rappresenta il grado comparativo, a sua volta avviato da Lia, che l'aveva preceduta (*Purg.* XXVII, 94 ss.)⁵¹. L'una supera l'altra e, nel loro successivo avvicendamento, anche l'amore che esse personificano aumenta di grado, innalzandosi da quello pratico di Lia (*mani; ovrare*, vv. 107-08), attraverso la concezione caritativa di Matelda (*frate mio*, *Purg.* XIX, 15), fino al culmine speculativo di Beatrice.

Dante ha intessuto nel suo testo una straordinaria quantità di concordanze. Ci si dovrà perciò limitare all'esposizione di alcuni momenti-chiave della sua messa in scena di Venere. La progressiva costruzione della figura di Beatrice avviene su vari piani. L'attenzione ai traslati riferimenti scritturali ha prodotto una vasta gamma di proposte interpretative. Un interesse di gran lunga inferiore è stato invece dedicato al livello più basso, quello letterale, ed alle sue vivaci corrispondenze extra- ed intratestuali. Anche la *Divina Commedia*, come poema, svolge il proprio pensiero innanzitutto parola per parola e tenendo conto delle prenotazioni estetiche di esse. Senza dubbio, Beatrice si esplicita da sé, richiamandosi al suo passato stilnovistico nella *Vita Nova*. Ma l'autore della *Commedia* ha superato la sua operá precedente non solo sul

⁵⁰ Essa si compie come un graduale svelamento, concretamente ripreso nella progressiva trasparenza dell'alone luminoso che circonfonde il suo capo. In questa crescente chiarificazione, che di pari passo sembra volersi sottrarre all'evidenza, potrebbe manifestarsi una strategia che rispecchierebbe al contempo l'autovalenza estetica del testo. Quest'ipotesi è stata ampiamente analizzata da P. OSTER, *Der Schleier im Text*, München, Fink, 2002, in particolare pp. 58 ss.

⁵¹ Indubbiamente anche in questa configurazione si manifesta la poetica dantesca della polivalenza, nella misura in cui il contesto venusiano interagisce contemporaneamente con un contesto biblico, come messo in evidenza da M. PAZZAGLIA (*Il canto XXVII del «Purgatorio»*, in *L'armonia come fine*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 135-57).

piano delle idee, ma anche su quello poetico⁵². Lo sta ad indicare Virgilio (Stazio, e Ovidio). In una prospettiva letterale, Beatrice appare in un primo momento come il compiuto svolgimento di Matelda. Un motivo dopo l'altro viene ripreso e poeticamente condotto a "fioritura". Beatrice si annuncia come un bagliore ad oriente (*Purg.* XXIX, 12 e 16-17), che infiamma la semioscurità della foresta paradisiaca come un *kairós*, come Amore fa con l'amante (v. 34). È simile quindi al primo raggio di sole che, levandosi, aveva fatto impallidire la stella del mattino (Matelda-Venere). L'aria è piena di melodie e di canti, segnale di una paradisiaca (v. 24) atmosfera (*Purg.* XXVII, 17, 41, 59). La bellezza di Beatrice si perfeziona sinestesicamente nei sublimi inni di *osanna* (vv. 85-87) cantati in sua lode. La precede una grandiosa processione allegorica che rappresenta, in certo qual modo, il presupposto della sua venuta. Dalla sorgente del Paradiso, il corteo si avvicina, tra i due corsi d'acqua, all'albero posto al centro della *divina foresta*. L'apice è segnato dall'arrivo del carro trionfale (*Purg.* XXIX, 107), tirato da un misterioso grifone, che conferisce all'avvento di Beatrice il carattere di un'epifania⁵³. Fiammeggiante come un cherubino, essa fa ritorno nel Paradiso perduto, a dimostrare che l'esilio di Eva è giunto a termine; un atto di revoca del peccato originale.

Dante esibisce qui la sua frequentazione di modelli antichi e biblici (*Purg.* XXIX, 115 ss.)⁵⁴. E fornisce addirittura una traccia, forse proprio nell'intento di suggerire al lettore colto un riferimento ben più azzardato e, d'altro canto, di salvaguardarlo da interpretazioni errate – Venere non godeva di buona fama; anche per questo motivo non poteva figurare di persona in un simile scenario. Dante poeta, come avallano tutti i tratti salienti della rappresentazione, inquadra infatti il ritorno di Beatrice nell'iconografia dell'antica dea dell'amore. Il modo in cui il viandante della *Commedia* la vede avvicinarsi, si ritrova già nel *Roman de la Rose*⁵⁵; così la descrive la raccolta di sonetti *Il Fiore*⁵⁶, che riassume la quintessenza del poema amoroso francese. E

⁵² Cfr. in proposito il comm. introduttivo di A.M. CHIAVACCI LEONARDI al canto XXX del *Purgatorio* (Milano, Mondadori, 1994, pp. 875-80 e 884 ss.).

⁵³ M. PICONE gli dedica un'intensa lettura (con letteratura di rilievo, Ovidio compreso) e lo pone, con buone ragioni, al centro dell'inconsueta dinamica, che Dante sviluppò nell'*Eden* (Canto XXIX; in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II: *Purgatorio*, pp. 447-62). All'esauriente discussione di precedenti interpretazioni, egli ne aggiunge una ingegnosa, crittografica: «La *Commedia* diventa l'equivalente del "nuovo testamento" della poesia» (p. 460)! La lettura mitografica praticata qui conduce, a modo suo, alla stessa prospettiva. Cfr. sopra p. 64.

⁵⁴ Cfr. in proposito la densa trattazione (che tiene conto della relativa letteratura) in A. VALLONE, «*Purgatorio*» XXIX, in *Strutture e modulazioni nella «Divina Commedia»*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 135-50. Cfr. il comm. di CHIAVACCI LEONARDI, *Purgatorio* cit., pp. 867-68.

⁵⁵ Cfr. GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Il romanzo della rosa*, Prima traduzione integrale in versi italiani, a. c. di M. Jevolella, Milano, Arche, 1983, vv. 15799 ss.

⁵⁶ Cfr. *Il Fiore e il Detto d'Amore*, a. c. di E.G. PARODI, Firenze, Bemporad, 1922; in particolare il sonetto CCXVII, p. 111; inoltre l'analisi storica dei motivi di L. VANOSSE, *Dante e il «Roman de la Rose»*. Saggio sul «*Fiore*», Firenze, Olschki, 1979, che va alla ricerca dei riferimenti sparsi nell'intero testo (pp. 321ss.).

anche se quest'opera non fosse di Dante stesso, essa è quantomeno vicina all'amorologia dantesca. In seguito, con il sistematico riepilogo da parte di Boccaccio di tutto il sapere tramandato a proposito di Venere, l'attitudine trionfale entrò indiscussa nel suo repertorio⁵⁷.

Collocando l'ingresso di Beatrice su questo sfondo letterale non si potrà fare a meno di riconoscerle il formato di una Venere. Qui, come nel mito, compare il carro aureo, anticipato nel bagliore dorato dei sette candelabri (*Purg.* XXIX, 43); identificato nel grifone, l'essere alato metà aquila e metà leone. In realtà, solo la parte anteriore del grifone è dorata, vale a dire la sua natura di uccello. Ma il carro di Venere non veniva appunto tirato da volatili? Nel grifone, dunque, i cigni e le colombe della tradizione mitologica venusiana assurgono, in ossequio alla solennità della circostanza, ad una grandezza epica. L'evento stesso si svolge, come vuole la dottrina degli umori, in un'atmosfera d'alba primaverile. Il carro aureo di Febo (*Purg.* XXIX, 117 – e con lui Ovidio *Met.* II, 107-10) chiarisce ulteriormente le implicazioni culturali di questa scena, che culmina nella definizione del *carro trionfale* come *divina basterna* (*Purg.* XXX, 16). Esso può dirsi divino perché ha assunto in sé la sostanza paradisiaca della *divina foresta* (*Purg.* XXVIII, 2). Ma questa è svistata a sua volta secondo l'iconografia di Venere. I cori angelici accompagnano il carro (v. 17), come del resto già la foresta e Matelda avevano preparato il Paradiso di Venere (*Purg.* XXVIII, 17 e 41) a questo evento. Completano l'affresco mitologico una *nuvola di fiori* (*Purg.* XXX, 28), e le ninfe-virtù che danzano e cantano ai lati del carro.

E infine Beatrice stessa: provvista di ricco ornamento allegorico e di una terminologia fondamentale, costituisce uno dei vertici spirituali della *Divina Commedia* – e un invito a svariate previsioni e retrospettive interpretative. A ben vedere, tuttavia, essa si presenta dapprima nella relazione scientifica dell'io, che è in procinto di passare da un atteggiamento spirituale d'impronta "sensitiva" ad uno d'impronta "intellettuale". E al primo approccio gli appare in questa forma: emergendo da una nuvola di fiori, il leggiadro ornamento naturale di Venere. Come il sole dietro una leggera bruma, il suo viso – la sua visione – è ancora avvolto in un velo luminoso (*candido*) (*Purg.* XXX, 31). Il suo capo è incoronato di ramoscelli d'ulivo, che si richiamano alle ghirlande di fiori primaverili di Venere, ma sottolineano, in conformità alla sua origine paradisiaca, un aumento del peso simbolico⁵⁸. Sopra una veste rossa («color di fiamma viva», v. 34) indossa un manto verde. Innanzitutto, dunque, essa si dispiega allo sguardo dell'io come una sinfonia di colori. Nel suo rosso, verde e bianco luminoso si riuniscono manifestamente i colori fondamentali del Paradiso terrestre. Da Cristoforo Landino in poi, è opinione comune che essi vadano intesi come le tre virtù teologali: bianca la Fede,

⁵⁷ *Genealogie* cit., III, 22, 3 (alla p. 339).

⁵⁸ Con rimando a Minerva, rappresentano "pace" e "sapienza"; cfr. D. A., *La Divina Commedia*, comm. di SCARTAZZINI-VANDELLI, Milano, Hoepli, 1941, p. 568.

verde la Speranza, rosso l'Amore (del prossimo)⁵⁹. Questa simbologia dei colori era già stata direttamente anticipata dalla tre ninfe sul lato "destro" del carro trionfale (*Purg.* XXIX, 121 ss.).

Ma proprio quest'evidente concordanza rende sensibili per le modificazioni programmatiche di senso. L'ordine di comparsa delle ninfe – rosso fiamma, verde brillante, bianco niveo – si ripete in Beatrice con una sequenza esattamente opposta. Questa inversione significa che la condotta virtuosa degli uomini è complessivamente soggetta ai dettami dell'*anima duplex*: da un lato reagisce ad un impulso che viene dal basso, lo stimolo sensibile, che corrisponde intensamente con la sua causa intrinseca – Matelda e "Dante", che vanno incontro al corteo trionfale. D'altro canto, essi da soli non arriverebbero a comprenderla – il Paradiso terrestre è deficitario nel suo centro – se non venisse loro incontro un'illuminazione dall'alto, la figura lucente di Beatrice. Essa chiarisce il motivo divino della nostra commozione terrena. Perciò, partendo dall'alto, Dante ne ritrae prima la testa chiara, per scendere poi al suo manto verde ed alla veste rossa (*Purg.* XXX, 31). La promessa di redenzione presuppone che entrambi i momenti interagiscano nel senso di un'inversione. L'apparizione di Beatrice spiega quindi allegoricamente la conversione che Matelda opera sull'Io. Perciò, il Paradiso terrestre dantesco nel suo insieme, ha impressa in sé la struttura dell'*anima duplex*. La sua *divina foresta* è pienezza di natura (*foresta*), che arriva però a compimento solo spiritualmente (*divina*).

A ciò concorre anche una seconda differenza. Al contrario delle ninfe teologali, Beatrice riunisce in sé sola i tre colori delle virtù. Rappresenta quindi la "Summa" di ciò che l'uomo partecipe della rivelazione può intraprendere, per raggiungere la *beatitudo* di cui il suo nome testimonia: una felicità che trascende quelle immaginate da noi – Paradiso terrestre, Età dell'Oro (*Purg.* XXVIII, 140 ss.). Nella prospettiva dell'Io, dunque, Beatrice assurge in un primo momento al rango di ninfa suprema. Il viandante la vede avvicinarsi dal "basso", nella progressione di Lia e Matelda, cosicché essa appare come la vera e propria dea del Paradiso Terrestre. Occupa quindi il posto che la mitografia riserva alla *Venus magna*. D'altro canto, Beatrice è già da sempre in posizione più alta, è la messaggera di un amore superiore. Comparendo nell'Eden dantesco in questa duplice veste, si fa perciò riconoscere come la vera intermediaria tra l'ideale di amore umano e quello divino⁶⁰: una Venere teologale.

⁵⁹ Cfr. il comm. riassuntivo di SAPEGNO, *Purgatorio* cit., p. 332.

⁶⁰ F. MAZZONI ha illuminato in modo determinante questa funzione partendo dal concetto filosofico dell'*analogia entis* (*Il canto XXXI del «Purgatorio»*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 5-98).

7. I colori della felicità

La vera felicità – è il messaggio di questa Beatrice *duplex* – può essere ottenuta solo in sinergia. Tutte le facoltà dell'uomo, dalla più bassa alla più elevata, devono concentrarsi per poterne afferrare il sublime concetto. A questo punto Dante conferì un valore programmatico, appunto nella figura di Beatrice. La sua dottrina teologale dei colori, infatti, comporta in ultima analisi un'inversione sul piano eudemonologico. Nel chiarore che emana dal suo "capo", l'*anima intellectualis* segnala il proprio atteggiamento "razionale"; nel verde, l'*anima sensitiva* indica l'*animale*, la sua solidarietà affettiva; il rosso, infine, esprime il tendenzialmente egocentrico *élan vital* dell'*anima vegetativa*. Dante aveva formulato una simile classificazione già nella *Vita Nova*. Proprio questo rende ancor più evidente la trasformazione della figura di Beatrice nella *Commedia*. In precedenza, essa appariva così allo sguardo amoroso dell'Io: dapprima nell'abito rosso sangue (*VN* I, 4) di una violenta passione d'Amore, la cui "alta" («nobilissimo colore», ivi) sostanza gli si manifestava in sogno. La sua Donna lo afferrava con la potenza della Venere nuda e giacente (*Venus secunda*): «nelle sue [*i.e.* di Amor] braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda» (I, 15). In seguito però, dopo la sua morte, essa si presentava nella bianca veste della promessa («mirabile visione», 31, 1) di una nuova, soprannaturale («fuori della sua patria», 30, 5) comprensione («intelligenza nova», 30, 10) della sua figura. Il problema della *Vita Nova* era come conciliare tra loro due effetti così contrari di un unico fenomeno. Alla fine del suo romanzo d'amore, l'Io comincia ad intuire dove potrebbe trovare una soluzione: appunto in quell'elemento addizionale di cui la *Commedia*, tramite la simbologia dei colori, rivestirà la figura di Beatrice, il suo manto verde. Esso sta a significare che la felicità di cui l'uomo va in cerca, non risiede in un aut aut assoluto – o cedere alla passione amorosa e patire la morte dell'anima, o rinunciare completamente ad essa. È invece necessario sondare la voce della natura con alta intelligenza – il "capo" di Beatrice è cinto di verdi ramoscelli d'ulivo – ed in tal modo riconoscere l'amore come elementare motivo di ascesa. Perciò Dante introduce l'idea di Venere, vista come una santa naturale, nel Paradiso biblico. Essa incarna il grado di comprensione della divinità della natura cui l'uomo può giungere con la scienza e la poesia antiche. Di per sé, il suo potere non va oltre questa soglia: Virgilio, e anche Matelda, rimangono fuori del *Paradiso*. Ma il pellegrino dell'Aldilà, attraverso la *Venus magna*, ha compreso che il piacere celestiale del Paradiso non conosce, in via di principio, altro movente di quello terreno. E non fa che ricondurre il naturale slancio vitale di quest'ultimo in una prospettiva ultraterrena. La felicità è, con tutto il peso gnoseologico del termine, una questione di contemplazione; l'amore è la materia di cui è costituita; la verità rivelata la sua infallibile guida.

Nel manto verde che copre la veste rossa, Beatrice diviene, agli occhi dell'Io, consustanziale con il verde della *divina foresta*. La Signora del suo cuore non gli si è riavvicinata appunto al modo di una naturalistica *imitatio*

Christi? La sua venuta risponde ad un ordine che viene "dall'alto"; adeguandosi al *Paradiso* di Dante, essa riassume forme terrene – sotto le insegne di Venere – e seduta presso il tronco dell'albero di nuovo verdeggiante al centro (*Purg.* XXXII, 86 ss.), simile ad una paradisiaca Pietà, patisce la distruzione mondana e spirituale della Chiesa rifioriente (*ibid.*, v. 87). Solo mediante la sua umanazione mitografica Beatrice può far comprendere alla natura umana "Dante" in che modo (ri)tornare all'Empireo. Ad indicare il cammino sono i Vangeli, sotto forma di quattro *animali* coronati di verdi fronde (*Purg.* XXIX, 92-93), che precedono Beatrice ammantata di verde. Al culmine della scala celeste tutti i colori si raccolgono infine nello spettro indiviso della *somma luce* (*Par.* XXXIII, 67, 104, 124). Quest'evento luminoso è un'evidente parabola dell'amore divino che investe tutto il creato: «sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch' i' dico è un *semplice lume* / [effetto dell'essere il tutto] legato con *amore* in un volume» (*Par.* XXXIII, 86-90).

Dei numerosi riferimenti a Venere che si potrebbero ancora stabilire, ci limiteremo ad esporre i tre seguenti. Il primo contrassegna il finale del canto XXXI. Qui il viandante può finalmente immergere il suo sguardo in quello di Beatrice («li occhi alli occhi rilucenti», v. 119), che a sua volta è fisso sul grifone (v. 120). Viene così a costituirsi la seguente costellazione di figure: dal lato sinistro, quello mondano, si avvicina «Dante». Al centro, sull'antico carro di Venere, campeggia Beatrice; alla sua "destra" le tre ninfe teologali. Salmodiando (v. 133), esse fanno appello alla sua benevolenza, affinché non si celi più a lungo al suo "fedele" pentito (vv. 136 ss.). Tutte le componenti essenziali dello scenario indicano che Dante impiega anche qui una sequenza della mitografia venusiana. A ben vedere, sono le tre ninfe teologali stesse ad offrire una spiegazione di sé e della propria natura, rivolgendosi a Beatrice con queste parole: «Per *grazia* fa noi *grazia*» (v. 136). Non si può trascurare l'allusione alle tre Grazie dell'antichità. Come ninfe, genî femminili della natura, la loro parentela mitica era del resto già implicita⁶¹. Ora il richiamo alle Grazie le avvicina immediatamente a Venere. Non c'è mitografo che non abbia ritratto la dea dell'amore anche nel cerchio delle sue compagne, che danzano, l'adornano e fanno musica. Ma le tre espressioni della loro grazia diversificano solo ciò che la Venere (*magna*) stessa riunisce in sé. Anche la loro natura risale quindi ad un essere uno e trino, ma rimane tuttavia limitata alla manifestazione creaturale della vera Trinità. Ancora una volta, Dante fa riferimento al repertorio mitico per modificarlo subito. Infatti, la dea dell'amore verso cui si orientano, danzando e cantando, le tre Grazie (v. 132) dantesche, è Beatrice (v. 133). Come già in rapporto a Lia e a Matelda, essa si vede in tal modo "tramutata" (v. 126) in una Venere dall'"alto". La trinità estetica rappresenta il preliminare sensibile di una trinità trascendentale. In

⁶¹ Cfr. alla voce "Charites", in *Der kleine Pauly* cit., vol. 1, col. 1135-37; con collegamenti alle Muse (cfr. *ibid.*, vol. 3, col. 1477-78).

ossequio all'iconografia venusiana, la venuta di Beatrice avviene inoltre nelle immediate vicinanze dell'acqua, del Letè (ed Eunoè). Oltre a ciò, essa è soggetta al moto vitale che, esteriormente, trova espressione nel carro che la trasporta; e, interiormente, nell'"inclinazione" che, malgrado il suo atteggiamento severo, dimostra nei confronti dell'Io: essa compare infatti solo per lui. Nella mitologia, questa terza posizione è occupata da Cupido. Nella ripresa dantesca, invece, viene presa dall'Io. Come da ruolo, la vista di Venere-Beatrice scatena in lui sentimenti amorosi («mille desiri più che fiamma caldi», *Purg.* XXXI, 118), ridestati una volta di più da quell'altro aspetto dell'amore, che vede rosso ed è al contempo "ciecamente" prigioniero di se stesso, come Cupido/Amor.

Con il suo inserimento, il finale del canto XXXI si compone a sua volta in un trittico che, come parafrasi del mito, va senz'altro interpretato in questo senso. Ancora una volta, infatti, Dante usa il richiamo per una programmatica modifica. Cupido, appunto, la mette a fuoco. Nel mito, il figlio di Venere, agendo sconsideratamente, cioè senza il controllo della ragione, aveva scatenato nella madre l'amore libidinoso, la *Venus secunda*. Anche l'Io ha inferto alla sua dea dell'amore, Beatrice, una dolorosa ferita, rivolgendo, dopo la sua morte, un amore terreno ad altre "bellezze" (*VN* 15, 3). Il ritorno di Beatrice nel segno delle Grazie, tuttavia, capovolge a guisa di *contrappasso* questa sensualità offensiva: ora sono i suoi rimproveri a colpire l'Io, che avendo teso oltre misura le armi di Cupido – arco e dardi – è divenuto la vittima inerme della propria voluttà, della *Venus secunda* (*Purg.* XXXI, 16 ss.). Fa parte di questa inversione, tra l'altro, che lo stilnovistico amante di allora commemora l'attuale incontro con la sua Donna – che cambiamento! – nei termini di un rapporto madre-figlio (*Purg.* XXX, 79-80)⁶². Anche questo scambio di ruoli ha il suo fondamento mitologico: la Venere teologale attesta al proprio figlio Cupido/Dante il suo grande (*superba*, v. 79) amore materno, seppure per *via negationis*, con accenti pedagogici (*amaro; acerba*; vv. 80-81) – al di là di Letè ed Eunoè governa la spassionata *anima intellectualis*. Per essa, ormai, conta solo la "seconda bellezza" (*Purg.* XXXI, 138) di Beatrice.

Per renderle giustizia, il viandante deve adattare il proprio sguardo ad una veduta astrattiva. A partire dalla seconda visione dell'amata, egli è tutt'occhi, ridotto al più alto dei sensi umani: «Tant' eran li occhi miei fissi e attenti / [...] che li altri sensi m'eran tutti spenti» (*Purg.* XXXII, 1-3). Ma questo sguardo esclusivo è riassorbito a sua volta dallo sguardo di Beatrice: «stringermi li occhi alli occhi rilucenti» (*Purg.* XXXI, 119), che da parte sua è rivolto al grifone. L'uomo prigioniero dei vincoli terreni, suggerisce questa sequenza gnoseologica, ottiene la vera comprensione riflettendo su ciò che muove la riflessione stessa. Il rischio di cadere in tal modo in balia di un

⁶² Ancora una corrispondenza figurativa con la concezione di Venere nell'*Eneide* (VIII, 370 ss.) di Virgilio, che presenta la dea dell'amore come madre affettuosa (altrimenti che l'Afrodite di Omero).

soggettivismo autoriflessivo, per Dante non sussisteva. Per lui, l'*anima intellectiva* aveva in ciò che la spinge alla riflessione, un indiscusso motivo "oggettivo" al di fuori di sé: l'amore disseminato nel creato come traccia del Supremo Amore. Solo nel momento in cui questa meta-fisica insita nella fisica della natura scomparve, la concezione dell'uomo dovette farsi autoreferenziale. L'ascesa dell'io al Paradiso, comunque, avviene nella scia (*esempio*, v. 71) di una riflessione garantita, che era senz'altro ben sicura della retta via: «Beatrice tutta nell' eterne rote / fissa con li occhi stava; ed io in lei / le luci fissi, di là su remote» (*Par.* I, 64-66). La felicità della verità suprema consiste quindi nell'affidarsi ad una paradossale teleologia del distacco visivo. L'io lo rappresenta esemplarmente nel momento in cui distoglie lo sguardo da sé e lo rivolge esclusivamente a Beatrice, la quale a sua volta guarda alla fonte di ogni visibilità (*sole*, v. 63)⁶³.

Attraverso i suoi occhi egli impara quindi a vedere la vera felicità. Tuttavia, con un significativo stratagemma poetico, Dante fa intendere che Venere continua ad agire anche nel *Paradiso*, seppur alle condizioni dell'*anima rationalis*. D'ora in poi, anch'essa si presenta solo in una forma purificata. Per la quale Dante trovò una suggestiva espressione: i *verdi* occhi di Beatrice («posto t'avem dinanzi alli *smeraldi* / ond'Amor già ti trasse le sue armi», *Purg.* XXXI, 115-16). Così, la visibilità sensibile di Venere si è trasformata in un medium del vedere. Venere, la "divinità della verzura"⁶⁴, attraverso la simbologia dei colori, fa intravedere, a chi si immerge nello sguardo di Beatrice, che l'*élan vital* manifesto nel desiderio sensuale della creatura è, in fondo, il *modus vivendi* della conoscenza. Al contempo, però, in esso è contenuto anche il fine della cognizione stessa⁶⁵. La felicità eterna risulta perciò da una metamorfosi spirituale, che permette di riconoscere nell'amore per la vita l'amore come principio di vita. In quanto tale, esso soddisfa da un lato la condizione di spiritualità — del *rationalis* —; e dall'altro, nella misura in cui, come l'Empireo, è incessantemente in movimento — quella dell'*animale*. Subentra allora quel magico momento di beatitudine, in cui Venere si trova in congiunzione con Apollo (*Par.* I, 13); e il verde della dea dell'amore si trasmuta in oro, il colore della spiritualità, anticipato già nel carro e nel grifone. Allora Venere ha raggiunto la sua espressione più pura e sublime: nel dorato batter d'ali degli angeli (*Par.* XXXI, 14).

⁶³ Concordando con Tommaso d'Aquino: «Felicitas hominis consistit in contemplatione Dei» (*Sum. Gent.* III e XXXVII, ed. lat.-it. di K. Allgaier e L. Gerken, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1990, pp. 136-37). Cfr. in proposito la spiegazione filosofica di Dante, che nella *Commedia* trova in Beatrice la sua trasposizione poetica: «nostra beatitudine [...] prima trovare potemo quasi imperfetta ne la vita attiva [Matelda-Venere], cioè ne le operazioni de le morali virtù, e poi perfetta quasi ne le operazioni de le intellettuali» [Beatrice] (*Conv.* IV.xxii, 18).

⁶⁴ J. TRIER, *Venus. Etymologien um das Futterlaub*, Köln-Wien, Böhlau, 1963, pp. 141-54.

⁶⁵ Dante trasponne sul piano poetico ciò che in accordo con Tommaso d'Aquino aveva già teorizzato nel *Convivio*: «Lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio» (*Conv.* IV.xii, 14).

8. La vita, una metafora

La felicità si ottiene dunque non rinunciando, bensì passando appunto attraverso l'amore terreno. Proprio il finale del *Purgatorio* ribadisce a modo suo questo insegnamento (XXXIII, 142 ss.). Tramite una duplice iniziazione, "Dante" aveva superato le prove angeliche in vista dell'ascesa al Paradiso. Il mondo dei sentimenti torbidi e spuri è ormai alle sue spalle. In un congedo emozionale egli si guarda ancora una volta indietro e, malgrado sia già tanto prossimo alla sfera celeste, raffigura la sua nuova vita con immagini che indubbiamente appartengono a Venere. E si rappresenta così il mutamento d'orizzonte in senso paradisiaco: «Io ritornai dalla santissima onda [dell'Eunoè] / rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda / puro e disposto a salire alle stelle» (*Purg.* XXXIII, 142-45). Un unico afflato sintattico per riassumere il suo itinerario spirituale. Egli comprende ora la portata universale di quell'impulso che lo spinge fin dal tempo dell'innamoramento giovanile, e che va dal profondo (*onda*) della disordinata sensualità creaturale fino alle altezze sublimi delle rotazioni cosmiche (*stelle*). Ciò che il viandante nel Paradiso terrestre vive come una rivoluzionaria svolta esistenziale, nella prospettiva dell'universale ordine dell'amore è solo un graduale passaggio dai bassi bisogni vitali a più elevate esigenze. Giudicando dal punto di vista antropologico, ciò non significa altro che un cambiamento del modo di amare. L'esperienza di un amore superiore mi viene quindi concessa nella misura in cui, distogliendo lo sguardo da ciò che io voglio dall'amore, posso dirigerlo su ciò che esso è e vuole di per sé. In questo senso, nel Paradiso terrestre si verifica una svolta a favore dell'oggetto all'interno dell'eudemonologia dantesca. Dal punto di vista del soggetto, la sua anima naturale si trasforma in un'anima bella.

Allo stesso modo si estetizza anche la rappresentazione di Venere. La rigogliosa sensualità dell'ambiente naturale si dissolve alla fine nella calma compostezza di una metafora. La *divina foresta* non è ormai che una parabola della seconda natura dell'io: «rifatto sì come piante novelle [...]» (v. 143). Qui, tanto più al sicuro dal pericolo, esso può svilupparsi al meglio. L'impeto retorico che riecheggia nella triplice insistenza *novelle / rinovellate / novella*, ha assorbito tutta l'energia creaturale insita nell'impulso primario di Venere. La "crescita" dello spirito vitale continua dunque con immutata intensità ad un livello più alto e preannuncia un'eterna primavera dello spirito. Ciononostante, il raggiungimento della vetta spirituale è paradossalmente affidato alla figura dell'inferiore natura vegetale. Con «piante [...] di novella fronda» l'io si sottopone addirittura ad una metamorfosi ovidiana, che fa di lui un elemento della *divina foresta*. Ma è appunto attraverso questa mortificazione figurale che si esprime il plusvalore del suo elevamento spirituale. In forma di pianta, l'io ritorna con coscienza a quell'incoscienza paradisiaca che era stata compromessa sotto l'albero della scienza del bene e del male.

Oltre a ciò, tuttavia, l'io si dissolve in un'identità plurale (*piante*), simile a quella che contraddistingue l'aspirazione collettiva degli angeli. Questa ri-

nuncia alla propria identità terrena, però, non significa affatto una perdita⁶⁶. "Dante" avanza, invece, dalla condizione di esemplare a quella di idea specifica. Egli abbandona definitivamente il suo problematico "Io" per inserirsi nella "moltitudine amorfa"⁶⁷ di una comunione dei santi: che nel celestiale giubilo sono talmente fuori di sé da riconoscersi perfettamente nell'Uno indiviso in cui tutto si rispecchia⁶⁸. Far parte per sé significherebbe, alla luce della *Commedia*, oscurare sensibilmente – peccaminosamente – il generale con il proprio egoistico particolare. Ecco perché i più grandi individualisti sono confinati all'*Inferno*. Considerare se stesso un'isola, sarebbe quindi una prova di colpevole isolamento. Dopo l'erezione della Torre di Babele, Jahvè non aveva nuovamente disperso le genti, bandendole nel deserto dell'eterologia (*Gen.* 11, 8)? La vera felicità paradisiaca consiste dunque nel rinunciare al proprio estro personale (*sua voglia*) ed accogliere l'Altro del proprio desiderio: «Come anima gentil, che [...] / fa sua voglia della voglia altrui» (*Purg.* XXXIII, 130-31). Il sentimento amoroso terreno culmina in un'estetizzazione della spiritualità (*anima gentil*).

Come insegna la vegetazione paradisiaca, solo in questo modo disinteressato l'uomo può veramente crescere. Su ogni esistenza, infatti, per quanto rigogliosa e fiorente, graverebbe in ultima analisi la riserva cui figuratamente allude l'archetipico albero secco e spoglio dell'Eden: il suo centro, l'uomo, ha irrimediabilmente perduto con il peccato originale la sua prima natura. Da allora, l'antropocentrismo paradisiaco è da considerare solo nella prospettiva della sua perdita. Esclusivamente sul piano culturale, come costruzione mentale, è possibile sperimentare ancora la naturalezza. Secondo Dante, tuttavia, la duplice natura umana, di per sé sola, non è più capace di una simile esperienza. Occorre niente di meno che una seconda creazione. Essa, come esplicita la grandiosa allegoria della redenzione al canto XXXII del *Purgatorio* (vv. 37 ss.), è messa in opera con la morte in croce di Cristo. La sua figura, il grifone, accosta, in un gesto altamente simbolico, il timone del carro all'albero del peccato del Paradiso terrestre, facendo sì che questo riprenda a verdeggiare e a rifiorire (vv. 55 ss.). Il legno dell'albero del dolore, dunque, conferisce nuova vita all'albero della scienza. Questa metamorfosi dell'uomo

⁶⁶ Già Hegel, nel dibattito intorno alla concezione romantica dell'arte, che investì in modo determinante anche il poema di Dante, si era espresso criticamente in proposito, dandone al contempo una caratterizzazione, in quanto si sarebbe trattato solo di "assoluto Aldilà", «davanti al quale la coscienza individuale può solo annientarsi» (cfr. G.W.F. HEGEL, *Gesammelte Werke*, Hamburg, Meiner, 1968 ss., vol. VI, p. 331). Cfr. in proposito in segno positivo H. FRIEDRICH, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt/M., Klostermann, 1942, pp. 144 ss. e parimenti G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 335-61.

⁶⁷ K. STIERLE, *Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes «Divina Commedia»*, in *Individualität*, a c. di M. Frank-A. Haverkamp, München, Fink, 1988, pp. 270-90.

⁶⁸ Cfr. B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967², in particolare pp. 158 ss.

postedenico fu vissuta dal Redentore fino all'estrema conseguenza. Assumendosi coscientemente la punizione della morte fisica, egli concesse all'uomo la garanzia di una vita metafisica. Ma ad una così radicale *via negationis* sono disposti solo i martiri. Per gli altri mortali c'era tuttavia in serbo una più umana *imitatio Christi*. Invece di barattare la morte del corpo con la vita dello spirito, essa pretende una conversione interiore: agendo virtuosamente, districarsi dai lacci della sensualità ed infondere nuova vita all'anima. In questo caso, Venere mette in evidenza come l'impulso che anima l'esistenza terrena contenga già una felice predisposizione. Che deve tuttavia essere ancora compresa come tale dalla mente. La scienza mitologica di Venere si arresta su questa soglia. Pertanto la sua funzione più nobile consiste nell'esercitare l'inclinazione in un senso superiore: predisporre cioè ad un rapporto di più vasta portata. Per questo motivo, Beatrice è messa nella luce di Venere: ne riassume in sé la "scienza" e porta a perfezione l'umana capacità di comprensione. Giacché Venere, in quanto *naturale* nell'accezione migliore, è «sempre senza errore» (*Purg.* XVII, 94). Questo *senza errore* deve solo essere convertito, per condurre in modo positivo alla piena verità.

Dante non trattò la mitologia venusiana alla stregua di semplice magazzino poetico. Nelle sue equivalenze figurali con le concezioni medievali del Paradiso, l'occhio del poeta riconobbe piuttosto un'elementare predisposizione all'unità dello scibile. La sua fusione poetica dei due campi di valenza non era perciò solo un tributo al *poeta eruditus*. Egli inglobò piuttosto il logos del mito stesso al suo itinerario verso il nuovo Paradiso⁶⁹. Identificando l'Eden con Venere, si modifica fondamentalmente la portata semantica del primo. La paradisiaca voglia di vivere di Adamo ed Eva derivava ancora dalla loro immediatezza di creature. Questa la ragione della loro nudità. Ma l'antica dea dell'amore dà al Paradiso un altro significato, traendo dal quadro tradizionale, ma ormai superato, di questa condizione beata un nuovo, rivoluzionario interrogativo. Evidentemente già i primi uomini avevano la sensazione che, al di là della loro lieta esistenza, dovesse esserci una felicità ancora maggiore. Per ottenerla, però, scelsero la via eterodossa: ignorarono il comandamento e la volontà del creatore, e vollero realizzarla da sé. Retrospectivamente, era la via prometeica del superamento della natura: felicità come

⁶⁹ Limitandosi alla referenza interna della *Commedia*, si potrebbe concludere che «la temporalità del mondo redento [dalla visuale del Purgatorio] [è] quindi sempre soggetta alla riserva di essere in ultima analisi irrilevante» (A. KABLITZ, *Zeitlichkeit und Ewigkeit in Dantes Purgatorium: Das Fürstental am Fuß des Läuterungsberges*, in *Werk und Diskurs*, a c. di D. Ingenschay e H. Pfeiffer, München, Fink, pp. 33-72). Il dialogo di Dante con la mitologia, tuttavia, può chiarire appunto che la temporalità esistenziale, dalla prospettiva di *amor* è vincolata in senso sostanzialistico e necessita almeno delle età organiche per sviluppare gradualmente quell'atemporalità che subentra solo nella visione di Dio, e che perfino lì è ancora "qualificata", come *circulazione* (*Par.* XXXIII, 127), come tempo eternizzato dell'amore. Cfr. l'acuta coscienza temporale di Dante relativamente alla storia dell'anima, nell'orazione di ringraziamento a Beatrice (*Par.* XXXI, 79-90); già precedentemente considerata, con riferimento ad Agostino (*Confessiones* I, 19), nel *Convivio* (IV.xii).

costrutto. In tal modo, tuttavia, essi si erano preclusi un'altra strada verso la beatitudine, quella raccomandata loro dal Creatore: "custodire", curare, "chiamare per nome" la felicità che il giardino offriva (*Gen.* 2,15 e 2,19), in modo che essa potesse "crescere" in un rapporto di sollecitudine e di creaturale armonia con la natura (paradisiaca). Una tale felicità conteneva quindi un modello ortodosso di conoscenza, che trova il proprio appagamento nell'obbedienza di fronte al creato.

Con l'introduzione della *Venus magna* nel Paradiso terrestre, perciò, quest'originaria, enfatica alternativa nella storia di perversione della felicità, acquista un nuovo risalto. Benché Dante l'ammetta solo passando attraverso Beatrice, come Venere teologale, gli effetti storico-culturali appaiono notevoli. Al desiderio che aderisce alla natura e a quello che la trascende, infatti, il Paradiso dantesco riserva, nonostante la loro antitetività, un unico adempimento. L'impulso che si manifesta nell'amore naturale, quindi, non è problematico in via di principio, ma solo sul piano umano, perché, conformemente alla duplice natura dell'uomo, esso può essere interpretato bene e male, in modo veritiero o erroneo. Con ciò Dante riconosce l'amore, malgrado i suoi molteplici volti – *Venus magna e secunda*, Diana, *Amor*, Cupido, Satiro, Ninfe, Naiadi – come l'universale, unica ed indivisibile potenza della vita. Esso costituisce contemporaneamente il soggetto e l'oggetto della cognizione. Sotto le spoglie di *Amor*, ci lacerava il cuore e con questo *dissidio* (Petrarca) provoca nel nostro animo una sconcertante scissione. Secondo Dante, possiamo ritornare ad una condizione di integrità vitale solo se le ninfe-virtù con la loro estetica spirituale (si tratta di Grazie!) si prendono cura della nostra alienazione e ne interpretano la dolorosa vicenda come una salutare deviazione verso la loro recondita entelechia.

Amor provoca quindi un evento irrazionale, per indurre le sue vittime non a opporgli radicalmente, bensì a trasformarlo in una scienza dell'amore. Fino a quando è nell'interesse del Creatore, anche il più infimo moto naturale, addirittura la sua devianza (*la via smarrita*), rappresenta una prova positiva in una teologia negativa dell'amore. A ciò serve, non da ultimo, anche il concetto del *contrappasso*. Con esso si può far rientrare nella legge universale dell'amore persino l'*Inferno*. Anche se in realtà quest'ultimo, in termini moderni, può ossequiarla solo in forma di appassionata *absence* quale "teologia negativa"⁷⁰. Non è da qui che l'episodio, romantico di Paolo e Francesca trae il suo fascino dannato? «Ciascuna cosa [...] ha 'l suo speziale amore», aveva filosoficamente stabilito Dante nel *Convivio* (III.iii, 2-5). Nella *Commedia* spettò alla *Venus magna* rappresentare le originarie rivendicazioni di

⁷⁰ Non per caso progettata nel mezzo della crisi metafisica alla fine del Ottocento. Cfr. p. es. W. BENJAMIN (riguardo a Mallarmé), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000. Per un profilo storico di questo concetto cfr. l'art. "Absenz" di W. ERNST, in *Ästhetische Grundbegriffe*, a c. di K. Barck et al., Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000, vol. I, pp. 1-16.

questo «speciale amore». Essa incarna, per così dire, l'archetipo paradisiaco della felicità, che nell'oscuro stimolo dell'*anima sensitiva* era ben cosciente della *diritta* via. Beatrice, che dal traguardo dell'itinerario di salvezza fa ritorno nel Paradiso terrestre, costituisce, come Venere teologale, una sinossi di visione animale e razionale della felicità.

9. Discorso dell'anima triplex

Ma se le cose stanno così, le distinzioni e definizioni dei filosofi, sia gli antichi che i nuovi, gli scolastici, possono davvero rendere giustizia a questa celestiale biologia dell'amore? Non si rischierebbe di fissare – concettualmente – qualcosa che trova realizzazione appunto nel proprio moto? A questo punto ci si dovrà chiedere se, con l'ingresso di Venere nell'Eden, anche il paesaggio discorsivo non abbia subito una mutazione⁷¹. Essa infatti non si riveste di concetti amorologici; il suo linguaggio consiste di immagini e situazioni in movimento. Alla sua natura *animale*, mal si confà la statica pittura paradisiaca. Per esprimersi in modo adeguato, esige un linguaggio *animato*. E si compiace proprio nel momento in cui i nostri giudizi razionali si sciolgono in vivaci moti dell'animo. La patria gnoseologica di Venere è perciò l'immaginazione. E amare in senso discorsivo, significherebbe per lei poetare. Dal suo punto di vista, sarebbe dunque la poesia la forma d'amore della verità. Il richiamo a Venere avrebbe quindi come conseguenza, accanto alla conversione spirituale, anche una seconda conversione a livello poetico. La mitologia non esplica la dimensione estetica di Venere espressamente nelle *tre Grazie*? Ella non è forse la madre di *Armonia*, quintessenza della poesia, del canto, della danza, della musica e delle feste, come già sapevano i manuali di astrologia?⁷² Matelda, la sua rappresentante nel Purgatorio, coglie fiori per spargerli sul suo cammino. Non potrebbe trattarsi di *flores retorici*, di fioriture stilistiche? La poesia è parte della musica, la cui teoria trae a sua volta il metro dal canto degli angeli; perciò Matelda canta e danza, cioè si muove, come le altre ninfe e gli angeli, al passo ritmico del verso poetico.

Nella figura di Venere, dunque, Dante ha inteso riflettere addirittura la propria poetica, in particolare la *Divina Commedia* stessa. Ma nella misura in cui Venere non è che una prefigurazione di Beatrice, è soltanto nel nome e nell'immagine di quest'ultima che giunge a compimento la concezione dantesca di un'epica post-antica basata su quella antica. Ma la divulgazione di sacre verità dogmatiche nel leggiadro e polifonico linguaggio dell'*animale* do-

⁷¹ Oltre a M. PICONE (cfr. n. 43) anche C. BOLOGNA interpreta espressamente il ritorno di Beatrice nella *Commedia* come allegoria del riscatto autoriflessivo del concetto poetico che Dante si era proposto alla fine della *Vita Nova* (cfr. *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita Nova», «Petrose» e «Commedia»*, Roma, Salerno Editrice, 1998).

⁷² Cfr. BOCCACCIO, *Genealogie* III, 22, 8, 19, alle pp. 343 e 351.

veva apparire ai teologi, all'epoca signori assoluti del discorso sulla verità, un'inaudita provocazione. Infatti la *Commedia* sostiene addirittura che la sua scienza poetica sia, rispetto alla teologia, una miglior mediatrice dell'indicibile beatitudine del Paradiso celeste. Sottintendendo con ciò che il molteplice senso dell'arte poetica riesca a risvegliare più energie semiotiche dell'ermeneutica biblica. Quest'ultima espone distintamente ciò che, come senso già da sempre compiuto, è inserito a mo' di promessa nella parola delle Sacre Scritture. È vero che anche la poesia non può revocare la cacciata dal paradiso della monosemia. Il poeta, però, può procedere inversamente al lessicologo e, senza riguardo per gli originali, votarsi decisamente ad un'arte post-babelica. Se il ritorno ad un'originale uni-univocità gli è ormai precluso, la sua finzione poetica non dovrà cercare la *sua* felicità appunto nella plurivocità?⁷³ Per questo motivo i poeti dispongono il loro linguaggio in modo tale che esso si presti appunto a diverse interpretazioni.

Dante, tuttavia, non voleva né poteva adottare l'*allegoria dei poeti* come una semplice ripresa schematica dell'*allegoria dei teologi*⁷⁴. Una serie di indizi suggerisce piuttosto che anche sul piano dei significanti la *Commedia* fosse concepita in senso trinitario. I relativi preliminari sembrano già avviati nel *De vulgari eloquentia*. Qui (II.ii) Dante ricollegava la motivazione di un "volgare illustre" (con Aristotele) alle (tre) facoltà antropologiche dell'uomo e, partendo dai tre bisogni fondamentali, ne deduceva l'oggetto programmatico di un'alta poesia. Arrivando alla sistematica conclusione che *salus*, *venus*, *virtus* sono le tre nobili cose (*magnalia*) che interessano rispettivamente la sfera vegetativa, sensitiva ed intellettuale dell'uomo. La punta è rappresentata dal fatto che, contrariamente ai concetti di *salus* e *virtus*, Dante non esita a provocare una frattura a livello terminologico e definisce già qui con una figura mitologica, *venus*, un progetto "scientifico" (dell'*anima sensitiva*), che elaborerà poi figurativamente nella *Commedia*⁷⁵. Se il poema deve farci par-

⁷³ La lettera dedicatoria a Cangrande della Scala rivendica proprio questa differenza tra testi semplici e poetici, dichiarando la polisemia (*polisemos; plurium sensum*) virtù del testo poetico, con cui sul piano del senso letterale si rende possibile un *sensus allegoricus sive moralis* (cfr. *L'Epistola a Cangrande* cit., par. 20).

⁷⁴ Per le divergenze, e le conseguenti intenzioni, cfr. la notevole argomentazione di TH. RICKLIN (*Das Schreiben an Cangrande* cit., pp. XLIX-LIX). La concezione aperta di Dante potrebbe aver coscientemente lasciato la - molteplice - interpretazione alla discrezione del lettore abituato ad una ricezione ortodossa. La prima generazione di commentatori della sua opera confermò questa strategia, Jacopo della Lana, Andrea Lancia, Guido da Pisa. Cfr. in proposito A. VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova, Vallardi, 1981, vol. I, pp. 78 ss. Che a questa derivazione dal sistema del quadruplice senso della scrittura fosse legata una considerevole inversione d'ermeneutica testuale all'interno del sistema stesso, è stato esposto da A. KABLITZ, *Poetik der Erlösung. Dantes «Commedia» als Verwandlung und Neubegründung mittelalterlicher Allegorese*, in *Commentaries/ Kommentare*, a c. di G.W. Most, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1999, pp. 353-79. Già mediante la *selva oscura* prenderebbe l'avvio un «doppio rifiuto nei confronti dell'allegoria [tramandata]» (p. 375).

⁷⁵ La posizione particolare di Venere acquisterebbe un peso ancora maggiore se Dante,

tecipi di tutta la verità sull'uomo redento, potrebbe essere stata la conclusione retorica di Dante, esso deve davvero mobilitare tutto l'uomo, vale a dire tutte le facoltà cognitive che la dottrina dell'*anima triplex* gli attribuisce⁷⁶. Varrebbe la pena di analizzare se, anche per l'efficacia del suo grande poema, Dante non abbia previsto una struttura su base antropologica, «che permetta di intendere la verità divina alla stregua di un destino umano»⁷⁷: fondata quindi su un *sensus vegetativus*, un basso senso che trova piacere particolarmente nell'individuale, nel corporeo e concreto, per così dire un naturalismo della memoria, che soddisfa un consumo a livello letterale. Oltre a ciò, su di un *sensus animalis*, che esige qualcosa di più del puro nutrimento sensuale: qualcosa che lo trascenda, investendo più generalmente la specie, e faccia appello ad un interesse più alto del proprio particolare, e che sia dunque, per così dire, votato ad una *pietà* di contenuto e solleciti allegoriche simpatie. Un simile registro sensitivo⁷⁸ sembra contraddistinguere soprattutto il Purgatorio ed in particolare il Paradiso terrestre. La *Commedia*, infine, specialmente nel *Paradiso*, si fondeva su di un *sensus intellectualis*, cui non occorre più molta oggettivazione e che trova il proprio appagamento nella disinteressata contemplazione, il pendant poetico del pensiero. Ad esso si rivolge il *genus demonstrativum*, che opera mediante la cultura ed i grandi costrutti mentali⁷⁹. Se questa tesi è valida, l'antropologia dell'*anima triplex* abbraccerebbe anche lo stile della *Commedia*, vincolandolo ad una discorsività dell'"anima" di stampo aristotelico⁸⁰.

come si è ipotizzato, riecheggiando l'inno di Tommaso d'Aquino *In festum corporis Christi*, avesse inteso al contempo discostarsene. La strofa finale recita «Genitori genitoque / laus et jubilatio, / salus honor virtus quoque / sit et benedictio» (cfr. D. A., *Über das Dichten in der Muttersprache*, trad. e ill. da F. Dornseiff e J. Balogh, Darmstadt, Wiss. Buchgesell., 1966, pp. 52-96).

⁷⁶ Un'idea alla quale, argomentando con Tommaso, si era già a modo suo accostato E. AUERBACH (*Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1995)¹¹: «Dante fu il primo poeta pensatore ad essere di nuovo convinto dell'unità della persona, della concordanza tra anima e corpo; perciò la ragione rafforzava in lui la capacità di mostrare l'uomo nell'atteggiamento e nel gesto che riassume il complesso dei suoi habitus nel mondo più completo e li manifesta nel modo più chiaro» (p. 78).

⁷⁷ AUERBACH, *Dante* cit., pp. 118-19; o p. e. p. 125. A ciò si presterebbe come fondamento gnoseologico, il concetto dell'*analogia (entis)*, rivendicato da F. MAZZONI, tanto più se esso, come Mazzoni dimostra con salda conoscenza del testo, concorda con quello tomistico della *similitudo* (cfr. per ciò il "trascendentale dimenticato", in **Omaggio a Beatrice* cit., pp. 93-132, alle pp. 108 ss).

⁷⁸ In particolare, T.S. Eliot aveva messo specialmente in risalto la funzione emozionale delle visualizzazioni, che egli considera come "correlativo oggettivo", conforme ai sensi, di una persistente emozionalizzazione - appunto il fondamento di un *sensus sensitivus*. Cfr. M. PRAZ, "Eliot", in *Enciclopedia Dantesca*, vol. II, pp. 656-57.

⁷⁹ R. IMBACH ha sviluppato un approccio ricco di implicazioni per una dantesca filosofia del linguaggio a fondamento antropologico (*Dante, la philosophie et les laïcs. Initiations à la philosophie médiévale*, vol. I, Fribourg, Editions Universitaires, 1996, in particolare cap. VII, pp. 197 ss).

⁸⁰ Secondo la convincente esposizione di Z. BARÁNSKI, Dante sviluppò la *Commedia*

10. La riconversione di Boccaccio

A sostegno dell'ipotesi che il Paradiso terrestre della *Commedia* sia effettivamente stato concepito nella visuale di Venere, c'è la testimonianza del forse più profondo conoscitore del *sacro poema* dantesco: Giovanni Boccaccio. Come possiamo dimostrare⁸¹, egli replicò in un'affascinante risposta al Paradiso terrestre di Dante, decidendo però, in proposito alla duplice natura umana, in senso esattamente opposto. Secondo Dante, l'uomo deve sublimare del tutto il proprio lato *animale*, per divenire del tutto perfetto. Da una prospettiva ultraterrena, questa logica spirituale è senza dubbio giustificata. Ma esige dall'individuo materialmente inserito in un determinato contesto di vita, un forte tributo di negazione della realtà. Se, tuttavia, la natura di ogni cosa creata (e del Creatore stesso) è amore, non sarebbe altrettanto bene, sot-tintende Boccaccio, elaborare la componente solidale, bendisposta, amorevole insita nella natura di Venere anche in vista di un ordinamento terreno?

Boccaccio ha approfondito questa questione nel *Decameron*. I protagonisti della cornice, dieci giovani, trascorrono la settima giornata nella cosiddetta *Valle delle donne* (Concl. VI, 17 ss.)⁸². Questa si configura, fin nel dettaglio, come una replica al Paradiso terrestre di Dante – e conferma in tal modo la messa in scena di Venere nella *Commedia*. Nel contesto generale, la Valle è situata al medesimo punto di svolta del giardino di Venere dantesco: esattamente nel passaggio all'ultimo terzo dell'opera. I viandanti hanno già attraversato Inferno e Purgatorio, davanti a loro si apre il Paradiso. Nel *Decameron* sono trascorse sei giornate di racconti, altre tre seguono dopo la cesura nella *Valle delle donne*. Quando la *lieta brigata* si mette in viaggio per la valle, come all'inizio del *Purgatorio* viene guidata dalla stella di Venere (Intr. VII, 2); l'unica a conoscere la strada è Elissa, un'allusione a quella Elice che, nel *Purgatorio* (XXV, 130 ss.), è profondamente segnata dalla *Venus secunda*. La *Valle delle donne* riproduce inoltre tutti gli aspetti dominanti

appoggiandosi alla tradizione retorica, ma se ne staccò d'altra parte come modello di poesia, nella misura in cui, sia per l'oggetto del *poema sacro* come onnicomprensivo epos universale, che per via dell'onnipresente *lettor*, si indirizzò verso una poetica della *molteplicità nell'unità* ("Sole nuovo, luce nuova", in *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 15-40; integrato in questo senso sotto il profilo storico-stilistico e del genere in "Tres enim sunt maniere dicendi [...]" *Some observations on medieval literature*, "genre", and Dante, in *The Italianist*, 15 [1995], pp. 9-60). Dal punto di vista della strategia retorica dell'effetto, ci si potrebbe chiedere inoltre se Dante, sempre nel senso di una "rivoluzione poetica" (p. 34), non abbia voluto riunire in un'unica opera le tre categorie del *move-re*, *delectare* e *docere*, inquadrando nelle tre modalità di cognizione antropologica che devono essere mobilitate complessivamente per poter cogliere l'inafferrabile verità dell'amore divino.

⁸¹ Cfr. in proposito come pendant W. WEHLE, "Venus magistra vitae". Sull'antropologia iconografica del «Decameron», in **Autori e lettori di Boccaccio*, a c. di M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 343-61.

⁸² *Decameron*, a c. di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1976¹; rimandi conformi a questa suddivisione.

della natura dantesca, componendoli tuttavia in un vero e proprio quadro, di modo che essi si trasformano in un autonomo paesaggio letterario – modello di molti successivi pittori letterari. La straordinaria bellezza dell'ambiente naturale esplicita in ciascuno dei suoi attributi l'iconografia della *Venus magna*. Anche qui al centro della scena sta il bagno dei dieci giovani nell'acqua cristallina. Essi vengono a loro volta iniziati ad una più alta coscienza sotto il patrocinio di Venere; fa seguito una seconda iniziazione, di natura letteraria: come segno della loro nuova identità naturale, si raccontano le novelle del settimo giorno in prossimità dell'acqua e, contemporaneamente, sotto le fronde degli allori. Anch'essi abbandonano però questo Paradiso terrestre e riprendono il cammino: facendo tuttavia ritorno, e questa è la chiusa opposta di Boccaccio, nella Firenze ammorbata dalla peste, nell'*Inferno* del *Decameron*.

Che cosa è accaduto nella *Valle delle Donne* tale da dissipare in loro la paura della morte, fisica e spirituale? Che cosa ha fatto rinverdire il loro albero della vita? Giacché in seguito, uscendo da un bosco, sono inghirlandati di fronde di quercia (Intr. IX 4), per manifestare la loro vittoria su un erroneo atteggiamento nei confronti del mondo. Non sarebbe concepibile, è la domanda implicita di Boccaccio, orientare diversamente la facoltà *rationale* (cristiana), inducendola a sviluppare l'inclinazione solidale, la disponibilità amorevole della nostra natura elementare, non in vista della natura dello spirito, bensì dello spirito della natura, e a coltivare quest'ultimo in forza del suo intrinseco valore? Certo, in tal modo non si conquisterebbe la vita eterna, ma sicuramente un buon principio di vita sociale. Che conterrebbe a sua volta una felicità, anche se più modesta, quella dell'umanitarismo. Nel segno di Venere si compie dunque il distacco tra due grandi spiriti e due epoche. Ripartendo da Dante, l'interesse di Boccaccio si indirizza alla ricerca di un percorso che, dal naturalismo puramente memoriale di Dante, riconduca nella natura stessa della vita.

(Traduzione: Dora Ott-Mangini)



Tavola 1: Giotto, «Il battesimo di Cristo» (ca. 1305-06), Padova, Cappella degli Scrovegni

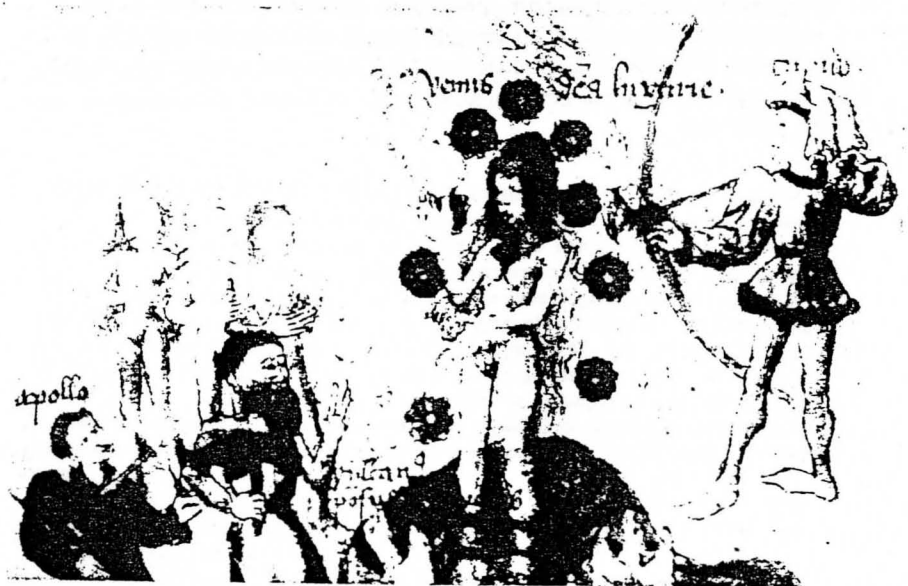


Tavola 2: «Venus dea luxuriae» (ca. 1420), Oxford, Bodleian Library, Ms. Rawl B. 214, c. 198.