

“Ad statum felicitatis”: la letteratura “beatrice” di Dante

Beatrice Stasi – Unisalento

Dedicare a Dante la mia lezione per questa Scuola Estiva ha rappresentato, credo, il semplice e doveroso pagamento di un debito. Non solo perché, anche solo per il senso comune, uno scrittore che si è preso la briga di mandare all’Inferno, o in Purgatorio e in Paradiso tanti personaggi del mito, della storia e della cronaca sembra rappresentare un invitato d’onore a un convivio intellettuale dedicato al rapporto tra etica e letteratura. Ma anche per gli spunti di riflessione che offre sui più specifici argomenti di una fruizione didascalicamente impostata della letteratura da un lato e della *factio* e dunque anche delle dichiarazioni di veridicità all’interno di un testo poetico dall’altro, aspetto quest’ultimo da tempo memorabilmente sintetizzato e (a mio parere) risolto da una nota formula di Singleton («The fiction of the *Divine Comedy* is that it is not fiction»)¹: insomma, titolo e sottotitolo di questa Summer School sono stati ispirati da una mia frequentazione assidua dei testi danteschi per una scelta che ha investito *in primis* la mia attività didattica e ha così contestualmente offerto motivi interessanti di riflessione alla mia attività di ricerca, per una convergenza simbiotica delle prime due missioni del lavoro universitario a volte (pericolosamente) disgiunte.

Del percorso di lettura più articolato proposto nella Scuola Estiva durante le due ore del mio intervento, che non seguiva un ordine cronologico (e non solo per la difficoltà di fissare in maniera sicura la datazione di alcune opere dantesche), si selezionano qui, per ragioni di spazio, solo alcuni spunti, scelti in base non tanto alla prominenza di una curvatura etica della lezione letteraria (in quel caso la selezione sarebbe stata ancora più ardua!), quanto alla più o meno esplicita esaltazione di una insostituibile funzionalità rispetto a quella curvatura degli strumenti tipici della comunicazione letteraria, a partire dalla proiezione mitopoietica di una sfera *ficta*. Sommarietà e desultorietà saranno così inevitabili (e lo erano anche, ovviamente, nel pur più esteso discorso sviluppato durante la lezione), ma permetteranno almeno di schizzare una linea direttiva che al tempo stesso additi e sperimenti il senso generale di un itinerario ermeneutico più puntualmente segmentato e diffusamente approfondito.

I. Petrose

Il primo testo selezionato, non per ragioni, ripeto, cronologiche, ma per la sua apparente maggiore distanza rispetto all’inevitabile punto di arrivo della

¹ C.S. SINGLETON, *Dante Studies. Commedia. Elements of Structure*, Cambridge, Harvard University Press, 1954, p. 62.

Commedia, è *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e la rappresentazione che il testo stesso offre della propria capacità di agire nella vita (ed è su questo aspetto che quella distanza appare a un primo sguardo più marcata). Fin dai primi versi, non solo la stessa programmazione del *parlare* proposta nel celeberrimo *incipit* è dichiaratamente ispirata da una intenzione mimetica (per non dire competitiva) nei confronti degli *atti* di Petra, ma la prima azione attribuita alla donna è un *impetrare* che materializza la potenza delle parole di trasformare la realtà, di ottenere qualcosa grazie alle capacità persuasive (per non dire miracolose) della preghiera:

Così nel mio *parlar* voglio esser aspro
com'è ne li *atti* questa bella petra,
la quale ognora *impetra*
maggior durezza e più natura cruda [...]²

La lampante congruenza del significante rispetto al tessuto fonetico aspro e chioccio della Petrosa ha forse finito con l'opacizzare il più comune significato letterale del verbo *impetrare*, ricondotto alla sfera semantica della petrosità in alcuni commenti³, che glossano con un «racchiude in sé come una pietra», in maniera peraltro funzionale alla scelta talora operata a favore della lezione *impietra*⁴. Altri⁵, invece, optano per una valorizzazione della dinamica psicologica ed evenemenziale evocata dal verbo (in maniera direi anche più coerente con la dimensione temporale mossa e non statica proiettata dall'avverbio *ognora* e dall'incremento registrato), parafrasandolo con un «desidera e consegue» che potrebbe anche essere traccia mnemonica della sua prima occorrenza registrata dal Battaglia, in quel celeberrimo *Rosa fresca aulentissima* (citato com'è noto anche da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*) dove il verbo evoca la realizzazione di un desiderio erotico talmente ossessivo da poter indugiare in fantasie necrofile⁶, con uno slittamento dal sacro al

² Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in ID., *Opere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I.

³ Cfr. ID., *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi, V. Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969; ID., *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.

⁴ È la scelta di D. De Robertis. Anche il Battaglia sceglie di riportare i versi di Dante sotto la voce *impietrare* (ma mantenendo la lezione «impetra»), con la glossa «includere, contenere in sé» (GDLI, *ad vocem*).

⁵ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit.; ID., *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946.

⁶ Cfr. C. D'ALCAMO, *Contrasto*, vv. 120-125: «Se tu nel mare git[t]iti, donna cortese e fina, / dereto mi ti misera per tut[t]a la marina, / [e da] poi c'anegàs[s]eti, trobàrati a la rena / solo per

profano della prima e più diffusa accezione del verbo, fissata nella memoria comune dall'espressione formulare *impetrare la grazia*. Come si è anticipato introducendo la citazione, l'*impetrare* dei primi versi della Petrosa, di là dall'allusivo gioco delle assonanze, sembra in realtà soprattutto voler dichiarare la capacità di ottenere qualcosa attraverso una parola pronunciata con la fede e la perseveranza necessarie per produrre la grazia di un miracolo. In una parafrasi il più possibile aderente all'accezione comune del verbo, la Petra musa ispiratrice del monologico discorso amoroso dell'amante dantesco potrebbe dunque essere presentata a sua volta come soggetto di un'azione verbale in grado di modificare la realtà – forse la realtà che, per tutti, più conta: sé stessa.

È la durezza impetrata negli atti da Pietra a generare la volontà di durezza che attiva e orienta la ricerca verbale del testo poetico. Quest'ultimo, a sua volta, può così riconoscere la sua motivazione essenziale nella possibilità di trasferire sul piano dell'invenzione linguistica la sfida e il conflitto del rapporto con la donna presentato come reale, creando così le premesse per arrivare, nel finale, a rovesciarne l'esito:

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'involta
quello ond'io ho più gola,
e dàlle per lo cor d'una saetta;
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.

Scontato riconoscervi dei *topoi*, soprattutto in una sede come il congedo, che più di altre presta il fianco a una lettura talmente assorta nel riconoscimento di formule e stilemi da risultare sostanzialmente desemantizzante. Pure, l'atto conclusivo d'interpellare il testo poetico consente la messa in scena drammatica di quella tensione del dire verso il fare, del *parlare* verso gli *atti* che aveva innescato all'inizio l'atto poetico stesso: nella battaglia sado-maso ingaggiata con Petra è la canzone l'arma vincente in grado di rovesciare le sorti del confronto mettendo spalle a terra l'avversario. Per quanto distante possa essere dallo *statum felicitatis* al quale la *Divina Commedia* vuole condurre i suoi lettori, secondo un passo celeberrimo della pur problematica *Epistola* a Cangrande⁷, la felicità ossessivamente vagheggiata dall'io poetico delle Petrose è comunque presentata come un premio conteso e vinto grazie alla parola poetica, alla declinazione erotica di un'altra guerra della lingua ingaggiata per vincere la guerra in atto tra i due protagonisti.

questa cosa adimpretare: / conteco m'ajo ag[g]iungere a pec[c]are» (in *Antologia della poesia italiana*, vol. I, *Duecento-Trecento*, diretta da C. Segre, C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 99-100).

⁷ Edizione di riferimento in D. ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. Villa, in ID., *Opere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014, vol. II.

Metaforica, anche questa guerra, ci mancherebbe. E forse può essere utile, per dichiarare meglio l'intenzione ermeneutica che ha deciso di scommettere sulla lettera del testo, citare in funzione contrastiva l'impeccabile cappello introduttivo che Claudio Giunta dedica a questa canzone⁸:

Gli interpreti hanno spesso sottolineato il fatto che si tratta di una poesia insolitamente piena di oggetti e di personaggi [...] E *piena di azioni, di gesti* [...] Ma ciò che va osservato è soprattutto questo, che tutti quanti gli oggetti e i personaggi, anziché vivere sulla scena, *vivono soltanto nelle metafore* che il poeta adopera per descrivere il suo stato. Poche altre poesie *ci dicono così poco sulle circostanze oggettive dell'amore*: l'amante soffre, l'amata è crudele, e ben poco si può aggiungere a questo riassunto *che non sia l'amplificazione metaforica* dell'uno o dell'altro enunciato. La densità della trama, con la battaglia, le saette, le ferite inflitte da Amore: tutto ciò *non è che una finzione per dare corpo, per far vedere il turbamento dell'amante*. Una volta concluso, con la quarta stanza, questo teatro di oggettivazioni e di personificazioni, anche le ultime due stanze *non si svolgono in uno spazio storico oggettivo* ma in quello *virtuale dell'augurio o del sogno* [...] Anche la presenza ossessiva dell'amata, alla quale l'amante cerca di sfuggire [...], è *una presenza soltanto mentale, un'immagine* che abita la memoria e che non si riesce a cancellare [...]⁹.

Impeccabile, ripeto. Solo che le formulazioni implicitamente riduttive (*soltanto... non è che...*) con le quali sono passati in rassegna i principali strumenti della comunicazione letteraria (le *metafore*, la *finzione*...) rischiano di presentare quella stilizzata teatralizzazione come una sottrazione di dati (*ci dicono così poco...*) rispetto a una realtà allusa più che rappresentata, e non come la strategia espressiva consapevolmente scelta per rivelare, rilevare e conferire senso a quella realtà (in linea peraltro con il principio di selezione che orientava fin dall'incipit l'atto narrativo della *Vita Nova* verso una sintetica *sententia*). Anche la contrapposizione tra uno *spazio storico oggettivo* e quello *virtuale dell'augurio o del sogno* sembra implicare una gerarchia tra realtà e proiezione mentale destinata a riverberare pure su Petra, a sua volta riduttivamente evocata come mera (*soltanto*, di nuovo) figura del desiderio. In una collana come «I Meridiani», che non rinuncia a un pubblico di non specialisti, forse per giocare d'anticipo rispetto alla delusione di un lettore ingenuo di fronte a un annunciato affollamento di persone e di azioni che presto rivela la sua astratta e bidimensionale figuralità, il critico sceglie, opportunamente, di dichiararla e illuminarla, ma adottando formulazioni che, invece di valorizzarla, rischiano, forse, di stigmatizzarla. Formulazioni forse scontate, se non obbligate, che finiscono però con l'accettare se non ribadire una

⁸ Tutti i corsivi in questa e nelle altre citazioni sono miei.

⁹ D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., pp. 497-498.

subordinazione della *fictio* rispetto alla realtà, della parola allegorica (nel senso più lato)¹⁰ rispetto alla referenziale¹¹, dell'immaginario rispetto al materiale rinunciando a priori, almeno in parte, a sviluppare le potenzialità esperienziali e anche formative della figura duale posta invece, non a caso, sotto i riflettori del titolo in quello che è stato con ogni probabilità il più innovativo contributo alla didattica della letteratura della seconda metà del Novecento¹². Una simile rinuncia rischia di non far cogliere, allo studente come al lettore non professionale, il rapporto sostanziale e non formale che lega la figuralità della parola letteraria all'invenzione di una dimensione *ficta* sulla quale traslocare una reale dinamica del desiderio che, grazie a quella figuralità e a quel trasloco, può giungere a inventare un punto d'arrivo e una soluzione paradossalmente operativi anche nel piano della realtà. In questa prospettiva, la già evocata distanza della Petrosa rispetto alla *Commedia* sembra ridursi sensibilmente: che l'oggetto del desiderio sia il piacere di un congiungimento erotico con la rosa fresca e aulentissima di turno o la beatitudine paradisiaca della vicinanza a Dio, sarà la letteratura, con le diverse e sinuose deviazioni interdimensionali e polivaloriali della sua erranza, a rappresentare sempre e comunque, nella scrittura dantesca, la strada maestra per il suo raggiungimento. In questa prospettiva, la vocazione etica della propria scrittura letteraria dichiarata nella già menzionata *Epistola* a Cangrande, potrà rappresentare uno sfondo coerente anche per la scrittura delle Petrose, grazie a una formulazione che indugia sull'orientamento generalmente pratico-operativo e non moralistico-prescrittivo del «morale negotium» evocato:

Genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed *ad opus inventum* est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed *gratia operis*.

2. *Vita Nova*

Una conclusione, questa, che rivela tutta la tendenziosa intenzionalità della *dispositio* non cronologica di questo percorso, motivata da un'apparente divergenza e finalizzata a correggerla in una reale convergenza. Ma la scelta di partire da una Petrosa ha anche il vantaggio di lasciare il posto centrale a un testo come la *Vita Nova*, caratterizzato in maniera strutturale dalla presenza di

¹⁰ Lo stesso evocato da Dante nell'*Epistola* a Cangrande, 7.

¹¹ Sempre nell'*Epistola XIII*, la contrapposizione è tra sensi allegorici e sensi «litterali sive historiali».

¹² R. CESERANI, L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura per le Scuole superiori*, Torino, Loescher, 1979. È in programma nel 2023 la pubblicazione di una nuova edizione, con la collaborazione di Marina Polacco.

una componente didascalica talmente evidente e corposa da poter apparire «inerte e pedantesca»¹³ a commentatori antichi e moderni.

Se una simile componente risulta oltremodo pertinente rispetto al percorso di lettura qui proposto, sarà necessario limitarsi a un solo cenno al dialogo maieutico con le donne dotate d'intelletto d'amore che conduce alla gestazione della cosiddetta poetica della loda (*Vita Nova* 10, nella numerazione dei capitoli proposta da Gorni), e cioè di una presa di coscienza (con successiva messa in atto già nella canzone a quelle stesse donne indirizzata) della capacità beatificatrice di una parola poetica euforicamente autosufficiente («quello che non mi puote venire meno»): volendo rievocare la prospettiva diacronica finora accantonata, la prima forma possibile di felicità che Dante insegue e riconosce nella letteratura appare quella più radicalmente autonoma, in quanto fine e non mezzo della ricerca eudemonologica. Maggiore attenzione si potrà così dedicare al capitolo 16 che, tra i 31 capitoli ricostruiti da Gorni, si vede riconosciuta una quanto meno interessante centralità. In linea con una esigenza di chiarificazione didascalica che sarebbe riduttivo relegare solo nell'esercizio parascolastico delle divisioni¹⁴, il passo in questione affronta di petto la questione del rapporto tra figure retoriche e realtà. Il lessico scolastico utilizzato per definire la deviazione della parola letteraria rispetto alla «verità» filosofica¹⁵ ha l'effetto di illuminare non solo la distanza tra filosofia e letteratura (*logos* e *mythos*) nella rappresentazione del mondo, ma anche il rapporto sostanziale e non accidentale tra *fictio* e «figura o colore rettorico»:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò che *io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé*, e non solamente sostanza [separata da materia, cioè] intelligenza ma sì come fosse sostanza corporale: *la quale cosa, secondo la verità, è falsa*, ché Amore non è per sé sì come *sustanzia*, ma è uno *accidente in sustanzia*.

Per legittimare questa *licenza* di dire il falso dei «poete volgari», il poeta volgare in questione avverte l'esigenza di convocare i campioni più

¹³ Gli aggettivi sono di Guglielmo Gorni in quella che viene qui utilizzata come edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in ID., *Opere*, cit., vol. I, p. 760. A supporto del suo giudizio Gorni cita Boccaccio, che addirittura si arroga il diritto di declassare le cosiddette divisioni staccandole dal testo e pubblicandole come glosse marginali, attribuendo allo stesso Dante maturo un ripudio nei confronti di chiose che rendevano la sua opera «troppo puerile».

¹⁴ E che, lo si ricorda solo *en passant*, avrà un ruolo strutturale anche nel progetto del *Convivio*.

¹⁵ Per legittimare una glossa che dichiara la natura filosofica della verità evocata in questo capitolo (*Vn*, 16, 1), nell'edizione di riferimento Gorni rimanda a *Mn* I XIII, 6: «ad habitum philosophice veritatis».

rappresentativi della tradizione classica latina, da Virgilio a Ovidio passando per Lucano e Orazio (*Vn*, 16, 9), finendo così per enfatizzare la centralità di figuralità e (interconnessa) finzionalità come tratti distintivi della parola poetica di tutti i tempi, proprio nel momento in cui per spiegarne la nascita nell'ambito delle lingue volgari chiama in causa una precisa esigenza comunicativa talmente *target-oriented* da limitare i generi letterari praticabili nelle lingue romanze:

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che alli poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che alli prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a'loro sia maggiore licenzia largita di parlare che agli altri parlatori volgari; onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto alli poete, conceduto è alli rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato alle cose inanimate sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere: cioè che detto àno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poscia sia possibile d'aprire per prosa.

L'amore che circoscrive il campo d'azione della poesia volgare è lo stesso di cui l'intero capitolo difende la personificazione: il discorso apologetico sul ricorso alla figura retorica che consente di parlare di Amore (per la filosofia *accidente*) *come se fosse una cosa per sé*, finisce per presentarlo come protagonista assoluto e indiscutibile del discorso poetico. Con un consapevole anacronismo (alla base, del resto, della perdurante vitalità del gioco ermeneutico), in un lessico intellettuale abituato a chiosare la formula del *come se* con un riferimento al finzionalismo e a *Die Philosophie des Als Ob* (1911) di Hans Vaihinger, l'argomentata e diffusa difesa dantesca della falsificazione del reale prodotta da una figura retorica se non dichiara, almeno sottintende una consapevolezza delle potenzialità non solo comunicative ma anche euristiche di quella falsificazione, in grado di rappresentare l'attivismo primario di Amore, movente e motore dell'intera azione verbale. Ma a rendere irrinunciabili in questa sede tutte queste lunghe citazioni dal capitolo centrale della *Vita Nova* è l'insistenza sull'obbligo deontologico del poeta di «aprire per prosa» il senso del suo parlar figurato. Motivo accennato in coda al passo già proposto e ripreso e sviluppato alla fine del capitolo:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così, non

avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

Pur continuando a trascurare i frequenti e forti stimoli che tutto il capitolo offre per una lettura contestualistica, non è possibile non osservare *en passant* come il libello comunemente percepito come atto di nascita del libro letterario in volgare italiano non solo riconosca come proprio elemento strutturale la presenza di un commento chiarificatore dei testi poetici, ma dichiari e ribadisca nel suo capitolo centrale, dedicato alla giustificazione delle licenze della parola poetica rispetto alla realtà delle cose, il dovere morale dello scrittore di tenere stretto il filo che parole e cose tiene unite e di essere in grado, su richiesta, di esibirlo. In questa prospettiva, quella componente didascalica in apparenza «inerte e pedantesca» viene promossa a requisito essenziale, per un'etica della comunicazione, dello stesso progetto libro.

3. La *Commedia*

Ancora più difficile la selezione dei passi su cui focalizzare l'attenzione nella *Commedia*, ultima tappa obbligata del percorso (rinunciando sempre per ragioni di spazio a un'altra tappa pure importantissima come il *Convivio*, evidentemente collocata sulla strada maestra di questo percorso, tanto per la dichiarata intenzione didascalica che sovrintende alla sua ideazione e struttura, quanto per la riflessione sui quattro sensi in cui «si possono intendere e deonsi esponere» le scritture). Per continuare a inseguire il tema della capacità della parola poetica di intervenire sul reale, si potrebbe cominciare col valorizzare il ruolo di poeta di Virgilio, la prima guida che propone e rende possibile il viaggio del personaggio Dante e dunque il progetto di salvezza per autore e lettori alla base dell'opera. La tradizionale interpretazione allegorica di Virgilio come personificazione della ragione umana è senz'altro perfettamente funzionale a una lettura del capolavoro dantesco come *summa* del sapere medievale prima ancora che come opera di un «dicitore in rima», ma in un percorso come questo la scelta di un poeta e non di un filosofo come «duca» sembra suggerire la possibilità che il «verace intendimento» sotto la «vesta di figura o di colore rettorico» possa essere, appunto, l'intenzione di additare nella tradizione poetica classica (la stessa convocata nel capitolo 16 della *Vita Nova*) un precedente imprescindibile per l'esperienza poetica del cristiano Dante. Una prospettiva questa che suggerisce una possibile rilettura di almeno due delle

celeberrime terzine dell'incontro tra Beatrice e Virgilio, prologo necessario di tutto il viaggio¹⁶:

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'ì ne sia consolata.

I' son Beatrice che ti faccio *andare*;
vegno del loco ove *tornar disio*;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

(*If.* II 67-72)¹⁷

Se a far parlare Beatrice «in sua favella» (v. 54) è un'altra personificazione di quell'Amore che (con pur diverso «verace intendimento») giustificava la nascita della poesia volgare nel capitolo 16 della *Vita Nova*, l'irradiazione del movimento che caratterizza questi versi investe e coinvolge Virgilio come attore e motore del viaggio di Dante grazie a una «parola ornata» certo funzionale a ricordare l'eloquenza del poeta più che le sue facoltà speculative, a maggior ragione se si ricorda che il «movere» è la terza funzione della retorica classica. Polarizzata rispetto a questa scelta aggettivale del personaggio Beatrice per definire la parola di Virgilio appare allora quella del personaggio Dante che, alla fine dell'episodio e del canto evoca «le vere parole» della «pietosa» Beatrice (vv. 133-135), spostando la tradizionale contrapposizione tra le due guide del viaggio sul piano di una sostanziale differenza nelle loro strategie verbali.

3.1. *Inferno*, V

Tra i tanti luoghi della *Commedia* in cui nel rapporto tra il poeta pagano e il poeta cristiano si avverte la frizione tra due orizzonti etici e culturali diversi, merita almeno un cenno il celeberrimo canto V, il primo in cui i due poeti hanno occasione di dialogare con un dannato. Com'è noto, quando Dante esprime il desiderio di parlare con Paolo e Francesca, l'eloquenza virgiliana individua con facilità l'argomento al quale i due dannati non sapranno resistere, suggerendogli di pregarli «per quello amor che i mena, ed ei verranno» (*If.* V 78).

¹⁶ Se nella gerarchia valoriale del pagano Virgilio i dubbi e le domande di Dante (*If.* II 31: «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?») e quanto segue) sono sintomo di una «viltade» agli antipodi rispetto alla virtù somma della magnanimità (non a caso «del magnanimo quell'ombra» è la perifrasi qui utilizzata per indicare Virgilio), nell'orizzonte del poeta cristiano possono essere manifestazioni di un'umiltà che accoglie il rischio di una pusillanimità non troppo lontana dalla paradossale beatitudine dei poveri di spirito.

¹⁷ Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Venuti sarebbero venuti, senza ombra di dubbio: per chi (come tutti i dannati danteschi) è ancora attaccato al suo peccato, evocare quel peccato è senz'altro la tecnica di persuasione più efficace. Pure, come hanno osservato già alcuni commentatori¹⁸, Dante non segue il consiglio di Virgilio:

Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, *s'altri nol niega!*» (If. V 79-81)

Invece di attirarli col richiamo del peccato che li ha condannati, il poeta cristiano non solo manifesta pietà verso il loro affanno, ma nomina anche Dio e la sua volontà, sia pure con una perifrasi imposta dal contesto infernale. A rendere *forte* e soprattutto *affettuoso* il *grido*, simile al richiamo rassicurante di un nido che sollecita un movimento prodotto dal *voler* e non subito per la violenza rapinosa di una forza esterna, potrebbe essere non tanto la nota patetica del riconoscimento di un affanno, quanto proprio questa evocazione della divinità, in grado di sottrarre Paolo e Francesca alla trascinate ossessione del loro pensiero dominante, facendoli uscire dalla schiera dei dannati:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal *voler* portate;

cotali uscìr de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido. (If. V 82-87)

Sorprendentemente, questa uscita dona loro un momento di pausa dalla «bufera infernal, che mai non resta». La pausa della pena è, prima di tutto, una miracolosa libertà provvisoria dalla soggezione mai spezzata al peccato. A produrla è la parola del poeta cristiano, che materializza per Francesca la possibilità di pensare al «re de l'universo» e di desiderare qualcos'altro della sua ossessione:

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso. (If. V 91-93)

¹⁸ Castelvetro, Torraca, Mattalia, Giacalone, a un rapido controllo sul sito dell'utilissimo Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

Che poi l'ottativo evochi come oggetto del desiderio una preghiera in grado di impetrare per il poeta una *pace* che contraccambi quella ricevuta grazie al miracoloso tacere del vento (e) della passione è una convergenza, enfatizzata dalla rima («mentre che 'l vento, come fa, ci tace»), che torna a illuminare il protagonismo di una parola capace addirittura di intervenire su una realtà come quella infernale, fissata in eterno nella sua tragica ripetizione. Rispetto alla «parola ornata» senz'altro efficace suggerita da Virgilio fonte di eloquenza, quella del dicitore per rima cristiano è in grado non solo di realizzare il desiderio del personaggio Dante, ma anche di proiettare e donare un desiderio altro ai dannati, facendoli uscire sia pure momentaneamente dal corto circuito passionale che ha fulminato per loro qualsiasi possibilità di salvezza. Che tutto questo accada nel corso del primo dialogo con un dannato, e che Francesca sia lì per colpa di una lettura, per avere letto il libro sbagliato nel momento sbagliato, evoca in maniera fin troppo evidente le responsabilità (eventualmente catastrofiche) della *fictio* anche in un'epoca abituata a ricondurla «ad habitum philosophice veritatis».

3.2. *Paradiso, IV*

Il Paradiso è il prevedibile traguardo di questa escursione a tappe forzate. La scelta in questo caso ricade su un canto dottrinale (IV) che, in linea con l'imperativo categorico enunciato nel capitolo 16 della *Vita Nova*, rivela il *verace intendimento* dell'intera, immensa figura in cui prende corpo la terza cantica, esplicitando così il carattere retorico e *fictio* di tutta la rappresentazione paradisiaca. A farlo in prima persona è la seconda guida del poema, Beatrice, che in questo come negli altri canti insegna al personaggio Dante la visione del mondo terreno e ultraterreno poi proposta come vera dal Dante *auctor*¹⁹. Uno dei dubbi sciolti da Beatrice (quello, a suo giudizio, «che più ha di felle») riguarda la possibilità di interpretare la collocazione dei beati nei cieli come una conferma della teoria esposta da Platone nel *Timeo*, secondo la quale le anime degli uomini tornano dopo la morte nelle stelle in cui abitavano prima della loro discesa sulla terra:

Ancor di dubitar ti dà cagione
parer tornarsi l'anime a le stelle,
secondo la sentenza di Platone.

(*Pd.* IV 22-24)

¹⁹ Per una lettura più articolata in questo senso sia permesso un rinvio a B. STASI, *Beatrice e Platone tra mythos e logos: appunti in margine a Par. IV*, in F. NASSI, A. ZOLLINO, a cura di, *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, Lugano, Agorà, 2018, pp. 1-11.

Il fiele che preoccupa Beatrice è l'eretica incompatibilità della teoria platonica rispetto alla fede cristiana nella creazione diretta delle anime da parte di Dio al momento del concepimento. Una preoccupazione che investe dunque tutta la struttura del Paradiso dantesco quale Dante *auctor* la rappresenta nel suo poema sacro, sulla base di una visita non solo guidata, ma anche illustrata dalla donna: si spiega così l'urgenza che la spinge ad anteporre la soluzione di questo dubbio rispetto all'altro, pur enunciato per primo, ma che ha «men veleno», perché «sua malizia / non ti poria menar *da me* altrove». Il pronome personale di prima persona è stato spesso riportato nei commenti alla tradizionale interpretazione di Beatrice come figura della teologia e della fede cristiana; in una lettura che invece metta in rapporto il pericolo di eresia con la stessa descrizione e spiegazione del Paradiso firmate dal Dante *auctor*, ma sulla base delle lezioni pronunciate nel testo dal personaggio Beatrice, quel pronome potrà invece alludere al ruolo preciso affidato alla figura femminile come responsabile della stessa interpretazione del Paradiso rappresentata nel poema. La risposta della donna dichiara una equidistanza reale di tutti i beati da Dio, anche se ognuno di loro riesce a «sentir più e men l'eterno spiro» a seconda della differente quantità di beatitudine che è in grado di accogliere in sé («differentemente han dolce vita»). L'ambientazione, dunque, degli incontri di Dante con i beati nei diversi cieli non è una esperienza diretta della reale configurazione e distribuzione spaziale del Paradiso, ma una soluzione rappresentativa scelta come «segno» di qualcos'altro, e dunque per la sua efficacia didascalica nel rendere percettibile e comprensibile la gerarchia delle beatitudini celesti:

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per *far segno*
de la celestīal c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che *solo da sensato apprende*
ciò che fa poscia *d'intelletto degno.* (Pd. IV 37-42)

A distanza di anni dall'opera giovanile d'esordio, la dimensione del *come se* torna a presentarsi come irrinunciabile strumento di comunicazione per un messaggio tarato sulle specificità ricettive del genere umano, vincolate all'evidenza materiale della rappresentazione sensibile, e conseguentemente, come unico approccio conoscitivo sul quale fondare l'esercizio posteriore dell'intelletto. Ancora una volta l'esigenza didascalica appare non tanto uno stratagemma posteriore all'invenzione letteraria in funzione di una sua anche semplificata divulgazione, ma molla motivazionale e struttura portante dell'invenzione stessa.

Il nesso col capitolo 16 della *Vita Nova* risulta ancora più diretto quando per esemplificare il ricorso a «figure e colore rettorico» delle stesse Sacre Scritture viene chiamato in causa lo stesso procedimento antropomorfo della personificazione che aveva dato origine alle argomentazioni collocate al centro del libello giovanile:

Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;

e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.

(Pd. IV 43-48)

A segnare, poi, la distanza tra le argomentazioni filosofiche del *Timeo* e la proiezione mitopoietica inventata da Beatrice per dare corpo (visibile e comprensibile) all'altrimenti inattuabile e incomprensibile realtà paradisiaca sarà proprio l'adesione intenzionale alla lettera del testo nel dialogo platonico, con una formulazione che addita, paradossalmente, come pericolosa una corrispondenza biunivocamente sincera tra il *dire* e il *sentire*:

Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che *qui si vede*,
però che, *come dice, par che senta*.

(Pd. IV 49-51)

L'unica possibile via di fuga per la teoria platonica dal rischio dell'eresia e dell'«esser derisa» sarà lasciata aperta dalle potenzialità polisemiche del parlar figurato, che rende possibile interpretare ancora una volta come metaforico il ritorno delle anime alle stelle, pure in questo caso attraverso la personificazione e materializzazione di entità e azioni astratte:

S'elli intende tornare a queste ruote
l'onor de la influenza e 'l biasmo, *forse*
in alcun vero suo arco percuote.

(Pd. IV 58-60)

La possibilità di colpire il bersaglio della verità si realizza così grazie a un gioco ermeneutico in grado di muoversi tra i diversi livelli di significazione di un testo: maestra del gioco è Beatrice, una guida che, a differenza di Virgilio, può esibire un *curriculum vitae* tutto e solo interno alla scrittura dantesca. L'assenza stessa di indizi precisi che ne rendano sicura (e, soprattutto,

significativa) l'identificazione storica conferma come le uniche credenziali che la abilitano al suo ruolo siano da cercare nel suo passato di personaggio letterario, di creatura dantesca destinata a personificare anche onomasticamente la letteratura (ovviamente cristiana) produttrice di salvezza e felicità: *beatrice*.