

La «prova glorificante»: Paradiso XXXIII

Georges GÜNTERT
Università di Zurigo

RIASSUNTO

Nella sua lettura del canto finale, *Paradiso* XXXIII, Georges Güntert ricorda come da un punto di vista semiotico la visione mistica corrisponda alla *fase glorificante* della prova, che conduce al definitivo riconoscimento dell'eroe. Si tratta quindi della sanzione ultima tramite cui Dante fa legittimare la propria missione poetica. Anche in quest'esperienza del trascendente è comunque necessario distinguere tra il personaggio-visionario (al passato e al presente), il narratore e il livello del testo. – Un aspetto importante del livello discorsivo (o del testo) è la configurazione numerica. La prima macrosequenza di 45 versi, riservata alla preghiera mariana di San Bernardo, è dominata dal numero di Beatrice, il 9. L'intero canto ha 145 versi (45+100) ed è informato, nella seconda macrosequenza, dal numero divino 10 (33 terzine +1 verso). Il *climax* del canto «Un punto solo m'è maggior letargo...», che merita particolare attenzione, è fatto oggetto di uno studio approfondito che mostra la centralità del concetto dell'*admiratio*.

Parole chiave: visione mistica, prova glorificante, configurazione numerica.

ABSTRACT

In his reading of *Paradiso* XXXIII, Georges Güntert emphasises the semiotic correspondence of the mystical vision and the glorifying test that leads to the final acknowledgement of the hero. It is through this final sanction that Dante legitimises his own poetic mission. However, even within this experience of the transcendent, a clear distinction has to be made between the figure of the visionary hero (past and present), that of the narrator and the text itself. – An important aspect on the level of discourse (i.e. that of the text) is represented by the numerical configuration of this canto. Its first part consists of 45 verses entirely occupied by Saint Bernard's prayer to the Virgin and is dominated by Beatrice's number 9 (nine tercets). The whole canto counts 145 verses (45+100) and its second part is marked by the divine number 10 (33 tercets + 1 verse). The canto's climax («Un punto solo m'è maggior letargo...») is

particularly meaningful: a close analysis of this verse shows that the concept of *admiratio* is at the heart of it.

Key words: mystical vision, glorifying test, numerical configuration.

In un poema come quello dantesco, animato da un vigoroso dinamismo ascendente, l'ultimo canto non può che rappresentare il vertice, il momento culminante dell'impresa, in cui si compie la *coincidentia oppositorum*, la sintesi dei contrari. Qualunque prospettiva di lettura si adotti —narratologica, teologico-religiosa, stilistica o poetologica—, questo finale appare come il luogo in cui, attraverso la *visio Dei*, si realizza l'incontro fra l'umano e il divino. Nessun poeta cristiano aveva mai osato tanto.

1. Il viaggiatore delle alte sfere si prepara ad affrontare la prova conclusiva, per superare la quale non potrà più fare affidamento sui soli meriti personali: qui è richiesta una grazia speciale, elargita mediante l'intercessione della Vergine, ora subentrata a Beatrice. Ma in che senso è ancora possibile parlare di «prova» quando all'eroe non basta più il proprio valore, quando ormai l'esito dell'impresa dipende interamente dalla benevolenza di chi gli può concedere o negare quella grazia? Riguardo al concetto di prova, il semiologo Greimas insegna a distinguere tre fasi: *qualificante*, *decisiva* e *glorificante*.¹ Non v'è dubbio che Dante appare, sin dall'inizio, *qualificato* a intraprendere il viaggio attraverso l'aldilà. Già nel IV canto dell'*Inferno* lo vediamo trattare da pari a pari con i grandi poeti dell'antichità. E allorché, sulla soglia del Paradiso terrestre, Virgilio lo lascia con le parole «libero, dritto e sano è tuo arbitrio» (*Purg.* XXVII, 140), Dante risulta pienamente abilitato a proseguire il suo cammino. Analogamente, nel congedarsi da Beatrice, la ringrazia per esser stato affrancato dalla schiavitù del peccato:

Tu m'hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt' i modi
che di ciò fare avei la potestate. (*Par.* XXXI, vv. 85-88)

Se Dante-personaggio può considerarsi senz'altro *qualificato*, il viaggio da lui compiuto costituisce la fase *decisiva* della prova, che esige tuttavia un'ultima conferma da parte del *destinatore finale* dell'impresa. Ebbene, la visione mistica del canto XXXIII conduce al definitivo riconoscimento dell'eroe. Viene ora chiamata in causa, a garantire il significato universale dell'esperienza dantesca, la somma autorità di Dio. La triplice epifania divina

¹ A. J. GREIMAS e J. COURTÉS: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it., a c. di P. Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1979, s.v. «prova», pp. 270-71.

rappresenta dunque la prova *glorificante*, ossia la sanzione ultima tramite cui Dante fa legittimare la propria missione poetica.

2. A un lettore che si accosti con sensibilità religiosa al momento supremo dell'*unio mystica*, una riflessione meramente narratologica potrà sembrare riduttiva. D'altra parte, dinanzi alla natura specifica di questi versi, che poco concedono alla descrizione del *raptus* e molto alla difficoltà di comunicarlo, non convince nemmeno una lettura basata sull'identificazione con il personaggio-visionario. Alcardo Sacchetto —in un suo saggio del 1974— propone di ripercorrere queste pagine con religioso fervore, «quasi dimentichi di quanto dai commentatori ne è stato scritto [...], solo con animo pio, abbandonandoci totalmente ad esse, così come Dante, dopo un lungo, arduo e vario cammino in cui s'è impegnato nella compiutezza di tutte le sue capacità, della ragione e del cuore, si abbandona all'abbraccio del divino Amore» (1974: 265-87). Una lettura partecipe non distingue, però, fra personaggio, narratore e poema; dovrà essere pertanto integrata da una maggiore attenzione al fatto poetico. Conveniamo con Lino Pertile quando, a proposito del nostro canto, ricorda le vere intenzioni di chi lo ha composto: «A differenza dei mistici Dante non viene annientato dalla visione. E ciò avviene a ragione, perché mentre l'estasi è il fine supremo verso cui tende il mistico, lo scopo ultimo della visione dantesca è il poema» (1981: 7).

Ma sentiamo anche come un sommo rappresentante della Chiesa del Trecento poteva giudicare l'audacia di un poeta che ricorreva all'autorità divina al fine di glorificare la propria impresa letteraria. Nella *Cronaca* di Giovanni Villani si racconta di come Giovanni XXII, il secondo dei pontefici avignonesi (originario di Cahors, fu papa dal 1316 al 1334), proclamasse in pubblico concistoro, dinanzi ai suoi cardinali e prelati, nell'anno 1333, «che niun santo, eziandio Santa Maria, [poteva] perfettamente vedere la beata speme, cioè Iddio in trinitade», essendo oggetto di rivelazione, semmai, «l'umanità di Cristo», ma non l'essenza divina; e di come sostenesse che tale impossibilità sarebbe durata «infino al chiamare dell'angelica tromba», poiché soltanto alla fine dei tempi Dio si sarebbe rivelato ai suoi santi.² Questa presa di posizione suscitò non poche reazioni polemiche, soprattutto presso gli ordini religiosi, francescani in particolare, ma anche da parte del Re di Francia, che mosse al papa l'accusa di eresia. Tre anni dopo, nel 1336, il successore Benedetto XII avrebbe riformulato il dogma, proclamando che alle anime dei beati è dato vedere l'essenza divina anche prima del giudizio universale. Non è da escludere che la disputa avignonese abbia avuto origine da una precedente lettura della

² *Cronica di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta*, a c. di G.G. Dragomanni, 5 voll., Firenze, Sansone-Coen, 1845, t. III, l. X, cap. CCXXVI, p. 200. Vedi in proposito il commento di Battaglia, in particolare p. 209. Per il concetto di beatitudine eterna cfr. anche TOMMASO D'AQUINO, *S.T. Suppl.*, q. 92, a. 1. Sui fondamenti tomistici del canto XXXIII si consulti anzitutto Boitani, pp. 315-50.

Commedia, che cominciava allora a diffondersi. A questo proposito va ricordato che nel canto XXVII del *Paradiso* la bramosia di denaro del papa caorsino era stata aspramente bollata (e già in *Inferno* XI Cahors è la città degli usurai). Come lettore diffidente, per non dire come nemico della *Commedia*, Giovanni XXII non poteva certo apprezzare la *visio Dei* del poeta fiorentino.

Comunque, in quanto creatore del «poema sacro», Dante si considera depositario di un alto grado di conoscenza in materia di fede. Egli di fatto non si equipara ai santi, che gioiscono della presenza di Dio in maniera permanente, ma piuttosto ai veggenti e ai profeti, ai quali, nella tradizione biblica, è concessa la grazia del *raptus*. Secondo l'insegnamento di Tommaso d'Aquino, è possibile distinguere tre gradi di rapimento estatico: la contemplazione della verità divina «per similitudines quasdam imaginarias», come nel caso dell'apostolo Pietro (*Atti* 10, 16); «per intelligibiles effectus», come per Davide (2 *Sam.* 24, 17); e, infine, «in sua essentia», com'era accaduto a Mosè e Paolo di Tarso, i soli esseri umani cui fosse stato consentito *ante mortem* di contemplare l'essenza divina.³ È vero che Paolo, nella seconda *Lettera ai Corinzi* (12, 2-4), si limita a ricordare l'esperienza di «un uomo in Cristo», ossia di se stesso, «rapito fino al terzo cielo», dove «udì parole ineffabili che non è dato all'uomo di poter esprimere», senza però sostenere di aver goduto della visione di Dio; ma nel noto passo della prima *Lettera ai Corinzi* Paolo precisa: «Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem» (*I Cor.* 13, 12).

3. Lasciamo ora queste considerazioni dottrinali, che non facilitano l'accesso al testo poetico. Nei commenti al nostro canto si legge che nella sequenza finale, scomparsi San Bernardo e la Vergine, Dante si trova solo con Dio. L'osservazione è pertinente, ma richiede una messa a punto in sede narratologica. Infatti: *quale* Dio vede manifestarsi quel Dio che nella sua unità conosce tutto l'universo? E a chi si rivelano i tre cerchi della trinità, o l'effigie di Cristo? A fruire della triplice visione è il personaggio-visionario, messo in scena da un *narratore* cui compete garantire la veridicità dell'esperienza. Ma siccome questa esperienza non trova un'espressione adeguata nel linguaggio umano, il divario fra personaggio e narratore acquista un rilievo sempre maggiore, fino a diventare la principale preoccupazione del discorso:

Da quinci innanzi il mio *veder* fu maggio
che 'l *parlar* nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.⁴ (vv. 55-57).

³ TOMMASO D'AQUINO, *S.T.* II, II, q. 175, a. 3.

⁴ Petrocchi e Chiavacci Leonardi hanno, al v. 56, «che 'l parlar mostra».

Narratore e personaggio-visionario appartengono a diversi livelli testuali e a sfere temporali ben distinte. Ad attestare lo iato sono anzitutto i tempi verbali, là il passato remoto del vissuto, qui il presente dei *verba dicendi* riferito all'istanza narrante:

Nel suo profondo *vidi* [...]

sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'ì' *dico* è un semplice lume. (vv. 85-90).

Ma interviene ancora un altro io dantesco, il personaggio che appartiene al tempo della narrazione, cui accade, ad esperienza conclusa, di percepire un'eco della visione. Infatti, mentre il narratore tenta di tradurre nei termini intelligibili della teologia mistica la realtà ineffabile del *raptus*, al fine di poterne comunicare qualcosa alla «futura gente», questo personaggio si commuove («*ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa*», vv. 62-63) e gioisce di nuovo. Come ben mostrano i vv. 91-93 («*La forma universal di questo nodo / credo ch'ì' vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'ì' godo*»), sono tre le presenze testuali dell'io dantesco: il narratore (che dice), il personaggio visionario (che *vide*) e quello postvisionario (che esulta ancora, provando una strana dolcezza). Si avvertono inoltre le tracce del *narratario*, vale a dire del lettore esplicito cui è rivolto il discorso, in espressioni quali «il parlar *nostro*» o «la *nostra* effigie»:

Destinatore invocato: la mente divina («O somma luce»)		
<i>Io-narrante</i>	dice, fa sentire	<i>narratario</i>
io-personaggio presente	sente (ancora)	
io-personaggio visionario	sperimentò e vide (Dio)	

L'esperienza mistica è inenarrabile perché si è realizzata nell'esclusività del momento estatico. La prospettiva privilegiata nel nostro canto è quindi quella del narratore: questi, non potendosi più immedesimare in quel che ha provato, mette ora in risalto la propria inettitudine a ricordare l'accaduto. Ma in tal modo sottolinea contemporaneamente l'eccezionalità dell'evento: quanto più sostiene l'incomunicabilità della *visio Dei*, tanto più ne esalta il carattere inaudito; e questo modo di esprimersi è proprio del narratore-poeta. L'osservazione del Fubini, secondo cui «quanto più evanescente [è] la materia,

tanto più preciso sembra volersi fare il linguaggio», si riferisce invece al narratore-teologo che nel nostro canto coesiste col narratore-poeta (1966: 124). Occorre mettere in luce, a questo punto, i concetti complementari di «oltraggio» e di «oblio» che consentono al narratore di riferirsi al piano del divino: l'oltraggio indica la natura *trascendente* della visione, il cui ricordo viene inevitabilmente sottratto al soggetto dall'oblio. Ora, proprio l'insistenza sulla natura ineffabile dell'estasi assicura al discorso una sua continuità: in effetti, il narratore dantesco non s'interrompe né ammutolisce mai, portando anzi a gloriosa conclusione non solo il canto finale, ma anche l'intero poema. Conosciamo, d'altra parte, alcune testimonianze di esperienze mistiche, redatte da religiose vissute tra il Cinque e il Seicento, che risultano essere contrassegnate da frequenti segni di discontinuità (puntini di sospensione, balbettamenti, spazi bianchi, ecc.), come se le autrici di quei testi avessero teso a una forma di scrittura mimetica.⁵ Nel nostro poema ciò non avviene: se il racconto del visionario, cui sono riservate ora due, ora tre terzine, appare discontinuo, il discorso del narratore si snoda fino al termine del canto senza inciampi né interruzioni.

4. Ma la narrazione non è il livello ultimo sul quale potrà essere afferrato il *senso*. Anche nel nostro canto, essa funge da strumento persuasivo al servizio del processo di veridizione inerente al poema. Chi si attenesse al solo dettato del narratore, resterebbe confinato nell'ordine della successività, proprio di una lettura sintagmatica, dunque necessariamente limitata. Per interpretare il poema dantesco —o anche un singolo canto— occorre invece assumere una prospettiva *discorsiva* che consideri il testo come totalità e tenga inoltre conto dei significati che emergono dal confronto delle sue sequenze costitutive. Ebbene, il canto XXXIII offre due diverse *figure* del testo, l'una improntata all'idea di incoerenza e di frammentarietà, e l'altra relativa al poema inteso come discorso globale. Entrambe sono significative in quanto simboleggiano, la prima, la tensione irrisolta fra narrazione e realtà vissuta e, la seconda, il poema come *enunciazione*.

Le tre immagini evocate per esprimere la fugacità della visione scandiscono una progressiva disgregazione mnemonica: il sogno ci lascia la sensazione di un'esperienza sofferta, senza rivelarcene la vera causa; la neve si fonde lentamente per poi scomparire del tutto; e le foglie della Sibilla si disperdono, venendo meno sia la consistenza integrale, sia la coerenza semantica della profezia:

Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,

⁵ Come esempio si può ricordare M.M. DE' PAZZI: *Le parole dell'estasi*, a c. di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1984.

cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla. (vv. 58-66).

La prima similitudine si richiama alla teoria medievale della *divinatio per somnium*, di cui ha parlato Bruno Nardi (1967²). Il sognatore che si sveglia conserva strane impressioni, senza essere in grado di ricostruirne la forma originaria. Il secondo paragone è tolto dal mondo fisico, giacché la visione scomparsa è associata alla «neve che al sol si disigilla»: la neve, cioè, ritiene a lungo le impronte (sigillo), ma non resiste al calore solare. Ora, quello che più ci interessa in questo contesto è il terzo esempio, proveniente dall'*Eneide*, quasi Dante abbia voluto rendere un ultimo omaggio al suo maestro. Si tratta dell'episodio nel quale il profeta troiano Eleno informa Enea sul modo in cui la Sibilla cumana è solita comunicare ai visitatori il suo responso (*Aen.* III, 441-52): i messaggi rischiano di perdersi in quanto i vari enunciati, scritti su singole foglie, diventano illeggibili non appena il vento, penetrando nell'antro, le solleva alla rinfusa. E appunto per questo Enea chiederà alla Sibilla di pronunciare lei stessa l'oracolo («Foliis tantum ne carmina manda, / ne turbata volent rapidis ludibria ventis. / Ipsa canas oro», *Aen.* VI, 74-76).⁶ L'esempio virgiliano assolve una chiara funzione metapoetica: solo conoscendo l'ordine originario dei frammenti si potrà procedere dal *sensus* dei singoli enunciati alla *sententia*, vale a dire, al significato complessivo del discorso. Questa distinzione è ben nota alla cultura medievale: per Ugo di San Vittore *sensus* corrisponde al significato parziale e *sententia* a quello dell'intero testo, e nella medesima accezione il termine è ripreso da Dante.⁷

Sarebbe allora necessario che le foglie della Sibilla —o, se vogliamo, i fogli del poeta— si saldassero insieme in modo da costituire un tutto, un libro, un volume. E di un tale «volume», metafora dell'universo che si «squaderna» nelle sue parti, si parla ai vv. 85-86. Inteso in senso proprio, il vocabolo «volume» può riferirsi anche al poema dantesco che racchiude in sé l'universo molteplice, convergente nell'unico sguardo finale:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:

⁶ Sul confronto delle due immagini poetologiche (le foglie della Sibilla e il volume dell'universo) vedi anche il saggio di Dronke, 1994.

⁷ AHERN (1982: 804). Per Isidoro da Siviglia l'etimo del termine «sibilla» è *sententia Dei*.

sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo. (vv. 85-93).

Dante immagina Dio come Atto Puro che nella sua unità contiene tutti gli elementi compresi nell'universo. Ma il Dio dantesco non si manifesta soltanto come «nodo», in cui confluisce e da cui emana ogni cosa creata, ma anche come mente onnisciente. Ora, l'idea del *totum simul* suggerita da questi versi può essere riferita sia al creatore dell'universo, sia al creatore del poema, assunto definitivamente a tale dignità con l'ultimo canto. E siccome il poeta dispone ormai del sapere totale, possiamo supporre che anche il lettore, pervenuto al termine del suo percorso, stia per raggiungere una visione analoga, onnicomprensiva. La fine del poema corrisponde al momento in cui si costituisce il *soggetto dell'enunciazione*, concetto con il quale designiamo—in sede teorica—quell'istanza, formata dal lettore unito al testo, nella quale si attualizza il sapere inerente al poema.

È d'obbligo, a questo punto, il rinvio a Ernst Robert Curtius, autore di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, che contiene un bel capitolo sul «libro della natura» nella tradizione biblica e medievale.⁸ Dante conosceva il simbolismo di questa immagine: poteva averlo riscontrato nel libro del *Dies Irae* «in cui tutto è contenuto», nei rotoli del Cielo di Isaia (34, 4) e nell'*Apocalisse*, dove si dice, sempre a proposito del cielo, che «recessit sicut liber involutus» (6, 14); oppure ancora in Agostino, che, commentando il salmo 103, parlava del modo in cui Dio dispiegò la volta celeste, quasi fosse una pelle o una pergamena («extendit caelum sicut pellem»⁹); e infine doveva essergli nota l'immagine biblica del «libro scritto all'interno e all'esterno», con la quale il profeta Ezechiele —e poi anche Ugo di San Vittore e Bonaventura— intendevano la saggezza di Dio, racchiusa nel suo pensiero e manifesta nel creato.¹⁰

Probabilmente Dante non ebbe mai occasione di vedere l'intero suo poema in forma di codice o di libro rilegato. Nel *Trattatello di Dante* Boccaccio racconta che «era costume» del poeta, «come sei o otto canti fatti n'avea,

⁸ E.R. CURTIUS: «Das Buch als Symbol», in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1993¹¹, pp. 306-352. Ma vedi inoltre: L. KOEP: *Das Himmlische Buch in Antike und Christentum*, Bonn, Hanstein, 1960, pp. 3-39; J.M. GELLRICH: *The Idea of the Book in the Middle Ages: Language Theory, Mythology and Fiction*, Ithaca - London, Cornell Univ. Press, 1985; J. AHERN: «Dante's Last Word: The "Comedy" as a liber coelestis», in *Dante Studies*, CII (1984), pp. 1-14; e A. BATTISTINI: «L'universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro», in *Lecture Classensi*, 15 (1986), pp. 61-79.

⁹ AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, VIII, 7 in *PL*, 36, col. 112.

¹⁰ *Ez.* 2, 9-10; UGO DI SAN VITTORE, *Didascalion*, VII, 3, in *PL* 176, col. 814; e BONAVENTURA DE BALNEOREGIO, *Breviloquium*, *Prologo* II,4; II, 11-12.

quegli, prima che alcun gli vedesse, mandare a messer Can della Scala [...] e poi che da lui eran veduti, ne faceva copia a chi la volea»; e nelle *Esposizioni* sostiene che Dante aveva raccolto i primi sette canti dell'*Inferno*, scritti ancora a Firenze, in un *quadernetto*.¹¹ Ma per quanto il poeta fosse materialmente costretto a conservare i suoi canti in fascicoli, tutto induce a credere che avesse, fin dall'inizio, concepito la *Commedia* come lavoro unitario, convergente verso un solo fine. A confermarlo è anche la struttura numerica del poema, che in questo canto ci riserva non poche sorprese.

5. I rapporti numerici sono un aspetto importante della dimensione *discorsiva* di un testo. Non darei all'argomento un tale rilievo, se l'interesse per la numerologia non fosse un elemento costitutivo del poema dantesco. E non penso solo alle tre Cantiche, ai 33 canti del *Paradiso* e all'uso della terza rima, che confermano la centralità del pensiero trinitario, ma anche al numero complessivo dei versi che costituiscono un canto o una sua macrosequenza e, infine, alla somma delle cifre di quel numero.

Il canto XXXIII appare strutturato in una prima macrosequenza di 45 versi, riservata alla preghiera mariana di San Bernardo (si cambia argomento al v. 46, quando entra in scena Dante: «ed *io* ch'al fine») e in una seconda macrosequenza —di 33 terzine più un verso, vale a dire di 100 versi esatti—, dove si rievocano la visione di Dio e le conseguenze che tale esperienza ha su Dante. Si badi ora al valore simbolico di queste proporzioni: mentre l'elemento femminile (Beatrice, da sempre associata al «nove», e ora anche la Vergine) corrisponde al numero 9, l'idea della divinità richiede invece o il numero perfetto, l'uno, presente anche in 100, oppure quello trinitario, compreso nelle 33 terzine (più un verso). Né deve stupire che la parte A, dedicata principalmente alla Vergine —Bernardo è solo un «suo fedele»—, sia imperniata sul numero 9 (sono 45 versi, cifra, questa, che dà per somma un 9) e che la parte B, riservata alla triplice visione del divino, contenga in sé il numero perfetto: 100, ossia 1, il molteplice e l'*unum* insieme. Aggiungiamo a questo che anche l'intero canto XXXIII è costituito da 145 versi (=1+4+5), da cui risulta come somma complessiva un 10; e non potrebbe essere altrimenti, nell'ultimo canto. Il linguaggio dei numeri è di per sé eloquente: dal soglio più alto della femminilità, sul quale siede Maria, passiamo nella sfera stessa del divino, le cui proporzioni perfette hanno dato forma e consistenza al poema dantesco.

Ma l'influsso del simbolismo numerico non si esaurisce qui. Si noti, ad esempio, come proprio al v. 33 Bernardo trovi il modo di definire l'essenza della visione mistica parlando del «sommo piacere» e come al v. 99 la mente dantesca sperimenti questo stesso piacere attraverso una fervida contemplazione («e sempre di mirar faceasi accesa»). Inoltre: tre sono le epifanie del divino, tre le apostrofi riferite a Maria «Vergine madre», «Donna» e «Regina», ma una sola

¹¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello*, 527 e *Esposizioni*, 448.

volta ricorre nel nostro canto la parola «Dio». Né manca in questo momento supremo Beatrice: anche per il suo nome si registra una sola occorrenza («vedi Beatrice con quanti beati», v. 38), sufficiente, però, a consentirle di assistere all'ultimo trionfo del suo poeta. Nel canto precedente, essa appare in compagnia di Rachele affinché il lettore intenda l'allegoria implicita nel riferimento ai gemelli diseguali Esaù e Giacobbe: come a Giacobbe si rivelò la scala che porta in Paradiso, così a Dante verrà accordata la suprema grazia della *visio Dei*.

Volendo ora passare alla preghiera di San Bernardo, ci si aprono in teoria diverse possibilità di lettura. Potremmo, per esempio, rifarci al magnifico saggio di Auerbach, ora compreso nel volume feltrinelliano degli *Studi su Dante*, nel quale viene analizzata l'orazione del monaco di Clairvaux. Dopo averla considerata, nella sua storia retorico-letteraria, come un testo risalente all'eulogia antica, con le sue tipiche strutture anaforiche, le sue serie di vocativi, lodi e suppliche, Auerbach (1963) rileva come l'elogio classico, nella preghiera, tenda a «valorizzare il mito» e quello ebraico «l'idea di onnipotenza di Dio», laddove quello paleo-cristiano ricorre al testo dei Vangeli e al dogma per sviluppare «una sorta di retorica simbolica, fondata sull'interpretazione figurale». In quest'ultima tradizione s'inscrive la *laudatio* dantesca, che si avvale pure del dogma e di altri elementi mariologici, mentre le immagini suggeriscono interpretazioni figurali. O potremmo consultare i commenti di Aldo Vallone, Mario Fubini e Hermann Gmelin che ripropongono il confronto fra il testo dantesco e gli scritti mariani di San Bernardo: anche se gli elogi rivolti a Maria dovevano essere noti a un cristiano del Trecento, Dante non tralascia di raccogliere qualche fiore nelle omelie bernardiane in onore della Vergine: così, ad esempio, sul rapporto fra tempo ed eternità nell'elezione di Maria, Bernardo scrive: «Nec noviter, nec fortuitu inventam, sed a saeculo electam, ab Altissimo praecognitum et sibi praeparatam, ab angelis servatam, a patribus praesignatam, a prophetis promissam».¹² D'altra parte, se l'orazione non fosse che un esercizio retorico concepito ad imitazione dei modelli, o un semplice omaggio a San Bernardo, allora avrebbe ragione Benedetto Croce che, come lettore laico, salva di questo canto appena tre o quattro terzine ricche di similitudini, giudicando la parte rimanente, e quindi la stessa orazione, come esempio di oratoria sacra, di teologia messa in versi, nonostante il canto visto nell'insieme gli sembri poi «mirabilmente condotto» (1966⁴: 155). Il suo giudizio non erra nell'individuare i momenti lirici dell'opera d'arte; tuttavia, egli non mostra di averne colto la dimensione riflessiva e metapoetica.

¹² BERNARDO DI CHIARAVALLE, nel commento a «Missus est angelus ad Virginem» (*Lc.* I, 26-27) in *De laudibus Virginis Matris: Homilia II*, in *PL*, 173, col. 63. Per un confronto testuale dettagliato si veda il saggio di Vallone (ma cfr. anche dello stesso: «La preghiera di San Bernardo», *Humanitas*, X (1955), 8, pp. 775-88). Altri lavori che dedicano molta attenzione a questa preghiera sono quelli di Pistelli, Fubini (in particolare pp. 109-17) e inoltre Esposito, che come possibili fonti dell'orazione ricorda *In purificatione Beatae Mariae* di Notkero di San Gallo, *In assumptione Beatae Mariae* di Adamo di San Vittore e l'anonima *In nativitate Domini*; e, infine, Fallani.

Ma proprio da questo punto di vista, la preghiera alla Vergine merita maggiore considerazione. Fra tutte le creature, Maria è ritenuta quella il cui sguardo penetra più profondamente nella luce della sapienza divina. La sua intercessione a favore del pellegrino consiste in una rinnovata *visio Dei*, che precede l'esperienza analoga concessa a Dante. Questo parallelismo tra la Vergine e il poeta non è privo di significato. Non basterà, d'ora in poi, procedere in modo sintagmatico dalla preghiera di Bernardo all'esperienza mistica di Dante, ma occorrerà assumere anche un'ottica paradigmatica. Messe a confronto, le due macrosequenze si distinguono — e si corrispondono — per più profondi motivi: se A culmina nell'incontro fra la divinità e il genere umano nobilitato in Maria, B acquisisce un ulteriore significato per il fatto che ad avvicinarsi a Dio sia Dante, in qualità di poeta. Ciò che in realtà viene esaltato in questo canto è, da un lato, l'eterno femminile, *das ewig Weibliche*, che anche dal punto di vista teologico rappresenta il meglio dell'umanità, e, dall'altro, il poeta, che compie la sua missione grazie all'aiuto prestatogli da tre donne: Maria, Lucia e Beatrice. Al termine di A si celebrano gli occhi, «da Dio diletta», di Maria; e all'inizio di B, a partire dal v. 52, il lettore è indotto a seguire il movimento dello sguardo di Dante:

Li occhi da Dio diletta e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostrarò
quanto i devoti prieghi le son grati;
 indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro. (vv. 40-45).

E non è tutto. Dopo l'apostrofe iniziale «Vergine madre», gli elogi rivolti a Maria sono esattamente *nove*, tre dei quali appaiono concentrati nella prima strofa («figlia del tuo figlio», «umile e alta più che creatura», «termine fisso d'eterno consiglio»), mentre gli altri sei occupano ognuno un'intera terzina. La loro serie termina al verso ventunesimo, quando Bernardo, cambiando argomento, inizia la triplice *supplicatio* in favore di Dante. Diversi critici si sono soffermati sulla natura paradossale di questi elogi, riconoscendovi i segni di un sottile artificio. Altri insistono sul loro carattere dossologico, mostrando come si conformino a una lunga tradizione di formule consacrate (Esposito, 1979: 15). Ma v'è dell'altro. Specialmente i primi tre attributi riferiti a Maria sono *figure della totalità*, termini complessi, e la loro presenza nell'ultimo canto ci pare quanto mai significativa.¹³ Come accennato, qui avviene la sintesi dei contrari,

¹³ Non mi pare sufficiente individuare qui le figure retoriche dell'anadiplosi ritmata ed etimologica, come fa Giannantonio. Altri parlano, in modo più appropriato, di antitesi e di paradossi. Ma il concetto che si addice meglio ai primi tre attributi di Maria, nonché al sintagma riferito a Dio «fattore e fattura», è quello greimasiano di *termine complesso*, cfr. GREIMAS e COURTÉS, *Semiotica* cit., p. 67, oppure quello di «figura della totalità» (in quanto sintetizza in sé gli opposti).

l'unione fra l'umano e il divino, e dicendo questo ci rendiamo conto d'aver impiegato un'altra *figura della totalità*. Da un punto di vista teologico non è difficile spiegare come Maria possa esser detta «figlia» e «madre» di Dio (cioè di Cristo), «umile» e alta, come si canta di lei nel *Magnificat*, «termine fisso» stabilito nel tempo, sia pure «*ab aeterno*». È vero che già Notkero di San Gallo aveva cantato Maria come «mater et virgo», che Adamo di San Vittore l'aveva definita «a saeculis praelecta» e che l'inno anonimo *In nativitate Domini* celebrava Cristo come il fiore incorruttibile nel ventre della Vergine «nec marcescit / feta flos in virgine» (Auerbach, 1963: 275-83). Ma nessuno di quei testi potrebbe essere considerato come fonte diretta dell'orazione dantesca, dal momento che sono privi del suo segno più caratteristico, consistente nell'alto numero di figure della totalità. E si noti come Dio stesso s'iscriva nel novero di questi *termini complessi*, essendo egli «fattore» e «fattura», creatore di Maria e nato da lei (*factor factus creatura* è il modo tradizionale di esprimere il mistero dell'Incarnazione; Anselmo scrive «*Fit factor et factura, creans ex creatura*»).¹⁴ Queste formule, note al pensiero cristiano dall'epoca dei primi concili, venivano giornalmente ribadite nel *Credo* della Messa e in altri testi liturgici. Ma Dante le riprende per inserirle in un testo mitico-poetico, la cui natura, a quest'altezza, esige appunto la presenza di figure complesse, atte a sopprimere l'opposizione fra il tempo e l'eternità. La fine del poema corrisponde al momento in cui il processo della lettura —svoltosi nel tempo— si conclude, dando luogo a una visione unitaria o simultanea dell'opera.

6. Rivolgamoci ora al *climax* del nostro canto: esso è situato nella sequenza B, che comprende oltre due terzi del testo, dal v. 46, in cui, ottenuta la grazia, Dante accede alla *visio beatifica*, fino al momento estatico del v. 140 segnato dall'improvvisa folgorazione («se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. / A l'alta fantasia qui mancò possa»). L'ultima terzina merita un commento particolare, poiché, cessate le rivelazioni, Dante —con la sua ansia di sapere e il suo anelito volitivo («ma già volgeva il mio *disio* e 'l *velle*») — si reinserisce, come una ruota che giri intorno al proprio asse, nell'ordine dell'universo, mosso dall'amor divino.¹⁵ Oltre a riecheggiare il finale delle altre due cantiche, l'ultimo verso si ricollega al primo del *Paradiso* («La gloria di colui che tutto muove»), ma ora l'indeterminato «colui» della perifrasi iniziale è divenuto «amore» e il «tutto» ha preso nome e figura, concretandosi nei sostantivi «il sole e l'altre stelle».

Nelle 33 terzine in questione si alternano il racconto discontinuo del visionario, le proclamazioni di ineffabilità, le invocazioni rivolte alla mente divina e due specie di similitudini: quelle che tematizzano il divario fra

¹⁴ ANSELMO, *Orat.* LI, cit. in Vallone (1965: 98, n. 22).

¹⁵ Sul significato della ruota in Dante, Ezechiele e Dionigi Areopagita vedi le osservazioni di Freccero (1989).

esperienza mistica e linguaggio e quelle che concorrono a realizzare la *coincidentia oppositorum*. Ad informare l'organizzazione del discorso è sempre lo schema trinitario: sono *tre* le invocazioni («O somma luce», «Oh abbondante grazia», «O luce eterna»), *tre* le visioni divine (Dio creatore, la trinità e il volto di Cristo su cui si affissa lo sguardo del visionario), *tre* le similitudini che contrappongono l'«oltraggio» all'«oblio», e *tre* le comparazioni tramite cui vengono commisurati i contrari: dapprima il tempo rapportato all'eternità (vv. 94-96), poi il poco che si riesce a dire rispetto al *quantum* incommensurabile della realtà percepita (vv. 122-23) e, infine, mediante l'immagine del geometra che risale al trattato *De mensura circuli* di Archimede, la quadratura del cerchio, ossia il vano tentativo di colmarne la perfetta rotondità con lo spazio misurabile del quadrato (v. 133 ss.).

La più memorabile di queste similitudini, collocata poco oltre il centro del canto, si presenta come un denso intreccio di immagini collegate tra loro. Curtius parla in proposito di una *Verschränkung der Bilder*, un incrociarsi di immagini (1963³: 432). Per afferrarne la complessità, occorre ritornare al nostro schema degli *attanti* secondo cui abbiamo distinto il personaggio visionario, quello postvisionario e il narratore. Consideriamo le due terzine che propongono questo sovrapporsi di paragoni:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa. (vv. 94-99).

Si noti, in primo luogo, l'analogia fra il visionario che rivolge lo sguardo all'immagine divina e il dio Nettuno che dal profondo del suo elemento guarda meravigliato l'avanzare della nave degli Argonauti, scorgendone appena l'ombra. Se dopo venticinque secoli (uno spazio di tempo che equivale a quasi tutta la storia dell'umanità) qualche traccia di quell'impresa pur rimane nella memoria dei posteri, nella mente di Dante – e mi riferisco ora al postvisionario – nulla o quasi nulla resta del suo *raptus*. Per segnalare la dimenticanza causata dal contatto con l'eterno si parla qui di «letargo», nel senso di stupore immenso che genera oblio. Occorre certamente partire dall'esatto valore del vocabolo «letargo», che non può significare solo ammirazione o stupore, ma indica, come ricorda Benvenuto da Imola —e si veda il commento di Sapegno—, un'«oppressio cerebri cum oblivione et continuo somno». Anna Maria Chiavacci Leonardi parla di uno «smemoramento», dovuto all'estasi che «ha sollevato la mente come fuori da se stessa». Eppure, nonostante l'oblio, permane una sensazione di dolcezza, quell'intimo piacere che può essere ricreato —e ulteriormente potenziato— dalla parola: «dicendo questo, mi sento

ch'i' *godo*» (v. 93). Di questo sentire del postvisionario si avvale il narratore che, ricorrendo alla forza espressiva di accostamenti inusitati e di immagini vertiginose, riesce a comunicare al lettore un'eco della straordinaria esperienza e a suscitare in lui un alto grado di *admiratio*. Ho voluto rappresentare con uno schema questa serie di analogie che va dal *mirare* del mistico all'*ammirare* di Nettuno e che infine diventa *admiratio*, in senso retorico-poetico:

<i>visionario</i> (Dante)		mira «un punto» dell'eternità	<i>Nettuno</i>		ammira l'ombra della nave
	«maggior letargo», oblio			«venticinque secoli» di storia	
<i>postvisionario</i> (Dante)		non ricorda quasi nulla, ma serba un vago sentire	<i>i posteri</i>		ricordano comunque qualcosa del mito degli Argonauti
<i>narratore</i> (Dante)		racconta l'ineffabile tramite paragoni «imperfetti» che suscitano stupore			

L'impresa di Giasone non è qui ricordata a caso: già in apertura di Cantica (*Par.* II, 16-18) fungeva da paragone all'ultima tappa del viaggio dantesco. Secondo la cronologia medievale, la spedizione degli Argonauti fu compiuta nell'anno 1223 a. C., dunque venticinque secoli prima del 1300. Ora, se la massima estensione del tempo umano viene comparata all'eternità del «punto / a cui tutti li tempi son presenti» (*Par.* XVII, 17-18), il raffronto non può che risultare sproporzionato. La poetica dell'ineffabile si esprime anche in questo modo di concepire similitudini asimmetriche, inadeguate, imperfette, ma tanto ardite da provocare un profondo stupore estetico. Si noti, di nuovo, la *figura etimologica* «ammirar», «mirava», «mirar»: la meraviglia che ha provato Nettuno di fronte all'impresa di Giasone viene, tramite la congiunzione «così», associata all'esperienza del visionario, che quanto più s'immerge nella visione, tanto più ne ottiene beatitudine (Cfr. Curtius, 1963³: 434).

Nelle terzine riferite all'avventura mistica, che, come s'è detto, costituiscono un racconto discontinuo, avvertiamo — nonostante le frequenti interruzioni— un *crescendo*, dovuto alla circostanza che la forza visionaria del personaggio continua ad acuirsi, caricandosi di un'intensità sempre maggiore fino al limite in cui l'intuizione trascende ogni paragone. Più che sull'oggetto della visione, il racconto verte sul progressivo affinarsi della vista che risulta inversamente proporzionale alla capacità umana di intendere la visione stessa. Il procedimento, che prende avvio al v. 52, assume carattere drammatico nel momento in cui si scontra con il *topos* dell'ineffabile (v. 55). Più avanti, si

accenna all'impossibilità di distogliere lo sguardo dall'oggetto amato (vv. 76-78) e all'aumentata ansia di vedere (vv. 97-99). Il dramma raggiunge il parossismo con l'illuminazione folgorante del v. 141, tramite cui si compie — e si annienta a un tempo — l'epifania dei supremi misteri. A questo punto siamo giunti al termine dell'esperienza: scompaiono ora, con la visione divina, la figura del visionario e quella del narratore immaginoso. Negli ultimi due versi anche la narrazione rientra nell'ordine, proponendo endecasillabi dalle scansioni affatto regolari: la prospettiva si riapre — per poi chiudersi definitivamente — sull'immensità del cosmo e sul movimento delle sfere che mediante le loro perfette rotazioni ricollegano ogni essere all'ordine universale sorretto dall'amore divino.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AHERN, J. (1982): «Binding the Book: Hermeneutics and Manuscript Production in "Paradiso" 33», *PMLA*, 97, 5, pp. 800-09.
- AUERBACH, E. (1963): «La preghiera di Dante alla Vergine ed antecedenti elogi», in *Studi su Dante*, trad. it., Milano, Feltrinelli, pp. 269-308.
- BATTAGLIA, S. (1967²): «L'umano e il divino nell'ultimo canto del "Paradiso"», in *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, pp. 201-21.
- BOITANI, P. (1992): «Le foglie di Sibilla: leggendo il XXXIII canto del "Paradiso"», in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, pp. 315-50.
- CASELLA, M. (1965): «Canto XXXIII», in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligera*, III: «Paradiso», Firenze, Sansoni, pp. 2021-38.
- CROCE, B. (1966⁴): «Dante. L'ultimo canto della "Commedia"», in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari, Laterza, pp. 153-63.
- CURTJUS, E.R. (1963³): «Das Schiff der Argonauten», in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, Francke, p. 412-437.
- DRONKE, P. (1994): «The Conclusion of Dante's "Commedia"», in *Italian Studies*, XLIX, pp. 21-39.
- ESPOSITO, E. (1979): «Il canto dell'ultima visione («Paradiso» XXXIII)», in *Lecture classensi*, 7, pp. 13-26.
- FALLANI, G. (1989): «Il canto XXXIII del "Paradiso"», in AA.VV., «Paradiso». *Lecture degli anni 1979-'81*, Roma, Bonacci, pp. 849-68.
- FRECCERO, J. (1989): «L'immagine finale: "Paradiso" XXXIII, 144», in *Dante. La poetica della conversione*, trad. it., Bologna, il Mulino, pp. 319-34.
- FUBINI, M. (1966): «L'ultimo canto del "Paradiso"», in *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi (1948)*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 101-36.
- GIANNANTONIO, P. (1990): «La visione di Dio ("Paradiso", XXXIII)», in *Endiadi. Dottrina e poesia nella «Divina Commedia»*, Torino, Genesi, pp. 197-217.
- NARDI, B. (1967²): «Il sogno divinatorio», in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 55-58.
- PERTILE, L. (1981): «"Paradiso", XXXIII: l'estremo oltraggio», in *Filologia e critica*, VI, 1, pp. 1-21.

- PISTELLI, E. (1904): *Il canto XXXIII del «Paradiso»*, Firenze, Sansoni.
- SACCHETTO, A. (1974): «Il canto XXXIII del “Paradiso”», in AA.VV.: *Nuove letture dantesche*, vol. VII, Firenze, Le Monnier, pp. 265-87.
- VALLONE, A. (1965): «La preghiera», in *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, pp. 83-109.