

I.4 **Epistemologia: la conoscenza analogica nel *Paradiso***

Sommario 4.1 Tra l'epistola a Cangrande e il *Paradiso*. – 4.1.1 Il *modus tractandi* della *Commedia* e la *transumptio*. – 4.1.2 *Per assumptio metaphorismorum*. – 4.2 Linguaggio figurato e conoscenza nel *Paradiso*. – 4.2.1 *Per far segno*. – 4.2.2 *Solo da sensato aprende | ciò che fa poscia d'intelletto degno*. – 4.2.3 *L'ombra del beato regno | segnata nel mio capo*. – 4.2.4 *Ch'io rilevi | le lor figure com'io l'ho concette*. – 4.2.5 *La similitudine che nacque*.

Nei tre capitoli precedenti (§§ I.1.4; I.2.4; I.3.5) abbiamo ripercorso alcuni snodi fondamentali della riflessione medievale sulle nozioni di tropo, figura, *translatio*, *transumptio*, allegoresi e allegoria, soffermandoci tanto sulle definizioni più consolidate delle dottrine grammaticali e retoriche e dalla tradizione esegetica, quanto sui più aggiornati sviluppi prodotti dalle nuove *artes* sviluppatesi a partire dal XII secolo; tali riflessioni sono sembrate di volta in volta pertinenti a inquadrare meglio ciò che Dante scriveva a proposito di linguaggio figurato nelle sue opere cosiddette minori. I brani danteschi esaminati fin qui erano brani teorici in prosa, sviluppati per commentare liriche precedenti o per sistematizzare una dottrina poetica, retorica o ermeneutica. Le terzine del *Paradiso* che saranno commentate in questo capitolo, invece, sono interne al poema stesso, e a un poema che, nonostante i diversi interventi dell'autore, si configura come essenzialmente narrativo e dialogico: non sono dunque interventi fatti *ex post* o *a latere* per glossare un testo composto in precedenza o per

sostenere le posizioni dell'autore, ma sono legate in maniera del tutto peculiare ad alcune tra le più importanti implicazioni della *Commedia*, vale a dire quelle che riguardano l'esperienza fisica e conoscitiva del protagonista-poeta e lo statuto di verità del linguaggio che la trasmette. Non stupisce allora che la giustificazione degli usi figurati del linguaggio esposta nel IV canto del *Paradiso* sia più difficile da ricondurre a un retroterra preciso: sia perché si tratta di un brano poetico, con i vincoli formali e la sintesi evocativa che questo comporta rispetto alla maggior analiticità della prosa argomentativa, sia perché la riflessione è ancor più delicata, e maggiore la posta in gioco.

Nel commentare questo brano sono state chiamate in causa soprattutto la teologia negativa legata all'ineffabilità dei misteri divini e la dottrina neoplatonica dell'*integumentum*, che vede il linguaggio come uno strumento residuale per dire l'ineffabile (Barański 2000; Ledda 1997; 2002; Ariani 2009a; Finazzi 2013a); queste importanti teorie, però, offrono termini di confronto solo parziali: il significato di questi versi non si lascia ridurre a una semplice dichiarazione di ineffabilità e di adesione a una modalità espressiva che riprende gli usi mitologici platonici e neoplatonici, come spero di dimostrare. Dare un inquadramento soddisfacente di tutte le riflessioni medioevali che potrebbero aiutarci a capire in maniera più completa e approfondita questo passo – e che potrebbero retrospettivamente chiarire anche da dove la nozione di *transumptio* sia penetrata nelle *artes* più tecniche – è un'impresa superiore alle forze di chi scrive: per questo la seconda parte di questo capitolo abbandona l'impostazione dei capitoli precedenti, fondata sulla lettura di specifiche tradizioni e specifici testi, le une e gli altri con i propri contesti e le proprie implicazioni, e tenta di riassumere per sommi capi alcuni grandi nodi del pensiero medievale sull'analogia e sul suo ruolo nei procedimenti conoscitivi e linguistici.

4.1 Tra l'epistola a Cangrande e il *Paradiso*

4.1.1 Il *modus tractandi* della *Commedia* e la *transumptio*

Nel capitolo precedente (§ I.3.3) abbiamo esaminato la polisemia che Dante assegna alla *Commedia* nell'epistola a Cangrande, con l'esposizione del duplice argomento del poema e la digressione sull'esegesi quadripartita che la inquadra; nello stesso testo ci sono però altre osservazioni formali degne di nota, che ben si legano con il discorso sul linguaggio figurato sviluppato nel IV canto del *Paradiso*. Chiuso il discorso sul *subiectum*, Dante passa infatti alla definizione della

forma sive modus tractandi,¹ ossia dell'elaborata struttura formale che viene attribuita al poema. Ascoli (1997, 331) ha richiamato l'attenzione sul fatto che il discorso sulla tetrapartizione dei significati commentato nel capitolo precedente era introdotto come esemplificazione di un *modus tractandi*: *qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus (Ep. XIII, 21)*: questo dimostra che la digressione, che fuoriesce infatti dalla lista delle *instantiae* in cui viene suddiviso l'*accessus*, è rilevante tanto al *subiectum* quanto alla *forma*, di cui si viene ora a parlare. Dopo averla distinta dalla *forma tractatus*² - cioè dalla suddivisione esterna dell'opera, che si realizza in cantiche, canti e versi - Dante si sofferma appunto sulla *forma sive modus tractandi* dell'intero poema, che è definito *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus (Ep. XIII, 27)*. Come notato dai commentatori, i primi cinque termini fanno riferimento alle caratteristiche poetico-retoriche della *Commedia*, mentre la seconda serie è modellata sugli *accessus* delle opere scientifiche, a sottolineare la valenza dottrinale del poema. Si può aggiungere che «i dieci aggettivi sembrano voler sintetizzare la pluralità dei modi espressivi che caratterizza lo sperimentalismo della *Commedia*» (Azzetta 2016, *ad loc.*); è importante precisare che Dante non sta parlando di stile, come dimostra la totale alterità degli aggettivi rispetto ai termini impiegati normalmente nella dottrina degli stili, ma piuttosto di una modalità, o forma, o struttura della lingua della *Commedia* (Pflaum 1939, 158).

Il primo aggettivo, '*poeticus*', è di carattere talmente generale da indicare probabilmente nient'altro se non che la *Commedia* è scritta in versi; il secondo ha suscitato un ampio dibattito, in larga parte connesso con quello relativo alla definizione di poesia come *fictio rhetorica musicaque poita* elaborata nel *De vulgari eloquentia* (vedi § I.2.3.1). Coerentemente con tale definizione, infatti, anche nell'epistola Dante mostra di ritenere che il concetto di *fictio* sia una caratteristica fondamentale della poesia, come che tale concetto vada interpretato: come si diceva, il termine sembra avere a che fare con la rappresentazione icastica, ossia con una peculiarità formale e figurativa del discorso poetico rispetto a quello non-letterario. La *descriptio* è un'altra faccia di questo stesso specifico della poesia, e coincide con uno dei modi dell'*amplificatio* che i trattatisti raccomandavano agli aspiranti poeti; lo stesso si può dire per la *digressio*, che include, nella retorica medievale, micro- e macro-digressioni.

1 Il *modus tractandi* è un concetto comune, dalla metà del XII secolo in poi, per designare la natura stilistica, formale e retorica di un testo, ed è stato accuratamente definito da Thierry di Chartres: cf. Minnis 1984.

2 La distinzione tra *forma tractandi* e *forma tractatus* è stata ampiamente indagata da Allen (1982, 67-178).

La storia della dottrina medievale concernente la *digressio* è stata ricostruita da Corsi (1988): dopo una prima trattazione ambigua in Cicerone e Quintiliano, la nozione viene sistematizzata per essere infine collocata tra i modi della narrazione, e dunque tra le forme dell'*amplificatio* (così ad esempio nella *Poetria nova* di Goffredo, vv. 527-53). Come accennato brevemente (vedi § I.1.4.1), nel Medioevo molti testi di poetica e retorica ritenevano le similitudini una digressione dalla materia principale: è il caso del *Documentum* dello stesso Goffredo di Vinsauf, dove si dice che, oltre alla *digressio* che inserisce del materiale tratto da un'altra parte del testo, *digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet inducimus comparationes sive similitudines, ut eas aptemus materiae* (*Documentum* II, II, 21). Insomma, «per il teorico medievale la digressione è un fatto formale legato in un modo particolare alla materia» (Corsi 1988, 82); per questo nella *Commedia* le digressioni non sono limitate alle uniche due che vengono dichiarate esplicitamente tali - e vale la pena notare che le due così segnalate sono di natura politica, ed esplicitamente caratterizzate come interventi del poeta (cf. Tomazzoli 2020b, 238-41): si dovrebbero far rientrare nel novero anche tutte quelle *descriptions loci* e *descriptions temporis* che interrompono in qualche modo la *fabula* e che richiedono poi un percettibile ritorno al tema narrativo (Corsi 1988, 82-8).

Dopo questi aggettivi veniamo, finalmente, a uno dei rarissimi termini tecnici impiegati da Dante per indicare un procedimento metaforico. Abbiamo già seguito la valenza che la nozione di *transumptio* aveva sviluppato nelle *artes poetriae* e nelle *artes dictaminis* (vedi §§ I.1.4 e I.2.4): la dottrina della *transumptio* era varia e articolata, e non è facile ricostruire quali delle sue numerose evoluzioni Dante possa aver tenuto presente, e di conseguenza quale sia il significato da assegnare al termine in questo brano. I commentatori ritengono per lo più probabile che nel contesto dell'epistola a Cangrande l'impiego dell'aggettivo indichi i procedimenti retorici e metaforici in senso ampio, quale caratteristica dell'*ornatus gravis* e quale strumento indispensabile per una poesia che ambiva a rappresentare, dimostrare e muovere al bene.³ La sua occorrenza in un brano che ha

³ Cf. la pregnante lettura di Pasquini (2001, 209): «accanto al sistema poetico-letterario, che ha come base il '*modus transumptivus*', esiste anche un sistema 'liturgico', come aveva già intuito il Pascoli. Alle trasformazioni metaforiche del reale si somma la trasformazione del protagonista nel suo itinerario simbolico: in quanto egli rappresenta anche l'umanità nel suo ritorno dalla Gerusalemme celeste. Detto altrimenti, col trasumanare del personaggio che dice 'io' nel poema, si entra in un circuito liturgico dove gli oggetti non significano soltanto se stessi, ma anche qualcosa di diverso, grazie a un nucleo simbolico che li pone in una misteriosa corrispondenza reciproca. Così, il '*modus transumptivus*' non è semplicemente la fruizione di una raffinata tecnica letteraria, ma è anche strumento di un analogismo nella sua dimensione liturgica e insieme cosmica».

appena discusso dei quattro sensi delle Scritture potrebbe essere una spia del fatto che Dante avesse in mente soprattutto la tradizione del *dictamen* bolognese, che aveva avviato un imponente processo di avvicinamento della retorica all'esegesi e i cui maestri, come abbiamo visto, ambivano a garantirsi un monopolio produttivo e interpretativo sul testo sacro (vedi § I.2.4).

L'aggettivo '*transumptivus*' aveva già fatto la sua apparizione all'interno del macrotesto dantesco, sebbene nella forma avverbiale '*transumptive*'. Nell'epistola III, composta tra il 1303 e il 1306, Dante reagiva a un sonetto di Cino da Pistoia - *Dante, quando per caso s'abbandona* - che lo interrogava *utrum de passione in passionem possit anima transformari* (Ep. III, 2) con un sonetto responsivo - *Io sono stato con Amore insieme* (Rime, L) - corredato da un breve commento inserito all'interno della lettera.⁴ Introducendo il sonetto - che però non risulta materialmente congiunto alla missiva, e non viene trascritto in calce da Boccaccio, copista dell'epistola - il testo latino recita così:

redditur, ecce, sermo Calliopeus inferius, quo sententialiter canitur, quanquam transumptive more poetico signetur intentum, amorem huius posse torpescere atque denique interire, nec non huius, quod corruptio unius generatio sit alterius, in anima reformari. (Ep. III, 4)

Mentre nel prosiegua del commento latino Dante aggiunge ulteriori ragioni alla propria dimostrazione, richiamandosi tanto alla *ratio* quanto all'*auctoritas*, il sonetto ruota intorno all'esperienza del poeta, resa attraverso un linguaggio solennemente metaforico. Fin dall'*incipit* del componimento, infatti, Dante si presenta come amante esperto e fedele, che è stato *con Amore insieme* fin dall'età di nove anni, e che perciò sa bene *com'egli affrena e come sprona*, | *e come sotto lui si ride e geme* (vv. 1-4): per questo sa che chi si muove contro la passione si comporta come colui che vorrebbe far cessare un temporale suonando le campane (vv. 5-8).⁵ Dopo il tema metaforico equestre (veicolato dai verbi 'affrenare' e 'spronare') della prima quartina, e dopo il paragone iperbolico contenuto nella seconda, il sonetto prende nelle due terzine un andamento densamente figurato e sentenzioso:

però **nel cerchio de la sua palestra**
liber arbitrio già mai non fu franco,

⁴ Cf. Baglio 2016, *ad loc.*: «l'epistola si configurerebbe pertanto come una sorta di *razo* latina al testo in volgare». Si tratterebbe di un'operazione piuttosto innovativa per la presenza, nel dittico, di testi in lingua diversa (Baglio 2016, *ad loc.*). Sullo scambio tra Dante e Cino cf. anche Graziosi 1997; Livraghi 2012.

⁵ Giunta (2011, *ad loc.*) ricorda che era consuetudine suonare le campane durante i temporali a scopo apotropaico.

si che consiglio invan vi **si balestra**.
 Ben può **con nuovi spron' punger lo fianco**,
 e qual che sia 'l piacer ch'ora **n'addestra**,
 seguirar si convien, se l'altro è stanco.
 (vv. 9-14)

La condizione dell'innamorato è resa tramite la metafora dell'arena dove la ragione si cimenta inutilmente; nell'ultima terzina viene ripresa l'immagine equestre accennata nei primi versi: Amore può *punger lo fianco* dell'amante con *nuovi spron'*, cioè farlo innamorare di un'altra donna, e sarà necessario seguirlo se la prima passione si è esaurita. Come si vede, il sonetto sviluppa un tema frequente nella poesia cortese, ma chiama anche in causa la nozione, desunta dalla filosofia morale cristiana, del libero arbitrio; sebbene parta dall'esperienza personale, il componimento presenta quest'ultima come esemplare e così facendo la eleva a enunciazione di una sentenza. In questo senso, dunque, è perfettamente comprensibile che Dante nomini il sonetto *sermo Calliopeus*, facendo riferimento non solo alla sua natura poetica, ma rivendicandone anche l'altissima qualità, dal momento che Calliope è l'ispiratrice della poesia eroica e la regina delle muse.⁶ L'avverbio *'sententialiter'* dell'epistola esplicita che il sonetto *canitur*, canta, in maniera assertiva, senza aprirsi in un'articolata dimostrazione, ma piuttosto *transumptive more poetico*, ossia impiegando gli ornamenti formali e retorici tipici della poesia e istituendo un nesso che permette di passare dall'esperienza personale del poeta a un quadro morale e filosofico più ampio; le caratteristiche della filosofia e della poesia, che nell'epistola a Cangrande - e poi nella *Commedia* - vengono affiancate e riunite, nella corrispondenza con Cino rimangono distinte, e per questo necessitano dell'integrazione tra il sonetto e la prosa latina che lo commenta, lo amplia e lo sistematizza.⁷

⁶ Come tale viene invocata in *Purg.* I, 7-12: *ma qui la morta poesi resurga, | o tante Muse, poi che vostro sono; | e qui Calliopè alquanto surga, | seguitando il mio canto con quel suono | di cui le Piche misere sentiro | lo colpo tal, che disperar perdono.*

⁷ L'epistola III condivide dunque alcune caratteristiche del *Convivio*, come ha dimostrato Ascoli (2008, 122-9): in entrambe le opere Dante si produce in un commento in prosa sui propri stessi componimenti lirici, ed entrambi i contesti coinvolgono la riflessione sul passaggio da un amore all'altro; una prima diversità risiede nel fatto che nel *Convivio* le metafore sono impiegate in modo sistematico non solo nella poesia, ma anche nella prosa, sviluppando così una dimensione persuasiva e affettiva marcata (vedi § I.3.2.2), che rende il trattato un'opera ibrida e assai diversa dalle sue simili dell'epoca (Hooper 2012, 93). A questo si possono aggiungere le più evidenti differenze di lingua e di destinazione: contrariamente a quanto si dice nella lunga giustificazione del commento volgare che occupa buona parte del I trattato del *Convivio* (§ I.3.2.1), Dante non sembra ritenere problematico, all'altezza dell'epistola, commentare in latino un sonetto in volgare; inoltre, mentre nel caso del prosimetro il poeta tornava sulla propria produzione spontaneamente e a distanza di anni, nell'epistola, destinata non a un vasto pub-

Per tornare all'epistola XIII, gli ultimi cinque aggettivi pongono meno problemi: *'diffinitivus'* fa riferimento alla prassi scolastica della *diffinitio*, che consiste nel produrre un enunciato che manifesti l'essenza della cosa (Mariani 1970); *'divisivus'* richiama il procedimento logico del *locus a divisione*, che garantisce la consequenzialità del discorso, e corrisponde a un'abitudine estremamente diffusa nel macrotesto dantesco. I due termini *'probativus'* e *'improbativus'* pertengono al lessico della *quaestio disputata*, la cui struttura si articolava su dimostrazioni e confutazioni; infine, *'exemplorum positivus'* rimanda tanto ai manuali di logica quanto a quelli di retorica, e corrisponde alla prassi, assai frequente nella *Commedia*, di chiarire un concetto tramite un esempio illustre. Questa è l'interpretazione più diffusa della seconda serie di aggettivi, che però sembra richiamare molto più delle semplici prassi scolastiche di cui i commentatori hanno rinvenuto tracce nella *Commedia*.

La categoria di *modus tractandi*, infatti, è stata scarsamente indagata dai commentatori del passo dantesco, che si sono concentrati piuttosto sugli aggettivi che Dante ha impiegato per specificarla; eppure tale concetto ha rivestito una grande importanza nella discussione dei teologi sul linguaggio biblico. La questione del *modus tractandi* è stata inaugurata dal trattato introduttivo alla *Summa theologica* di Alessandro di Hales, *doctor doctorum* dell'ordine francescano che a Parigi insegnò arti e teologia. Nella I *quaestio* Alessandro si chiede se la *doctrina theologiae* sia una scienza e se sia distinta dalle altre scienze, e poi indaga su quali siano il suo soggetto e il suo modo di trasmissione; approfondendo quest'ultimo tema, il maestro si interroga poi sullo stile o *modus* delle Scritture, per concludere infine che questo non è scientifico né artificiale, dato che include anche il discorso mistico:

omnis modus poeticus est inartificialis sive non scientialis, quia est modus historicus vel transumptus, qui quidem non competunt arti; sed theologicus modus est poeticus vel historialis vel parabolicus; ergo non est artificialis. (Alessandro di Hales, *Summa theologica* I, 7, ed. Quaracchi 1924)⁸

Nel prosieguo dell'opera Alessandro continua a caratterizzare il *modus* della Bibbia, e conclude che se le Scritture sono trasmesse secondo un *modus poeticus* è per rispondere alla necessità del nostro intelletto, che non arriva a comprendere le cose divine se non facendo leva sull'*affectus*, mentre la scienza fa appello all'*intellectus*

blico - benché pensata anche per essere divulgata - ma a uno specifico poeta e amico, il commento si esercita su un testo composto per l'occasione, e dunque in simultanea.

⁸ Devo la citazione e la discussione del passo a Dahan 1999, 416 ss. Se ne occupa anche Minnis 1984, 118-45; tra i primi a segnalare il passo per la comprensione dell'auto-esegesi dantesca Curtius (1992, 246-50).

tus. Avendo così distinto scienze umane e scienze divine, la *Summa* definisce i modi appropriati rispettivamente alle une e alle altre: secondo una classificazione destinata a diventare topica, la scienza umana adopera un '*modus definitivus, divisivus et collectivus*' (ma quest'ultimo modo era talvolta sostituito dal '*modus probativus et improbativus*'); a questi talune trattazioni aggiungevano il '*modus exemplorum suppositivus*', non fondamentale alla scienza come gli altri, ma ugualmente utile per i discenti, come sottolineava ad esempio Pietro Ispano (Minnis 1984, 118-45). Non sarà necessario sottolineare che si tratta esattamente dei termini che impiega Dante per descrivere la *Commedia*.

Il dibattito così avviato da Alessandro di Hales fu ripreso da intellettuali della levatura di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, ma fu quest'ultimo, in particolare, a dare un contributo sostanziale a questa nuova interpretazione del linguaggio biblico e di quello teologico (Dahan 1999, 416 ss.). Nel commento alle *Sentenze* Tommaso afferma che la teologia, in quanto scienza più nobile, deve impiegare il modo più nobile, e che questo non è certo il modo poetico, definito invece il più umile; distinguendo tra *materia* e *finis*, l'Aquinate giunge alla conclusione che nelle Scritture vengono assunti tutti i modi, compresi quelli metaforico e simbolico, perché il linguaggio umano non può esprimere che tramite l'analogia le verità che lo trascendono (*In I Sent.*, prolog., q. 1, a. 5). Sulla questione Tommaso tornò più volte, affinando le proprie considerazioni sulla differenza che esiste tra il modo poetico delle scritture profane e quello della Bibbia (Dahan 1992). Lo scopo di questo quadro, di necessità assolutamente compendioso, è chiarire che nel Duecento la definizione della teologia come scienza aveva avuto come conseguenza la formalizzazione di una distinzione sempre più netta tra linguaggio teologico e linguaggio biblico; a quest'ultimo, proprio in opposizione alla scientificità della teologia, erano stati attribuiti tutti i modi, compreso quello poetico. Nella doppia serie di aggettivi proposti da Dante per definire il *modus tractandi* della *Commedia* si dovrà perciò riconoscere la rivendicazione di un linguaggio al contempo teologico, e quindi scientifico, e mistico-poetico;⁹ il carattere poetico non è in contrasto con la veridicità del poema, se tale carattere veniva attribuito alla Bibbia, testo verace per eccellenza, benché ricco di figure, parabole e allegorie (§ I.3.5). Con una piccola provocazione, ne potremmo con-

⁹ Pastore Stocchi (2012, *ad loc.*) e Azzetta (2016, *ad loc.*) richiamano il precedente di Pietro Ispano, ma considerano la discussione del *modus tractandi* una semplice questione teorica e ritengono che gli aggettivi impiegati da Dante rimandino alla scienza in senso lato; data la perfetta corrispondenza della serie dantesca con le definizioni del linguaggio teologico qui presentate, non ci possiamo limitare a ritenere che Dante stia qui accreditando la propria opera come scientifica, ma dobbiamo ammettere che sta facendo riferimento a una scienza precisa, cioè alla teologia.

cludere che nell'epistola a Cangrande Dante sta assimilando il poema tanto alla Scrittura sacra quanto alla sua più nobile interpretazione, quella della scienza teologica.

4.1.2 *Per assumptio metaphorismorum*

C'è però un altro passo dell'epistola che ha attirato l'attenzione di chi si è interessato al linguaggio figurato nell'opera di Dante. Nella seconda sezione dell'epistola – la cui paternità dantesca è ancor più contestata rispetto a quella della parte noncupatoria –, commentando i primi versi del *Paradiso*, Dante si sofferma a lungo sulla doppia dichiarazione di ineffabilità che vi è inserita (*Par. I, 4-9*), giustificando lo scacco della memoria e lo scacco della parola e introducendo un motivo diffusissimo nella riflessione sulla metafora, quello dell'*inopia* linguistica, che viene ricondotto all'*auctoritas* di Platone e ai suoi *metaphorismi*.¹⁰

Abbiamo visto che la prima parte dell'epistola contiene un ampio e innovativo *accessus* all'intera opera (§ I.3.3); a questo Dante fa seguire un'*expositio textus* che comincia con la *divisio* (*Ep. XIII, 42-3*) e procede con un commento letterale dei primi dodici versi del I canto del *Paradiso* (*Ep. XIII, 44-88*). Glossando il proemio alla terza cantica, Dante precisa che il *prologus* poetico è diverso dall'*exordium* dei retori, perché all'anticipazione dell'argomento, fatta con lo scopo di far pregustare ciò che si dirà e di preparare l'animo dell'uditore, i poeti aggiungono un'invocazione alle sostanze superiori affinché soccorrano l'autore in un'impresa che supera la comune misura umana: *contra comunem modum hominum* (*Ep. XIII, 47*). Come gli abbiamo visto fare in tutte le sue opere, fin da queste primissime battute del commento Dante da un lato riconduce la propria scrittura entro le norme codificate dalla tradizione, e dall'altro insiste sulla sua eccezionalità. In questo quadro viene precisato che il prologo mira, come prescritto dalla *Rhetorica ad Herennium*, a rendere l'uditore benevolo, attento e docile; poiché la materia trattata è *admirabilis*, per ottenere questi tre effetti il poeta dichiara di essere stato nel primo cielo, e anticipa che canterà *ea que vidit in primo celo et retinere mente potuit* (*Ep. XIII, 50*), come si dice in queste terzine:

nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,

¹⁰ Sul neoplatonismo nel pensiero e nell'opera di Dante, cf. almeno Gardner 2013 (con discussione della bibliografia precedente); Cristaldi 2018a.

nostro intelletto si profonda tanto,
 che dietro la memoria non può ire.
 Veramente quant'io del regno santo
 ne la mia mente potei far tesoro,
 sarà ora materia del mio canto.
 (Par. I, 4-12)

Questa dichiarazione - chiosa Dante - gli acquisterà la benevolenza del lettore perché promette una scrittura utile quant'altre mai per i desideri celesti dell'uomo, ne garantirà l'attenzione proclamando l'*admirabilitas* di una poesia tanto ardua e sublime, e ne propizierà la docilità alludendo alla possibilità che la mente umana arrivi a ritenere un'esperienza tanto alta, perché *si enim ipse, et alii poterunt* (Ep. XIII, 51). La dichiarazione è importante e innovativa: se nei paragrafi successivi Dante congiurerà *auctoritates* bibliche che si sono rese protagoniste di una visione simile alla sua per legittimare la veracità del suo racconto, qui sta esplicitamente aprendo alla possibilità che in futuro altri ancora potranno accedere al regno celeste e ritenere nella mente almeno una parte di questa straordinaria esperienza. La retorica del proemio - ma potremmo forse dire del poema tutto - è dunque imperniata su obiettivi marcatamente parentetici e sotteriologici, e ribadisce il valore esemplare della poesia dantesca.

Dopo aver commentato la prima terzina e, di seguito, la perifrasi che identifica l'Empireo come il *ciel che più de la sua luce prende* (Par. I, 4) attraverso una lunga dimostrazione sui diversi gradi in cui la luce divina risplende nell'universo (Ep. XIII, 53-76), Dante si concentra sul doppio scacco dichiarato nei versi appena citati,¹¹ ossia quello della memoria che non sa *retinere* e quello del linguaggio che non sa *recitare* l'esperienza celeste. Quando l'intelletto - che per la sua componente razionale è connaturale e affine alle sostanze separate - si addentra così profondamente nel suo desiderio (che è Dio) da trascendere la misura umana, la memoria (che è legata ai sensi) non può seguirlo: *sequi non potest* (Ep. XIII, 77). L'anima dell'uomo, unico tra le creature, *participa de la divina natura* (Conv. III, II, 14) a dispetto della sua componente sensibile, ma le facoltà legate alla materia, al corpo e dunque ai sensi non possono che essere lasciate indietro nel *raptus* mistico che eleva l'uomo al di sopra della propria natura e che gli permette di conoscere Dio. A questo inevitabile scac-

11 E ripreso in Par. XVIII, 7-12: *io mi rivolsi a l'amoroso suono | del mio conforto; e qual io allor vidi | ne li occhi santi amor, qui l'abbandono: | non perch'io pur del mio parlar diffidi, | ma per la mente che non può redire | sovra sé tanto, s'altri non la guidi*. In questi versi, come chiarisce Nardi (1960, 5), Dante dichiara l'impossibilità per la memoria non di ricordare, ma di tornare allo stato di elevazione del tutto straordinario concessogli da Dio; secondo Nardi, peraltro, la *mente* di questi versi non corrisponde alla memoria del I canto del *Paradiso*, ma ha a che fare piuttosto con l'intelletto, che è la facoltà coinvolta nell'esperienza dell'andare *sovra sé*.

co si possono però apportare dei correttivi – e in effetti lungo tutta la terza cantica, a fronte della topica dell'ineffabilità e dell'immemorialità, Dante dichiara di aver custodito nella sua memoria delle deboli tracce di quanto ha visto (vedi § I.4.2.3). Nel *De veritate* Tommaso aveva ammesso che dopo il suo *raptus* Paolo potesse aver conservato, nonostante il venir meno della memoria, almeno una traccia della visione concessagli, condizione indispensabile per poterla raccontare:

Paulus postquam cessavit videre Deum per essentiam, memor fuit illorum quae in illa visione cognoverat per aliquas species in intellectu eius remanentes, quae erant quasi quaedam reliquiae praeteritae visionis [...]. Ex ipsa inspectione Verbi imprimebantur in intellectum eius quaedam rerum visarum similitudines quibus postmodum cognoscere poterat ea quae prius per essentiam Verbi viderat; et ex illis speciebus intelligibilibus per quamdam applicationem ad particulares intentiones vel formas in memoria vel in imaginatione conservatas, postmodum poterat memorari eorum quae prius viderat, etiam secundum actum memoriae quae est potentia sensitiva; et sic non oportet ponere quod in ipso actu divinae visionis aliquid fieret in eius memoria quae est pars potentiae sensitivae, sed solum in mente. (*De veritate*, q. 13, a. 3 ad 4, ed. Fiorentino 2005)

Che la *mente* di Dante abbia potuto *far tesoro* almeno di un'*ombra*¹² del *beato regno* è del resto ammesso esplicitamente nei versi del proemio che seguono quelli qui chiosati (*Par.* I, 10-12; 22-4). I testi che confortano Dante nel ritenere che lo scacco della memoria sia l'inevitabi-

12 Cf. *Par.* I, 22-4: *o divina virtù, se mi ti presti | tanto che l'ombra del beato regno | segnata nel mio capo io manifesti*. Come nota giustamente Ledda (1997, 134-6), il termine 'ombra' «presenta una differenza qualitativa, e anzi ontologica, non solamente quantitativa nei confronti della realtà di cui è immagine»; secondo Ledda, però, la terza paradisiaca allude alla necessità di rappresentare «non le cose stesse, inaccessibili nella loro realtà al linguaggio figurato proprio, ma ombre, immagini, figure, metafore», mentre a me pare che il termine, piuttosto che all'interpretazione figurale, rimandi alla nozione di *phantasma* o *species*, e dunque alle tracce lasciate dalla percezione sensibile nella memoria (per cui vedi § I.4.2.2). In questo senso interpretano il termine diversi commentatori antichi: Buti (1858-62, *ad loc.*) lo riconnette a «l'immaginazione che io m'ò fatto nella mia fantasia», e analogamente Landino (2001, *ad loc.*) rimanda a «la immagine impressa nella mia memoria [...]»; et dixit *ombra* a dimostrare che non aveva espressa la propria immagine del cielo nella memoria, ma era adombrata». Della doppia valenza del termine avvertiva già Varchi (1859, *ad loc.*): «L'OMBRA, disse l'ombra, o perchè tutto quello che l'uomo può vivendo conoscere di Dio è veramente una ombra, ed a grandissima pena ancora, o vero chiamò OMBRA quello che i filosofi chiamano spezie o vero forme, chiamate da Lucrezio idoli, che non sono altro, come si è detto più volte, che i simulacri e l'immagini o vero somiglianze e similitudini che ci vengono nei sensi mediante i loro mezzi dalle cose sensibili». Dato che in questi versi Dante impiega la metafora della cera e del sigillo tramite il termine 'segnata' e tramite il richiamo al 'capo', cioè alla mente, alla memoria, pare più probabile che l'accezione dominante sia quella epistemologica.

le conseguenze dell'elevazione concessa al *viator* sono dunque la seconda epistola di Paolo ai Corinzi, l'episodio della trasfigurazione nel Vangelo di Matteo e il libro di Ezechiele, tre passaggi in cui si parla di uomini che hanno sperimentato una visione divina e le cui facoltà sono rimaste annichilite; ai tre esempi scritturali Dante affianca poi tre autorità teologiche che chiariscono quello che accade in tali visioni: Riccardo di San Vittore, Bernardo di Chiaravalle e Agostino. Un'ultima testimonianza difende Dante dall'eventuale obiezione di chi ritenesse impossibile che un peccatore sia ammesso alla visione di Dio: *Nabuchodonosor invenient contra peccatores aliqua vidisse divinitus, oblivionique mandasse* (Ep. XIII, 77-81). Il passo è percorso da una fortissima vena polemica, spia palese di quanto fosse urgente per Dante legittimare nella maniera più solida possibile l'ardita operazione del poema sacro: alle possibili obiezioni il poeta risponde con un ragionamento serratissimo e inattaccabile, che sostiene non solo l'invenzione poetica della *Commedia*, ma tutta la dottrina che la fonda. L'epistola rivendica così quell'apporto conoscitivo della poesia che Tommaso d'Aquino e altri autori della scolastica le negavano, e riafferma la verità dell'esperienza vissuta da Dante-personaggio collocandola entro una serie di grandi esperienze visionarie raccontate dalle Scritture (Azzetta 2016, 296); tra queste il punto di riferimento principale è certamente il *raptus* paolino, a cui le scelte lessicali di questo passo dell'epistola alludono insistitamente: questo nesso, benché implicito, mira ad accreditare l'esperienza raccontata nell'ultimo canto del *Paradiso* come una *visio intellectualis* analoga a quella di Paolo, cioè finalizzata a vedere Dio *per essentiam* (Azzetta 2018; cf. anche Ledda 2011b).

Anche in questa catena di *auctoritates*, apparentemente classiche e quasi scontate, Dante interviene in maniera coperta ma con grandi conseguenze (Azzetta 2018): riporta tre brani - quello dell'epistola paolina ai Corinzi in cui viene raccontato il *raptus* al terzo cielo, quello del Vangelo di Matteo in cui si racconta dell'apparizione di Gesù ai tre apostoli, e infine quello del libro di Ezechiele - ma ne riscrive il testo per trasformare quello che in origine era un interdetto linguistico in un limite delle facoltà cognitive e linguistiche dei rapiti. In entrambi i casi si tratta di interpretazioni e riscritture già diffuse, ma che permettono al poeta di saldare indissolubilmente il problema epistemologico a quello linguistico entro lo schema dell'investitura profetica: non solo, come si dice nel *Convivio* e nella *Monarchia*, chi sa deve comunicare e diffondere la propria conoscenza, ma in questo caso il fine parentetico è la ragione stessa della grazia ottenuta. Nella *Commedia* la missione della parola assume infatti i connotati tutti particolari della profezia:¹³ l'esperienza dei tre regni gli

13 Sul modo in cui Dante riscrive le tre *auctoritates*, e in particolare quella di Ezechiele, per consolidare la propria investitura profetica, cf. Botterill 1988; Mocan 2012. Azzetta (2018; 2020) suggerisce che i tre brani - peraltro ripresi nella *Commedia*, tra

viene concessa perché Dante la scriva *in pro del mondo che mal vive* (*Purg.* XXXII, 103);¹⁴ per questo la discussione su come Paolo e i tre apostoli avessero potuto ricordare, e dunque raccontare, il proprio rapimento viene rivisitata in questo passo dell'epistola e nel poema. Ugo di Saint Cher, per esempio, aveva affermato che tanto Giovanni quanto Paolo avevano tradotto in similitudini e figure ciò che avevano visto non perché l'avessero visto in similitudini e figure, ma per poterlo trattenere nella memoria e raccontare;¹⁵ Dante dichiara invece, nel IV canto del *Paradiso* (vedi § I.4.2.1), che la sua esperienza stessa è stata metaforica, e che dunque similitudini e figure non sono una sua *additio*, ma il risultato di ciò che la grazia divina gli ha concesso di esperire. Il linguaggio figurato non è più uno stratagemma comunicativo, ma l'unico strumento connaturato a quell'esperienza e al suo fine.¹⁶

Dopo aver così introdotto il problema della relazione tra visione, memoria e parola, Dante commenta più nello specifico il secondo verso delle due terzine appena riportate:

vidit ergo, ut dicit, aliqua 'que referre nescit et nequit rediens'. Diligenter quippe notandum est quod dicit 'nescit et nequit': nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit. Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectualis vidit que sermone proprio nequivit exprimere. (*Ep.* XIII, 83-4)

la fine del *Purgatorio* e il proemio del *Paradiso* - rappresentino le tre diverse tipologie di visione identificate da Agostino: *intellectualis* nel caso di Paolo, *corporalis* nel caso degli apostoli, *spiritualis* nel caso di Ezechiele.

14 Fino al XXX canto del *Purgatorio* sembra che il viaggio oltremondano sia stato concesso a Dante per la sua salvezza personale, e solo a partire dall'investitura di Beatrice (*Purg.* XXXII, 100-5) si comincia a profilare il tema, ripreso frequentemente nel *Paradiso*, della valenza profetica della sua missione a vantaggio dell'umanità tutta, come è scritto anche nell'epistola (Azzetta 2020, 124); sul tema, vedi § I.3.3.

15 Qui [scil. Giovanni] *res quas viderat, in similitudinem postea transformavit: sic Paulus res quas vidit transtulit in similitudinem et figuras, non quia per illas Deum a principio viderit, sed ut eas in memoria retinens nobis enarraret* (cit. in Chiarenza 1972, 82).

16 L'esperienza assume il valore di un meccanismo conoscitivo fondamentale, in quanto «fonte ai rivi di vostr'arti» (*Par.* II, 96): benché in molti passi della *Commedia* il poeta o i personaggi stessi si richiamino all'*auctoritas* di questo o quel testo, la conoscenza empirica sembra rivestire un ruolo fondamentale: così Virgilio dice a Dante che non avrebbe potuto credere all'incredibile presenza di un'anima negli sterpi della selva dei suicidi senza spezzare una *frascchetta* (cf. Tomazzoli 2023, 68), o che il loro viaggio - quello di un morto che fa da guida a un vivo - «per lo 'nferno qua giù di giro in giro» serve per dare a Dante «esperienza piena» (*Inf.* XXVIII, 48), ossia quell'esperienza concessa dalla grazia che non può essere interamente sostituita da un *esempio* (*Par.* I, 72); quest'esperienza ha un chiaro obiettivo, quello di *morir meglio* (*Purg.* XXVI, 75), in chiara opposizione all'esperienza fine a sé stessa con cui Ulisse tenta i compagni (*Inf.* XXVI, 116-17).

Sostanziano filosoficamente quella che nel poema poteva apparire come una semplice endiadi, Dante precisa che la visione del Paradiso produce due diversi scacchi, della parola e della memoria: chi ritorna dal regno celeste non sa ridire quel che ha visto perché lo ha dimenticato, e se anche potesse ricordarlo gli mancherebbero le parole per descriverlo. Il discorso si sposta poi sul tema dell'*inopia* linguistica: alcune delle realtà che vediamo tramite l'intelletto – spiega Dante – mancano di segni vocali che possano esprimerle, come suggerisce Platone nelle sue opere tramite l'impiego dei *metaphorismi*.

Il termine '*metaphorismus*', come è stato rilevato da più parti (per primo da Dronke 1990, 60), è un *hapax* che non sembra coincidere del tutto con il termine greco da cui è derivato, cioè '*metaphora*':¹⁷ Ledda (1997, 129) ritiene «che esso indichi non le sole metafore, ma nel complesso tutto ciò che va oltre il linguaggio proprio, il '*sermo proprius*', a cui esplicitamente viene opposto. Quindi tutto ciò che è un dire '*per aliud*', la similitudine, la metafora, l'allegoria, il mito, come porta ad intendere anche il riferimento all'uso platonico». La questione è posta in termini che appaiono piuttosto canonici: l'esperienza vissuta da Dante-personaggio è talmente superiore alle facoltà umane, talmente straordinaria, che non esiste un linguaggio proprio con cui dirla; ciò che comprendiamo non per via sensibile, ma tramite la vista intellettuale, non può essere infatti comunicato con segni vocali, cioè legati alla materia. Come *auctoritas* per la riflessione sull'*inopia* linguistica relativa ai concetti appresi tramite il *lumen intellettuale* i commentatori hanno citato Platone, che, com'era opinione diffusa nel Medioevo, nei suoi libri aveva spesso parlato di complesse verità teologiche attraverso figure e miti; dal punto di vista tecnico-retorico, a giustificare la metafora come rimedio all'*inopia* linguistica era invece Cicerone.¹⁸ Sull'ascendenza platonica

¹⁷ È stato però segnalato (Forti 2006, 146) che Guizzardo da Bologna, commentando la *Poetria Nova* e in particolare la nozione di *transumptio*, ricorre al raro verbo *metaphorizare* per descrivere una modalità espressiva che trascende il valore della semplice metafora: *est autem specialis transumptio quando plures dictiones metaphorizantur in una oratione vel quando tota oratio metaphorizatur* (Losappio 2013, 153).

¹⁸ Cf. *De oratore* III, 155-6 (ed. Kumaniecki 1969): *tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem delectatio iucunditas que celebravit. Nam, ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis. Nam 'gemmare vitis, luxuriam esse in herbis, laetas segetes' etiam rustici dicunt. Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id translato cum est dictum, inlustrat id quod intellegi volumus eius rei, quam alieno verbo posuimus, similitudo. Ergo hae translationes quasi mutationes sunt, cum quod non habeas aliunde sumas; illae paulo audaciores, quae non inopiam vindicant, sed orationi splendoris aliquid arcessunt; quarum ego quid vobis aut inveniendi rationem aut genera ponam? Occorre però notare che in questo passo è lo stesso Cicerone a mettere in guardia il lettore sulla possibile confusione tra metafora e cataresi, e a ribadire che, benché all'origine della 'scoperta' della metafora possa esserci stato il bisogno – non artistico, ma comune anche ai *rustici* – di rimediare a una mancanza linguistica, se tale*

ca del termine '*metaphorismus*' è fondata l'imponente ricostruzione sulla metafora e il linguaggio figurato proposta da Marco Ariani, secondo il quale questo passo dell'epistola

annette il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico della metafora, intesa non solo come rimedio al naturale *deficit* linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della visione (*per intellectum videmus [...] per lumen intellectuale vidit*). Il termine '*metaphorismus*' sembrerebbe allora indicare in senso lato sia il meccanismo della *translatio* che la sua promozione a veicolo retorico di significati profondi, che incardinano i *signa vocalia* all'arduo compito di gareggiare con Platone nel dire l'indicibile. (2009a, 2-3)

Il riconoscimento della metafora come strumento principale per sopperire alla mancanza di termini propri, particolarmente invalidante quando si tratti di parlare di Dio e dei misteri celesti, trova certo un precedente fondamentale nella mitopoiesi platonica e neoplatonica, ma si radica anche in un discorso più ampio, in cui allo scacco certificato e rivendicato dalla teologia negativa fa da contraltare una riflessione sulle potenzialità creatrici ed epistemologiche dell'analogia e della teologia affermativa.

Occorre ricordare che la terzina in cui si dichiara che *la memoria non può ire dietro all'intelletto* fa riferimento solo al *ciel che più de la sua luce prende* (*Par. I, 4-9*), e dunque solo alla visione beatifica dell'Empireo con cui si chiude il poema: il poeta non rinuncia all'espressione fino all'ultimo, benché il *parlar* e la *memoria* cedano all'*oltraggio* di un *veder* tanto superno (*Par. XXXIII, 55-7*), e convoglia nelle sue terzine le immagini - la cui *passione* rimane *impressa* in lui come al risveglio di un *sogno* (*Par. XXXIII, 58-63*) - del volume, dei tre cerchi concolori e dell'effigie umana incastonata nel secondo di questi; solo quando giunge finalmente alla visione *per intellectum, facie ad faciem*, Dante ci dice che *a l'alta fantasia [...] mancò possa* (*Par. XXXIII, 142*), e dunque che il poeta non può esprimere *sermone proprio* tale visione. L'intera cantica, invece, è costruita come un viaggio che prefigura il *raptus* mistico che Dante sperimenta nell'Empireo permettendogli di farne esperienza tramite i sensi e il corpo, come viene chiarito nel IV canto del *Paradiso* e in diversi altri luoghi.

ornamento si è diffuso è piuttosto perché abbellisce il discorso e chiarisce i concetti che si vogliono esprimere tramite la somiglianza, spingendo l'oratore a ricercarlo per dar vita a una comunicazione più efficace ed elegante. Sulla 'metafora necessaria' come rimedio all'ineffabile, cf. Ledda 1997.

4.2 Linguaggio figurato e conoscenza nel *Paradiso*

In virtù del riferimento a Platone e, più generalmente, del comune approfondimento sul linguaggio figurato, il passo dell'epistola a Cangrande appena commentato è stato spesso accostato dai critici al IV canto del *Paradiso*, dove Beatrice spiega a Dante come la distribuzione delle anime nei cieli dei pianeti non corrisponda alla reale conformazione del terzo regno, ma sia solo un espediente adottato dai beati per venire incontro ai limiti conoscitivi del *viator*, che non può svincolarsi dalla conoscenza sensibile (*Par. IV*, 37-51). Questi due brani sono stati interpretati come prova a supporto dell'idea che il linguaggio metaforico e figurato sia essenzialmente l'unico modo per dire l'indicibile, per esprimere in maniera comunque imperfetta concetti astratti e spirituali tramite una loro reificazione o visualizzazione. Dietro al problema dell'ineffabilità (su cui cf. Ledda 2002), presente come *topos* lungo tutta la carriera di Dante e più vivo che mai nella poesia della terza cantica, una recente tradizione di studi ha visto una difesa della mitopoiesi platonica, e dunque di una poesia simbolica (Barański 2000, 1-2), o più nello specifico una ripresa della teologia negativa dello pseudo-Dionigi Aeropagita, a suggerire l'idea che Dante interpreti il linguaggio figurato come «mero rimedio a una carenza originaria, improprietà infima ma necessaria a sanare l'assenza di una *proprietas* accessibile quando si tratti *de divinis*» (Ariani 2009a, 35; ma cf. anche Finazzi 2013a). La teologia negativa, però, portava alle estreme conseguenze la constatazione dell'ineffabilità divina, difendendo una semantica antifrastrica che dava vita a immagini turpi e sconvenienti proprio per denunciare la loro radicale dissomiglianza rispetto alla perfezione di Dio; nella *Commedia*, com'è facile vedere, registro basso e figure dissonanti sono sì presenti, ma mai riferite alle manifestazioni divine o al regno celeste.¹⁹ Inoltre, la mistica dionisiana si fondava su una «inaccessibilità dei misteri nascosti negli 'enigmi' delle 'Scritture occulte'» (Ariani 2009a, 43): un poema composto *in pro del mondo* non poteva certo conservare una componente ermetica e misterica così pronunciata. Quanto alla modalità simbolica della poesia, che in Platone e nella tradizione neoplatonica da lui discendente trova senz'altro un precedente importante, vivificato nei secoli immediatamente precedenti a Dante dai grandi poemi allegorici di Alano di Lille e Bernardo Silve-

¹⁹ Dal punto di vista del discorso teologico e in merito al problema dell'ineffabilità di Dio, Dante è chiaramente legato alla tradizione dionisiana, ma ne rifiuta le posizioni più caratteristiche, come la superiorità della teologia negativa rispetto a quella positiva e, sul piano dell'*imagery*, la preferenza accordata alla semantica dell'oscurità rispetto a quella della luce. La *Commedia* è in tal senso il massimo esempio dell'approccio affermativo o catafatico, in opposizione a quello apofatico dello pseudo-Dionigi (Gardner 2013, 139-40).

stre, occorre ricordare in primo luogo che tale modalità è qui integrata con il fondamentale correttivo dell'ermeneutica biblica e della teologia scientifica, e poi che tale integrazione assume dei connotati scientifici nel momento in cui è radicata in un'antropologia che le assegna un carattere inevitabile, in quanto connaturata alla psicologia e alla semiotica umana.

Nell'arco di tutta la sua produzione letteraria Dante ha avvertito i problemi sollevati dal linguaggio figurato, che costituisce un'improprietà, un ornamento che può essere percepito come superfluo e perciò artificiale, un rischio di oscurità o di travisamento; ma di fronte a tali problemi la sua operazione è sempre stata quella di difendere con decisione la propria competenza nella manipolazione della lingua, la veridicità del proprio discorso e la propria autorità nell'imporgli un significato, l'aderenza dei propri tropi alla realtà, o per lo meno il loro perfetto adeguamento alla materia trattata. I due brani metapoetici della *Vita nova* e del *Convivio* commentati nei capitoli precedenti (§§ I.1.2 e I.3.2) facevano riferimento a una tipologia generica e testuale - quella della lirica amorosa - fortemente codificata, al cui interno il rapporto tra poesia e verità biografica aveva un ruolo profondamente diverso da quello che si configura nella *Commedia*, un poema dalla forte componente narrativa che si presenta come fedele resoconto, da parte del poeta, di una straordinaria esperienza concessa al protagonista per grazia divina e *in pro del mondo che mal vive* (*Purg.* XXXII, 103). Se da un punto di vista letterario l'operazione di Dante è straordinariamente innovativa e ardita, lo è ancor di più dal punto di vista teologico, perché implica un'autoinvestitura profetica assolutamente inedita, tanto più in relazione a un laico. In questo contesto la necessità di giustificare filosoficamente il linguaggio figurato nella maniera più solida e inoppugnabile possibile è per forza di cose ancora più pressante che nelle opere precedenti.

4.2.1 *Per far segno*

Il IV canto del *Paradiso* si apre con Dante-personaggio preso da due dubbi talmente impellenti da mettere a dura prova il suo libero arbitrio, incerto su quale tentare di sciogliere per primo; la collocazione delle anime di Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla nel cielo della Luna lo porta infatti a chiedersi innanzi tutto come mai una violenza subita sia punita con una minore beatitudine, e poi se le anime provengano da uno dei cieli e a questo ritornino dopo la morte, come aveva affermato Platone nel *Timeo*, in un brano ricordato anche nel *Convivio* (*Conv.* IV, XXI, 2-3). Tutto il IV canto del *Paradiso*, che è stato a lungo considerato arido e dottrinale, è dunque costruito come «un processo dinamico di acquisizione di conoscenza [...] fondato sul 'dramma' del dubbio» (Prandi 2007, 104) ed è profondamente

influenzato dal lessico e dalle modalità argomentative della disputa teologica (Pertile 1995, 46); nell'episodio si può leggere il fondamento di tutta la scrittura della terza cantica, ossia la giustificazione di come la realtà divina – oggetto tanto delle Scritture, con il loro modo poetico, quanto della teologia, con il suo modo scientifico – possa essere tradotta in poesia attraverso un uso della lingua che si armonizzi con le modalità conoscitive dell'uomo.

Al centro di questo complesso discorso è la nozione di segno, centrale nella riflessione di Agostino (vedi § I.3.5.1) e poi in quella teologico-grammaticale: ciò che Dante ha visto nel cielo della Luna non corrisponde alla reale conformazione del regno celeste e alla reale distribuzione delle anime nei cieli, ma è il *segno* di una condizione spirituale non intelligibile altrimenti all'uomo ancora legato al corpo. Rispetto all'epistola a Cangrande il problema semiotico ha fatto dunque un passo avanti: nel IV canto del *Paradiso* l'attenzione non si appunta più, in negativo, sulla mancanza dei *signa vocalium*, ma sull'esistenza di un *segno* corrispondente a una *res*; tale *segno* corrisponde a una situazione reale così come si è offerta alla percezione di Dante, e solo alla luce di questa al dispositivo linguistico o retorico con cui il poeta può comunicarla. Con queste terzine il poeta vuole ribadire che la *factio* della *Commedia*, cioè la rappresentazione del *subiectum* da lui elaborata, non è determinata da uno stratagemma retorico del poeta, ma è semplice e fedele riproduzione di quell'esperienza conoscitiva che Dio ha concesso al protagonista-poeta:²⁰

«qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.
Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
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.
Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede,

20 Estremamente interessante in questa direzione la riflessione di Gilberto di Nogent riportata da Cristaldi (2018b): le rappresentazioni delle pene nei testi dei visionari sono interpretate da Gilberto come metafore ancorate alle consuetudini umane, ma imposte dal fatto che la nostra conoscenza non può giungere a esperire una realtà immateriale come quella escatologica; i visionari, perciò, «sono stati spettatori di pellicole variopinte, sciorinate davanti ai loro occhi dal volere divino» (89).

però che, come dice, par che senta.
 [...] e forse sua sentenza è d'altra guisa
 che la voce non suona, ed esser puote
 con intenzion da non esser derisa».
 (*Par.* IV, 37-51; 55-7)

Beatrice rassicura Dante che tutte le anime beate, da quelle la cui luce è ancora oscurata dall'ombra dei pianeti a quelle più perfette, come Mosè, Giovanni Battista e perfino Maria, hanno sede nell'Empireo, pur godendo della beatitudine divina in gradi diversi. Se a Dante i beati appaiono dislocati nei vari cieli non è dunque per una necessità «narrativa», ma per una necessità epistemologica: non è legata al modo in cui Dante-poeta racconta, «attraverso una modalità di significazione indiretta, allegorica» (Prandi 2007, 120), quello che ha compreso, ma al modo in cui Dante-personaggio lo esperisce; ciò non toglie, ovviamente, che la struttura del *Paradiso* così concepita risponda anche e soprattutto a precise esigenze di organizzazione e di simmetria con le altre cantiche, impennate su un viaggio fisico scandito in tappe precise, a cui fa da contraltare una progressione spirituale e conoscitiva articolata in diverse invenzioni figurative.

Dopo aver enunciato una massima dell'epistemologia di matrice aristotelica,²¹ quella per cui l'*ingegno* umano può costruire la conoscenza solo a partire dai dati ricavati dai sensi, Beatrice connette tale nozione con il parlare figurato della Bibbia, che viene dunque implicitamente equiparata al testo dantesco: in entrambi i casi si tratta di scritture che devono 'condiscendere' ai requisiti delle modalità conoscitive dell'uomo, creando dei *signa* che possano essere percepiti con i sensi e immaginati con la fantasia. L'espressione '*altro intende*' ricalca la definizione classica del parlar figurato: non solo riprende formulazioni come quella di Isidoro (*Etym.* I, xxxvii, 22, segnalata da Mazzotta 1988, 106) o di Boncompagno, che aveva caratterizzato la *transumptio* – che, ricordiamolo, raccoglie *allegoria*, *tropologia*, *moralitas*, *metaphora et quelibet locutio figurata* – come il procedimento per cui *unum ponit et aliud intelligit* (*Rhetorica novissima* IX, 3; vedi § I.2.4.1); ma è usata dallo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia*, quando commentando l'episodio delle Piche parlanti aveva precisato che Ovidio *hoc figurate dicit, aliud intelligens* (*DVE* I, II, 7; vedi § I.3.2.6). E in effetti tornano in questi versi i termini chiave e le questioni che abbiamo affrontato più volte in queste pagine: nel caso di Platone la lettura allegorica può permettere di interpretare la *sentenza*, cioè la *profundior intelligentia*, come l'aveva definita il *Didascalicon* (III, VIII: vedi § I.3.5.2), in *altra guisa*, così da ac-

21 Sull'aristotelismo di Dante la bibliografia è ovviamente vasta; cf. almeno Minio Paluello 1980; Boyde 1993, 3-58; Gentili 2005; Martello 2016; Fioravanti 2019; per il rapporto del poeta con l'aristotelismo medievale, cf. almeno Gilson 2013, con bibliografia.

colgierla senza derisione ma anzi come capace di raggiungere *alcun vero*; questo è possibile perché, come sostenuto da Agostino, l'allegoresi si rivela capace di rispettare l'*intentio auctoris* meglio del significato letterale.

Potrebbe dunque sembrare che in queste terzine, dove si dice che la Bibbia *altro intende* e poi, pochi versi dopo, che *forse* la sentenza di Platone «è d'altra guisa | che la voce non suona», Dante stia sovrapponendo la Bibbia, il mito platonico e la *Commedia* (così Prandi 2007, 124-30), e che stia impiegando ancora una volta il meccanismo dell'allegoresi per riscattare un testo che ha prodotto interpretazioni problematiche.²² Ci sono però delle sottili ma importanti differenze. La teoria platonica sul legame tra le anime e i cieli rischiava di giustificare il politeismo e di aprire la strada a una dottrina demonologica o astrologica capace di limitare il libero arbitrio (*Par.* IV, 61-3), e in quanto tale era stata respinta già da Agostino e poi da Alberto Magno: per questo Platone era stato oggetto di varie letture allegoriche, tra cui spicca quella di Guglielmo di Conches, assai vicina a quella proposta dubitativamente da Beatrice per allontanare il dettato del *Timeo* da un'eretica forma di determinismo astrale (Ariani 2009a, 11-13).²³ Ma nel commento al *De anima* Tommaso si era opposto all'opinione di Platone precisando proprio che Aristotele non la respinge: *quantum ad intentionem Platonis, sed quantum ad sonum verborum eius*: il suo è un *malum modum docendi*, perché *omnia enim figurate dicit, et per symbola docet: intendens aliud per verba, quam sonent ipsa verba* (*Sententia De anima*, lib. 1, l. 8, n. 1); per Tommaso la mitopoiesi platonica non è dunque una reazione alla mancanza di *signa vocalium*, come vorrebbe Dante nell'epistola a Cangrande, ma un dispositivo pedagogico erroneo in sé e per sé (Mazzeo 1958, 40) - il che certo non si può dire della Bibbia.

22 Occorre ribadire un fatto noto, ossia che *integumentum* e allegoria erano nozioni chiaramente distinte. Per fare un esempio, le glosse al *De nuptiis* di Marziano Capella attribuite a Bernardo Silvestre, portate all'attenzione della critica da Silvia Finazzi (2013a, 58-60) distinguono, all'interno del parlar figurato (*figura o involucrem*), tra *allegoria* e *integumentum*: la prima, che riguarda le Sacre Scritture, è una narrazione storica che è vera di per sé, ma che racchiude anche un senso diverso da quello esteriore; il secondo, che compete al discorso filosofico, racchiude un significato verace sotto forma di una *fabulosa narratio*, come nel caso del mito di Orfeo. A proposito dell'*integumentum*, Bernardo cita un ulteriore distinguo che attribuisce a Macrobio, secondo cui la trattazione filosofica può far uso del parlar figurato quando si tratti *de anima vel de etheris aeriisve potestatibus*, ma non quando si parla di Dio (Ramelli 2006, 1764-6); l'*integumentum* del *Timeo* sarebbe dunque giustificato, a differenza di quanto sostenuto da Tommaso.

23 La confutazione del determinismo astrologico - già svolta in *Purg.* XVI, 67-78 - non cancella del tutto l'influenza degli astri sulle disposizioni degli uomini: la collocazione delle anime nei diversi cieli del Paradiso, anzi, ribadisce che «i beati si manifestano a Dante nel cielo che li ha maggiormente influenzati nella loro vita terrena, offrendo così una rappresentazione sensibile sia della loro rispettiva condizione spirituale nel Paradiso, sia dei caratteri eminenti della loro condotta sulla terra» (Ledda 2010, 50).

Prandi (2007, 106-7) ritiene che nel canto si intraveda la bipartizione sintetizzata da Cassiodoro con la formula *Plato theologus, Aristoteles logicus*: il dubbio morale sull'inadempienza del voto viene risolto con il ricorso all'*Etica Nicomachea*, mentre il dubbio teologico circa i differenti gradi di beatitudine con il rinvio al *Timeo*; in questo passo così fondamentale per l'invenzione dell'intera cantica si troverebbe dunque la dimostrazione che l'aristotelismo tomistico presiede le microstrutture dottrinali dell'opera, ma che l'impianto poetologico di questa è neoplatonico (cf. Barański 2000). In realtà la citazione dell'opera platonica – che, bisogna tenerlo a mente, nel Medioevo era noto solo tramite la traduzione di Calcidio, sulla cui lettura da parte di Dante permangono molti dubbi – non comporta una «sostanziale difesa della *fabula* astrale del *Timeo*» (Ariani 2009a, 28) né una «apologia dell'*integumentum* contro la derisione di Aristotele e del suo *Commentator Angelicus*» (28), perché è inserita all'interno di una legittimazione di stampo aristotelico e tomistico.²⁴ Tommaso aveva già prodotto una geniale sintesi che aveva integrato il pensiero neoplatonico e dionisiano entro uno schema aristotelico, rendendo in qualche modo inattuale la distinzione tra i due grandi maestri dell'antichità classica, che pure permangono, seppur talvolta in modo residuale, nei nostri studi. Se vogliamo interpretare questi versi come una difesa di Platone, dobbiamo peraltro ammettere che si tratterebbe di una difesa assai tiepida (Gardner 2013, 152), anche perché Beatrice nega esplicitamente che ci sia, tra quanto argomentato dal *Timeo* e la realtà celeste, quella somiglianza che sarebbe necessaria all'*integumentum*: «*quel che Timeo de l'anime argomenta | non è simile a ciò che qui si vede*» (Par. IV, 49-50). Bisogna infine ricordare che nei diversi luoghi in cui Dante menziona un dissenso tra i due filosofi greci, la sua approvazione è sempre riservata allo stagirita.²⁵

24 Ovviamente con questo non si vuole sminuire la differenza tra l'opera di Tommaso e quella di Dante, che non è solo contenutistica, ma anche formale: «where Dante's poetry synthetically packs it all in, Thomas's prose analytically unpacks it all out: and the lucidity of Thomas's prose style seems to consist in the reversal of what we have seen characterizes the poetic, that 'foregrounding' of the signifier. In Thomas the opposite dynamic seems to be in play, for the materiality of his theological signifiers is made as far as possible to disappear into what is signified by them, and there in Thomas an almost ruthless literary self-denial, a refusal of eloquence, a refusal of the rhetorically performative: the language is made to absent itself in any role other than that of transparently disclosing the signifier» (D. Turner 2013, 224).

25 Martello (2016, 78) propone di definire l'aristotelismo di Dante come un «aristotelismo 'critico'» o come un «aristotelismo platonizzante, che, dal punto di vista della sua teologia, si traduce in una sorta di platonismo aristotelizzante, di 'visione' gerarchica e partecipativa dell'universo spirituale in quanto sovraordinato rispetto alla natura sensibile, a sua volta regolata e resa uniforme dalle condizioni universali dell'impossibilità, della possibilità, della contingenza e della necessità, cioè dai modi di essere della sostanza corporea corrispondenti ai modi di pensarla in quanto codificati dalla dialettica e oggetto della scienza».

«*L'assumptio metaphorismorum* sancita da Dante *sub specie platonica* quale unico rimedio quando vengano meno (*desunt*) le *proprietas* dei *signa vocalica*» non ha dunque «un sapore polemico proprio nei confronti della retorica scolastica», né dobbiamo vedere una «singolare schizofrenia» nel fatto che un autore come Alano di Lille da un lato componga un'opera come l'*Anticlaudianus*, con «una *vis* metaforica radicalmente impregnata del neoplatonismo di Chartres», mentre dall'altro «in veste di teologo vieti ogni discorso obliquo» (Ariani 2009a, 27): la contraddizione si risolve ricordando che il *modus tractandi* della Bibbia e della poesia può far uso delle figure, mentre quello della teologia scientifica deve parlare in modo proprio, come avevano affermato Alessandro di Hales e Tommaso d'Aquino. Per corroborare dal punto di vista epistemologico le funzioni del *modus tractandi* della Bibbia e della componente poetica di quello della *Commedia*, Dante lega il problema dell'espressione a quello della conoscenza, e lo fa proprio all'interno di un'epistemologia tomista: siamo giunti alla giustificazione più solida e inoppugnabile del linguaggio figurato che si possa trovare, quella che non solo lo accosta alla Bibbia, ma lo radica anche nella conformazione stessa dell'anima umana. *L'auctoritas* dietro questo passo, perciò, non è tanto quella di Platone, quanto quella di Tommaso, che a differenza di Avicenna e Averroè e dello stesso Alberto Magno riteneva impossibile che l'uomo *in via*, e dunque ancora unito al corpo, potesse giungere alla conoscenza delle sostanze separate senza un intervento speciale della grazia, dato che la sua conoscenza non può iniziare se non dai sensi; questa giustificazione di Dante intende dunque aderire al pensiero tomista, collegando il misericordioso intervento divino tramite il quale al pellegrino è concessa la conoscenza delle anime beate a quello tramite il quale a tutti i fedeli che leggono le Scritture è concesso di avvicinarsi a una maggiore comprensione della natura divina.²⁶

La distanza con la mitopoiesi platonica è evidente: il *segno* percepito da Dante-personaggio e descritto da Dante-autore non è il prodotto di un poeta-filosofo vissuto prima della grazia, che ha intuito o sognato la verità e l'ha inconsapevolmente trasmessa sotto il velo di una figura. Sono le *res* che il personaggio esperisce a indicare un'altra realtà, e non per una scelta pedagogica o retorica del poeta, ma per un compromesso voluto dalla grazia divina che ha concesso a un uomo ancora vivo di fare questa straordinaria esperienza con il suo corpo; è un segno interamente connaturato all'uomo che lo rice-

²⁶ Cf. Ariani 2009a, 7: «sorprende che Dante non ricorra affatto, come ci saremmo forse aspettati, ad argomentazioni di carattere retorico, ma organizzi invece il discorso intorno alla teoria della conoscenza attraverso i sensi che è il nucleo funzionale del *De anima* aristotelico, a segno della sua indifferenza ad una specifica teorizzazione letteraria della metafora in favore invece di una fondazione eminentemente filosofica e teologica dei mezzi verbali sostitutivi dell'irrapresentabilità del divino».

ve e che lo ritrasmette. Lo stesso compromesso aveva portato l'unico autore del testo sacro, *qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est* (*Mon.* III, IV, 11), non solo a usare parable e figure che rendessero il messaggio della Rivelazione comprensibile all'uomo, ma anche, e innanzi tutto, a farsi carne per manifestarsi, realizzando quella forma suprema di figurabilità per cui l'Antico Testamento, dove abbondano le antropomorfizzazioni di Dio, viene compiuto figuralmente dal Nuovo, interamente costruito sull'idea di un Dio che si è realmente e storicamente fatto uomo (Gardner 2013, 153-4).²⁷ In questo senso la figura non si limita a permettere l'espressione di un concetto astratto, secondo il principio della retorica classica per cui la metafora funziona come espediente *ante oculos ponendi* (*Ad Her.* IV, LIX, 1), ma partecipa attivamente alla creazione del significato: la dialettica tra forma e contenuto, ancora attiva nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, è stata definitivamente superata (Took 2013), dal momento che la forma elaborata dal poeta è l'unica possibile per riprodurre il contenuto relativo all'esperienza vissuta dal protagonista, e anzi ha reso possibile quella stessa esperienza.

Se Dante fa questo viaggio con il corpo,²⁸ la sua conoscenza del regno paradisiaco non può essere che sensibile, come dice Beatrice. Nell'ultimo regno tale conoscenza si realizza come progressivo incremento delle capacità visive del protagonista, che riesce a sostenere una luce sempre più intensa; questo incremento è a sua volta propiziato da due diverse modalità di accrescimento dell'*intellectus* e dell'*affectus* del protagonista: da un lato i discorsi teologici, che chiariscono secondo la verità celeste ciò che Dante ha letto nelle Scritture ed esperito nel secolo e nel suo viaggio oltremondano; dall'altro la celeste beatitudine che gli è permesso fruire in misura sempre maggiore grazie alla contemplazione della sublime realtà paradisiaca e alla sollecita mediazione delle anime salve. Entrambe le modalità conoscitive impiegano metafore e altre figure, che da un lato chiariscono e vivificano i complessi discorsi teologici, dall'altro innalzano la sublime poesia della lode che anima tutto il *Paradiso*. Tali figure sono presentate non solo come accorgimenti trovati dal poeta, ma anche, in diversi casi, come percezioni esperite dal protagonista, come si vedrà a breve; entrambe le modalità, peraltro,

²⁷ Gardner (2013, 153 nota 83) cita a proposito un passo del Vangelo di Luca estremamente rilevante per contestualizzare il discorso di Beatrice: *et dixit eis: «quid turbati estis, et cogitationes ascendunt in corda vestra? Videte manus meas, et pedes, quia ego ipse sum; palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere»* (Lc. 24,38-9).

²⁸ Affermazione scandalosa ma incontestabile, che Dante osa fare laddove perfino Paolo di Tarso aveva scelto una più prudente incertezza: *sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit* (2 *Cor.* 12,2). Che Dante non possa essere andato col corpo oltre il Primo Mobile, dal momento che l'Empireo può essere oggetto solo di una visione intellettuale, è anche una delle principali accuse mosse al poeta da Cecco d'Ascoli.

sono annunciate nei primi canti del regno celeste: nel I canto Dante esplicita la poetica dell'*esempio* che sarà adoperata nella terza cantica per esprimere quel *trasumanar* che *per verba* non si potrebbe descrivere (*Par.* I, 70-2), mentre nel IV canto il principio è formulato non dal punto di vista dell'autore, ma da quello del personaggio (Ledda 2010, 46).

4.2.2 *Solo da sensato aprende | ciò che fa poscia d'intelletto degno*

L'epistemologia aristotelico-tomista che regge la legittimazione del linguaggio figurato del *Paradiso* è sviluppata lungo tutta la *Commedia*, che si presenta come la storia di un itinerario conoscitivo: il poema comincia con il protagonista che si trova perso nella selva erronea dell'ignoranza e del peccato, e termina con un perfezionamento delle sue capacità percettive, intellettuali e morali tale da consentirgli una momentanea esperienza di Dio. Il processo epistemologico rappresentato da Dante, nel poema ma anche nelle altre sue opere,²⁹ è essenzialmente fondato sui sensi, tra cui assume un ruolo di assoluta preminenza la vista (cf. Stabile 2007, 9-29), come già avveniva nella dottrina aristotelica diffusa nella maggioranza delle epistemologie medievali.³⁰ L'idea che la visione sia il fondamento della conoscenza era diffusa tanto nel pensiero classico, da Platone e Aristotele in poi, quanto in quello cristiano; tale idea aveva peraltro consolidato, dal punto di vista semantico, quella rappresentazione della conoscenza in termini di visione e illuminazione che nella *Commedia* si realizza in una grande varietà di immagini.

La fortunatissima teoria agostiniana della tre tipologie di visione (corporea, spirituale e intellettuale, fondate rispettivamente sui sensi, sull'immaginazione e sull'intelletto) venne affiancata, dal XII secolo in poi, dalla psicologia aristotelica, che assunse una componente più marcatamente medica e fisiologica (cf. Spinosa 1997). Questa componente è certo presente, se non preponderante, negli scritti di Dante, come dimostra il fatto che l'*auctoritas* principale dietro la digressione sulla vista in *Conv.* III, IX sia il *De sensu et sensato* – oltre che, verosimilmente, il commento di Alberto Magno (Akbari 2004, 129) – e come dimostra anche la presenza di termini e problemi non solo fisiologici ma anche psicologici nella rappresentazione del processo visivo sviluppata nella *Commedia*. La teoria agostiniana e ne-

²⁹ Per il rapporto di Dante con l'ottica, cf. Gilson 2000; Akbari 2004, 114-77; per la *Vita nova*, cf. anche Mainini 2011, e per il *Convivio* Boyde 1980. Sulla vista e gli altri sensi, cf. ora Mašlanka-Soro 2019.

³⁰ Sulle epistemologie medievali, cf. almeno Colish 1968; Pasnau 1997. Sulle teorie della percezione sensibile e della visione nel Medioevo, cf. Lindberg 1976; Băltuță 2020.

oplatonica restava comunque un orizzonte di riferimento imprescindibile nella costruzione di una gerarchia tra diversi tipi di visione, che progressivamente si svincolano dai sensi e dagli oggetti esterni per muovere in direzione delle forme incorporee e di quelle immaginali finalmente percepite senza più alcuna mediazione quando Dante sperimenta la visione beatifica con cui si chiude il poema.

Se per secoli le teorie ottiche ed epistemologiche medievali erano state per lo più fondate sulla dinamica estromissiva esposta da Platone – e veicolata da autori come Calcidio, Boezio, lo pseudo-Dionigi –, la riscoperta dei testi aristotelici e medici operata in ambito arabo finì per imporre una dinamica intromissiva:³¹ secondo questa teoria, le forme sensibili, immanenti alle cose, colpiscono i nostri sensi e attivano la percezione tramite l'intenzione, ossia tramite un veicolo immateriale che media tra la corporeità e sensibilità della cosa percepita da un lato, e la corporeità e sensibilità del soggetto percipiente dall'altro; le forme, infatti, penetrano nei nostri sensi *non realmente, ma intenzionalmente*, come dice il *Convivio*,³² e traggono in atto la potenza del sentire. In altre parole, la realtà esterna e percettibile non viene impressa direttamente nell'organo dell'occhio, ma produce l'intenzione o *species cognoscibilis*,³³ vale a dire un'immagine interna, un segno simile alla forma dell'oggetto percepito e capace di significarla all'intelletto; tale segno determina e attua il senso, come spiega Dante: «vostra apprensiva da esser verace | traggente intenzione, e dentro a voi la spiega» (*Purg.* XVIII, 22-3). L'*intenzione* – termine tecnico che traduce il latino '*intentio*' – è dunque la «'rappresentazione' sensibile, fantastica, intellettuale di una cosa» (Gregory 1970), distinta dalla sua forma perché non prodotta a partire dai sensi, ma dall'atto del conoscere così come si sviluppa entro il soggetto (Gregory 1970); tale componente intermedia e soggettiva è necessaria perché l'anima è incorporea, e dunque non può accogliere le sostanze, ma solo le forme intellettuali che intrattengono una relazione di analogia con le forme sensibili.

31 Vale la pena ricordare che Dante rifiuta esplicitamente le teorie estromissive in *Conv.* III, IX, 10: *veramente Plato e altri filosofi dissero che 'l nostro vedere non era perché lo visibile venisse all'occhio, ma perché la virtù visiva andava fuori al visibile: e questa opinione è riprovata per falsa dal Filosofo in quello del Senso e Sensato*. A queste teorie, ampiamente diffuse nella lirica stilnovista, e in particolare in quella di Cavalcanti (per cui cf. Tarud Bettini 2012), in realtà lo stesso Dante si rifaceva nella *Vita nova*. Akbari (2004, 116 ss.) suggerisce che Dante usi il modello estromissivo platonico quando vuole mettere in primo piano le facoltà del soggetto percipiente, e quello intromissivo di Alberto Magno quando vuole mettere in rilievo le facoltà dell'oggetto percepito.

32 Cf. *Conv.* III, IX, 7: *queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio - non dico le cose, ma le forme loro - per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente*.

33 Sulla teoria delle *species*, cf. Spruit 1995; sullo sviluppo di tale teoria nella poesia di Cavalcanti, cf. Gagliardi 2003.

Dante descrive in diversi passi del poema tale processo conoscitivo, fondandosi su una tradizione che comprendeva con ogni probabilità le opere di Al-Kindi, la sistematizzazione operata da Avicenna e da Alhazen, ma anche le teorie compendiate da Bartolomeo Anglico, Vincenzo di Beauvais e Roberto Grossatesta, impiegate nei commenti di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino e divulgate perfino in discussioni teologiche, sermoni e in opere letterarie come il *Roman de la Rose*, fino alla lirica siciliana e stilnovista; maggiormente incerto l'apporto della più recente scienza della *perspectiva*, fiorita nel XIII secolo con Witelo, Peckam e Roger Bacon.³⁴ Articolando un quadro epistemologico coerente e approfondito, il poeta rappresenta l'azione del vedere in tutte le sue componenti e variabili, nonché nella sua fisicità: lungo tutta la *Commedia* compaiono giochi di sguardi e cangianti percezioni visive, in una continua messa a fuoco di occhi che si 'drizzano', che si 'torcono', che si 'ficcano', che si 'soffolgono' – cioè si puntellano o si infoltiscono (Viel 2018, 157-8) –, che 's'attaccano', e via dicendo. In questo quadro Dante rappresenta spesso anche le difficoltà e gli errori in cui può incorrere una modalità di conoscenza primariamente ed essenzialmente visiva,³⁵ creando l'effetto di un marcato realismo scientifico, non fine a sé stesso ma precisamente motivato a configurare tale conoscenza nel quadro delle teorie aristotelico-tomiste.

Nel II canto del *Purgatorio* (vv. 13-42), per esempio, viene raffigurato in maniera virtuosisticamente realistica il progressivo riconoscimento della figura dell'angelo nocchiero, reso possibile dal fatto che la vista ne percepisce prima la luce, poi il colore, e infine anche i dettagli. Ancora, nel XXXI canto dell'*Inferno* Dante racconta che le *tenebre* e la lontananza lo hanno portato a scambiare i giganti del nono cerchio per *molte alte torri* (*Inf.* XXXI, 20): come gli spiega Virgilio, «*l senso s'inganna di lontano*» e porta il pellegrino ad 'abborrire' nel suo *maginare*; ma quando infine i due si avvicinano, *come quando la nebbia si dissipa | lo sguardo a poco a poco raffigura* la scena (*Inf.* XXXI, 19-27; 34-9). Il problema qui evocato, quello della percezione visiva di oggetti di grandi dimensioni, era piuttosto dibattuto all'epoca: nel *Convivio* Dante ci spiega che la mancanza di proporzione tra l'organo sensibile e l'oggetto percepito spesso è responsabile di percezioni fallaci. In aggiunta, la grandezza e la figura sono *sensibili comuni*, cioè cose che *con più sensi comprendiamo* (*Conv.* III, ix, 6): per questo una condizione esterna sfavorevole può ingannare la loro

34 Gilson (2000) dimostra che, sebbene la disciplina medievale nota con il nome di *perspectiva* si occupasse molto di illusioni ottiche, non è necessario postulare che Dante si rifacesse a questa tradizione, dato che tali problemi erano discussi anche nell'epistemologia e nella psicologia aristoteliche e nel XII libro del *De Genesi ad litteram*; ritiene invece che Dante conoscesse la *perspectiva* fin dalla *Vita nova* Akbari 2004, 114 ss.

35 Per una discussione sulle difficoltà e sulla fallibilità della conoscenza visiva così come sono descritte da Dante, cf. Gilson 2000, 75-107.

percezione, come nel caso dei giganti scambiati per delle torri finché Dante non si avvicina e riconosce la loro vera realtà.

Lo stesso accade nel XXIX canto del *Purgatorio*, quando la distanza (il lungo tratto | del mezzo: *Purg.* XXIX, 44-5) falsa la percezione dei sette candelabri che sfilano nella processione allegorica, facendoli apparire – con una progressione analoga a quella del II canto – prima come una luce, poi come un fuoco acceso e infine come alberi d'oro, prima che essi si rivelino per quel che sono; anche in questo caso Dante ricorda che il sensibile o *obietto comun* [...] *'l senso inganna* (*Purg.* XXIX, 47), ma che la *virtù ch'a ragion discorso ammanna* (49) ha portato il pellegrino a correggere l'apprensione e a realizzare che si trattava invece di candelabri. Sull'identificazione di questa *virtù* i pareri sono discordanti: per alcuni sarebbe la fantasia, mentre per Bruno Nardi (1949, 106) corrisponderebbe alla virtù estimativa o alla cogitativa, incaricata di coordinare le impressioni dei sensi e di fornire il materiale alla ragione (qui il *discorso*), grazie alla sua capacità di distinguere l'intenzione della cosa sensibile dal suo idolo immaginato; secondo Simon Gilson (2000, 101) potrebbe invece trattarsi dell'immaginazione, anch'essa un senso interno e anch'essa intermedia tra la sensazione e la ragione, con un'analogia capacità distintiva.

Le impressioni sensibili sono dunque la base di ogni conoscenza, ma senza la correzione apportata dai sensi interni sono spesso fallaci. Ciò che conta è che nella *Commedia* si insiste sulla possibilità, da parte dell'uomo, di superare i limiti imposti dalla percezione sensibile e di andare al di là della superficie ingannevole delle apparenze; del resto uno dei motivi fondamentali della terza cantica è proprio quello dell'acuirsi della luce e del parallelo acuirsi delle capacità visive di Dante, che rappresenta simbolicamente la sua progressione spirituale: in una famosissima terzina paradisiaca Beatrice ricorda al pellegrino che «*il fiume e li topazi | ch'entrano ed escono e 'l rider de'erbe | son di lor vero umbriferi prefazi*», non perché siano *da sé* delle percezioni acerbe, ma per un difetto delle viste di Dante, che non sono «*ancor tanto superbe*» (*Par.* XXX, 76-81). Anche in questo caso – come in quello, già evocato, dell'*ombra del beato regno* (vedi § I.4.1.2) – all'interpretazione retorico-figurale dei versi danteschi (avanzata da Ledda 1997, 137) sembra preferibile una lettura epistemologica, come certifica il riferimento alle *viste*, e dunque alla percezione del protagonista, piuttosto che alle scelte del poeta; Dante svela in qualche modo il suo gioco di costruzione letteraria quando definisce la visione del fiume di luce e del prato fiorito di gemme come *umbriferi prefazi* della rosa mistica che il personaggio potrà vedere nell'Empireo, ma la *fictio* del poema ci chiede di credere che si tratti piuttosto di stadi di percezione e conoscenza intermedi che di artifici retorici.

Tramite i sensi, dunque, l'apprensiva trae le specie conoscibili dalle forme che si trovano nell'oggetto percepito; ma le forme ricevute passivamente sono materiale grezzo che deve essere elaborato attiva-

mente e giudicato all'interno dell'anima: in questo processo di conoscenza intellettuale, la prima elaborazione delle impressioni sensibili è quella offerta dai sensi interni (Nardi 1949, 124-5). Tra questi, Dante si concentra soprattutto sulla fantasia o immaginativa, che è una facoltà organica, e dunque legata anche al corpo e alla materia: la fantasia agisce come mediazione tra la percezione e l'intelletto, perché riceve le sensazioni impresse attraverso gli occhi e le prolunga anche in assenza dell'oggetto, dando vita ai cosiddetti fantasmi e fornendo così all'intelletto il materiale con cui lavorare. Questo meccanismo implica che ogni operazione intellettuale presupponga un'immagine sensibile: per questo vincolo dei sensi l'uomo non può giungere a una piena conoscenza delle sostanze separate, come si dice nel *Convivio*³⁶ e in diversi brani del *Paradiso*, tra cui quello commentato nelle pagine precedenti. *L'occhio* dell'uomo, ossia la sua capacità sensibile, non è mai andato *sopra 'l sol*, e dunque la sua fantasia non può immaginare pienamente quella realtà paradisiaca che, chiamando in aiuto tutto il suo *'ngegno* e la sua *arte*, Dante-autore prova a descrivere; il lettore può però prenderlo sulla parola, cioè *creder* in questa esperienza e in questa realtà, e aspettare il momento in cui potrà vederla con i suoi occhi.³⁷ Viene qui evocato esplicitamente un elemento chiave nella rappresentazione della progressione percettiva e conoscitiva del protagonista, ossia l'espedito retorico in virtù del quale il lettore è invitato ad assumerne, con la fiducia determinata dal patto narrativo, la prospettiva, ossia a vedere e imparare ciò che il pellegrino vede e impara, in simultanea con lui; questa progressione ha un valore didattico fondamentale, perché drammatizza l'apprendimento attribuendogli un valore eminentemente morale e spirituale calato però in uno studiato realismo, tale da produrre l'effetto per cui «l'appreso è più reale del saputo» (Wlassics 1973, 502).

La fantasia è dunque una virtù organica, che ci permette di accedere, sebbene in maniera imperfetta, cioè per via analogica, alle realtà superiori, ossia alle *sustanze partite da materia*.³⁸ In apparente

36 Cf. *Conv.* II, iv, 17: *poi che non avendo di loro [scil. delle intelligenze separate] alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza), pure risplende nel nostro intelletto alcuno lume de la vivacissima loro essenza, in quanto vedemo le sopra dette ragioni, e molt'altre; sì come afferma chi ha li occhi chiusi l'aere essere luminoso, per un poco di splendore, o vero raggio, [com]e passa per le pupille del vispistrello: ché non altrimenti sono chiusi li nostri occhi intellettuali, mentre che l'anima è legata e incarcerata per li organi del nostro corpo.*

37 Cf. *Par.* X, 43-8: *perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami, | sì nol direi che mai s'immaginasse; | ma creder puossi e di veder si brami. | E se le fantasie nostre son basse | a tanta altezza, non è maraviglia; | ché sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse.*

38 Cf. *Conv.* III, iv, 9: *tornando adunque al proposito, dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; de le quali se alcuna considerazio-*

contraddizione con il principio enunciato nel XVII canto del *Purgatorio* Dante dice invece che l'immaginativa può lavorare anche senza il soccorso delle impressioni fornite dai sensi esterni:³⁹

o imaginativa che ne rube
talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.
(*Purg.* XVII, 13-18)

Le sfere celesti possono dunque suggellare un'immagine nella nostra mente e suscitare nell'immaginazione misteriose esperienze che ci catturano completamente; questa influenza celeste, che si verifica nel sonno e in alcune visioni, produce un'illuminazione, che sia naturale o voluta da Dio. In questa forma nella terza cornice purgatoriale gli esempi d'iracondia punita si offrono a Dante-personaggio come estatiche visioni – una delle diverse modalità con cui nella seconda cantica il pellegrino vive un'esperienza che mobilita tutti i sensi esterni e interni, e che gli offre un efficace correlativo oggettivo dei vizi e delle virtù.

Dopo la *Vita nova*, anche l'intera *Commedia* è presentata come la trascrizione delle ombre 'segnate' nell'immaginazione del pellegrino, e poi conservate nella sua memoria:

«ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
si che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto».

ne [sanza] di quella avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente. Lo stesso principio è richiamato in forma poetica nel XXIV canto del *Paradiso*, dove Dante dichiara che il canto delle anime beate è *tanto divo* che la sua *fantasia* non glielo *ridice*, denunciando dunque un'insufficienza non del *parlare*, ma de *l'immagine nostra*, ossia della facoltà immaginativa, che non ha una tavolozza sufficientemente ampia da poter raffigurare il *color vivo* di simili *pieghe* (*Par.* XXIV, 22-7). Nello stesso passo del *Convivio* Dante ribadisce comunque che le capacità dell'ingegno sono superiori a quelle linguistiche: *e però è da sapere che più ampi sono li termini dello 'ngegno [a pensare] che a parlare* (*Conv.* III, iv, 12). L'immaginativa, in effetti, cede solo al termine dell'esperienza celeste di Dante, quando la visione beatifica come un *fulgore* percuote la sua mente, mostrandosi in tutta la sua evidenza e senza più necessità di ricorrere alle immagini sensibili.

39 Sull'immaginativa, cf. Rak 1970; Russo 2002, 45-60. Sulla fantasia, cf. almeno Moccan 2007; Ardissino 2016, 109-22; sulle diverse tipologie di visione nel poema e nelle altre opere, cf. Armour 2001.

E io: «Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è ora da voi lo mio cervello».
(*Purg.* XXXIII, 73-81)

Nel suo commento al *De anima* aristotelico Tommaso aveva spiegato che il movimento che va dall'oggetto sensibile ai sensi imprime nella fantasia una specie di immagine che rimane anche quando cessa la percezione dell'oggetto, come quando si imprime con l'anello una figura sulla cera, che si conserva anche quando è stato tolto l'anello; la fantasia o immaginazione, da lui assimilate, si configuravano così come una specie di magazzino delle forme apprese per mezzo dei sensi. L'immagine della cera e del suggello viene esplicitamente menzionata nel momento cruciale in cui Beatrice investe Dante della missione di farsi testimone della processione allegorica a cui ha assistito:⁴⁰ il pellegrino risponde solennemente che la sua immaginazione riporterà la fedele memoria di quanto ha osservato; su questo materiale, come si dice nel V canto del *Paradiso*, riprendendo una massima senechiana, elaborerà la sua *scienza*, ossia la conoscenza di tipo enciclopedico che nella *Commedia* è calata nella narrazione dell'esperienza dantesca.⁴¹ Per riprendere l'espressione di *Paradiso* I, la materia della *Commedia* è dunque l'*ombra* dell'esperienza oltremondana custodita nella memoria del poeta dopo che tale esperienza è cessata; questa materia esperienziale è la materia di cui Dante è semplice *scriba*,⁴² la *materia* su cui intesse i suoi versi,⁴³ la reincarnazione in parole di una memoria precedentemente astratta dalla carne dell'esperienza.

Un altro senso interno di cui parla esplicitamente Dante è la già menzionata facoltà estimativa, che serve a riconoscere l'oggetto percepito dai sensi nella sua essenza (mentre l'immaginativa ne apprende solo la forma), e dunque a coordinare le impressioni sensibili perché siano somministrate all'intelletto. Nel XXVI canto del *Paradiso* Dante descrive il fulgore dello sguardo di Beatrice paragonandolo al brusco risvegliarsi dal sonno, e in particolare al modo in cui lo *spirito visivo*, che trasporta l'immagine percepita dalla pupilla al cervello lungo il nervo ottico, non capisce cosa vede finché non viene soccorso da questa facoltà:

⁴⁰ Ma già Virgilio aveva ammonito Dante sulla necessità di conservare nella sua memoria quanto udito e visto nel corso del suo viaggio: «*la mente tua conservi quel ch'udito | hai contra te*», *mi comandò quel saggio* (*Inf.* X, 127-8).

⁴¹ Cf. *Par.* V, 40-2: «*apri la mente a quel ch'io ti paleso | e fermalvi entro; ché non fa scienza, | senza lo ritenere, avere inteso*».

⁴² Sulla metafora dell'autore come scriba della memoria nella *Vita nova*, ma con considerazioni molto interessanti anche ai fini di questo discorso, cf. Cristaldi 2005.

⁴³ Cf. *Inf.* XX, 1-3: «*di nova pena mi conven far versi | e dar matera al ventesimo canto | de la prima canzon ch'è d'i sommersi*».

e come a lume acuto si disonna
 per lo spirto visivo che ricorre
 a lo splendor che va di gonna in gonna,
 e lo svegliato ciò che vede aborre,
 sì nescia è la subita vigilia
 fin che la stimativa non soccorre;
 così de li occhi miei ogni quisquilia
 fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
 che rifulgea da più di mille milia.
 (*Par.* XXVI, 70-8)

Per riassumere tutto il processo secondo la terminologia di Avicenna,⁴⁴ particolarmente influente all'epoca di Dante, gli spiriti visivi portano all'occhio l'*intentio* dell'oggetto percepito, ossia un'immagine retinica depurata da materia (la *species sensibilis*), che viaggia lungo il nervo ottico fino alla camera frontale del cervello, dove ha sede il senso comune; quest'ultimo riceve le impressioni convogliate dai sensi e unifica le qualità che i sensi esterni percepiscono separatamente dando vita a immagini o *phantasmata*; l'immaginazione conserva questi ultimi per renderli disponibili agli altri sensi, l'immaginativa o cogitativa li compone, estraendone una forma più generale (la *species intelligibilis*), che salda con il concetto universale; l'estimativa ne valuta il rapporto con la sostanza delle realtà esterne grazie alla percezione dei sensi interni, e non più solo in rapporti ai sensi esterni, decidendo inoltre del danno o dell'utilità degli oggetti percepiti; infine la memoria, che si trova nella camera posteriore del cervello, trae dall'archivio della mente le impressioni di ciò che è assente e li rappresenta, conservando le intenzioni apprese dall'estimativa.

4.2.3 *L'ombra del beato regno | segnata nel mio capo*

Tutte le facoltà sensitive e i sensi interni sono descritti nel poema, ma quella che sicuramente ha un ruolo preponderante è la memoria.⁴⁵ Nel corso del poema Dante insiste molto sulla dimensione sensibile della sua esperienza conoscitiva e della sua memoria, anche se è pos-

⁴⁴ In realtà occorre ricordare che «la trattazione di Avicenna era piuttosto fluida: le facoltà venivano distinte terminologicamente soprattutto per ragioni di utilità espositiva [...], per segnare cioè le tappe funzionali di un processo concepito come unitario e collegato, come sua fonte, al senso comune» (Fioravanti 2009, 164), ma che probabilmente fu proprio l'efficace struttura data dal commentatore arabo a garantire la grande fortuna di questa sezione del suo *De anima* (164).

⁴⁵ Sulla memoria la bibliografia dantesca è vastissima, a partire dai ragionamenti su come la *Commedia* adatti l'*ars memorialis* (Yates 1979; Weinrich 1994; Carruthers 1998; 2006a; Antonelli 2021; Bolzoni 2008) all'immagine del libro della memoria con cui si apre la *Vita nova*; sulla memoria come facoltà la bibliografia è decisamente più lacunosa.

sibile che nel *Paradiso* a questa memoria sensibile si affianchi anche una memoria intellettuale di ascendenza agostiniana (Ureni 2010). Per quanto riguarda la memoria, le dottrine medievali seguivano infatti due grandi filoni: quello agostiniano e quello aristotelico. Per Agostino la memoria è una facoltà dell'anima razionale che permette all'uomo di riavvicinarsi a Dio riconoscendo platonicamente nella propria mente una sua impronta, e che prepara l'operazione delle altre due facoltà: l'intelligenza, legata al Figlio, e l'amore o volontà, legata allo Spirito Santo;⁴⁶ solo una memoria puramente razionale, del resto, può serbare ricordo di Dio, che non può essere oggetto di alcuna percezione sensibile. Secondo Nardi (1960, 6), Dante si avvicina a questa posizione quando nel *Convivio* definisce la mente *quella fine e preziosissima parte dell'anima che è deitade* (*Conv.* III, II, 19), ma procede assimilando la memoria di matrice agostiniana all'intelletto agente degli aristotelici, come già avevano fatto Guglielmo d'Auvergne, Roger Bacon e altri. La teoria aristotelica, reimmessa in circolazione nel XII secolo grazie al lavoro di Avicenna e Averroè, attribuisce invece la memoria ai sensi interni (insieme al senso comune, all'immaginativa e all'estimativa), e la connette perciò alla fantasia, che a sua volta elabora le impressioni sensibili. Da qui discende il corollario, divenuto topico, per cui *nihil est in intellectu nisi prius fuerit in sensu*: lo difendono Aristotele, Avicenna e Averroè, Alberto Magno e Tommaso, Dante e la maggior parte dei suoi commentatori (Nardi 1960, 7). Tommaso, in realtà, aveva operato una mediazione tra la memoria razionale di Agostino e quella organica degli aristotelici distinguendo tra due diverse memorie: una memoria sensitiva, che ricorda i *particularia* percepiti tramite i sensi, e una memoria intellettuale, che ha per oggetto le *species intellegibiles* (Russo 2002, 48).

Tuttavia, l'esperienza di Dio e del regno celeste è talmente profonda, per la sua vicinanza ai misteri della Trinità, che spesso la memoria non può tenerle dietro. Questo scacco della memoria e del linguaggio, commentato lungamente nell'epistola a Cangrande (vedi § I.4.1.2) ma ribadito a più riprese anche nel corso del poema,⁴⁷ è do-

46 Questa triade di facoltà razionali viene evocata nel XXV canto del *Purgatorio*, dove Dante spiega che, una volta che l'anima si separa dal corpo, le sue facoltà sensibili si perdono, mentre quelle razionali si fanno più acute. Cf. *Purg.* XXV, 79-84: «*quando Lachesis non ha più del lino, | solvesi da la carne, e in virtute | ne porta seco e l'umano e 'l divino: | l'altre potenze tutte quante mute; | memoria, intelligenza e volontade | in atto molto più che prima agute*».

47 Qualche esempio: «*Asperges me*» *si dolcemente udissi, | che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva* (*Purg.* XXXI, 98-9); *ma Beatrice sì bella e ridente | mi si mostrò, che tra quelle vedute | si vuol lasciar che non seguir la mente* (*Par.* XIV, 79-81); *e qual io allor vidi | ne li occhi santi amor, qui l'abbandonò: | non perch'io pur del mio parlar diffidi, | ma per la mente che non può redire | sovra sé tanto, s'altri non la guidi* (*Par.* XVIII, 8-12); *da questo passo vinto mi concedo | più che già mai da punto di suo tema | soprato fosse comico o tragedo: | ché, come sole in viso che più trema, | così lo rimembrar del dolce riso | la mente mia da me medesmo scema. | Dal primo giorno ch'ì vidi il suo viso | in*

vuto alla sua natura di facoltà sensibile, mentre l'esperienza celeste è fatta di abbagliante luce e di altri fenomeni che oltrepassano continuamente le capacità dei sensi umani.⁴⁸ In almeno un caso lo scacco della memoria è messo esplicitamente in relazione con l'*excessus mentis* che Dante sperimenta quando gli viene offerta la vista delle *schiere* | *del trionfo di Cristo* e dello stesso corpo glorioso del Figlio:

come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.
(Par. XXIII, 40-5)

La *dilatatio mentis* qui descritta implica inevitabilmente che l'intelletto non possa trattenere un'esperienza che tanto lo *sobranza*: per un breve momento il pellegrino riesce a contemplare lo splendore della *lucente sustanza* di Cristo – e da questo momento in poi la sua vista si fa più *possente* e gli permette di *sostenere lo riso* di Beatrice –, ma poi è costretto a chiudere gli occhi, e si sente *come quei che si risente* | *di visione obliterata e che s'ingegna* | *indarno di ridurlasi a la mente* (Par. XXIII, 49-51). Benché non riesca a ricordare il contenuto della visione sperimentata durante l'*excessus mentis*, Dante conserva nel *libro che 'l preterito rassegna* (v. 54) una gratitudine inestinguibile nei confronti di Beatrice, che ha reso possibile la visione e che ora invita il suo amante a contemplare il suo *santo riso*, fatto ancor più luminoso dal *santo aspetto* di Cristo; ma a questa nuova dichiarazione di persistenza memoriale fa circolarmente riscontro una nuova dichiarazione di ineffabilità, e tra le più insistenti e cruciali del poema.⁴⁹ La stessa sensazione di svegliarsi e ricordare la *passione impressa* dal

questa vita, infino a questa vista, | non m'è il seguire al mio cantar preciso; | ma or conven che mio seguir desista | più dietro a sua bellezza, poetando, | come a l'ultimo suo ciascuno artista (Par. XXX, 22-33); *da quinci innanzi il mio veder fu maggio | che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, | e cede la memoria a tanto oltraggio* (Par. XXXIII, 55-7).

48 Questa oltranza è descritta in termini scolastici precisi nel XXXII canto del *Purgatorio*, dove Dante precisa che la luce emanata da Beatrice rende Dante momentaneamente incapace di vedere, ma poi la sua vista si riabilita a una luce minore, ossia quella di un *sensibile* di entità minore come quello delle luci della processione: *e la disposizione ch'a veder èe | ne li occhi pur testè dal sol percossi, | senza la vista alquanto esser mi fée. | Ma poi ch'al poco il viso riformossi | (e dico 'al poco' per rispetto al molto | sensibile onde a forza mi rimossi)* (Purg. XXXII, 10-15).

49 Cf. Par. XXIII, 55-69: *se mo sonasser tutte quelle lingue | che Polimnia con le suore fero | del latte lor dolcissimo più pingue, | per aiutarmi, al millesmo del vero | non si verria, cantando il santo riso | e quanto il santo aspetto facea mero; | e così, figurando il paradiso, | convien saltar lo sacro poema, | come chi trova suo cammin riciso. | Ma chi pensasse il ponderoso tema | e l'omero mortal che se ne carica, | nol biasmerebbe se*

sogno ma non il suo contenuto è evocata in una similitudine nell'ultimo canto del poema: il personaggio-poeta non riesce più a raggiungere la *visione* dell'Empireo, fatta labile come neve al sole ed effimera come foglie al vento, ma continua a percepirne la dolcezza, e non può fare altro che invocare il soccorso divino perché la sua *mente* e la sua *lingua* possano *lasciare a la futura gente* solo una *favilla* della trionfante visione di Dio (*Par.* XXXIII, 55-75).⁵⁰

La memoria è il nesso fondamentale dell'unità e dell'identità tra il pellegrino e il poeta (Ledda 2002, 243); tale nesso è continuamente ribadito per sottolineare la grande novità della *Commedia* rispetto alla tradizione delle *visiones*, il cui protagonista era generalmente un individuo comune, spesso laico e illetterato, che raccontava la propria esperienza a un chierico, il quale la metteva per iscritto (Cristaldi 2018b, 78). In diversi momenti la rievocazione memoriale dell'esperienza oltremondana del personaggio suscita emozioni, anche a distanza di tempo, nel poeta:⁵¹ così, per fare solo un esempio, nel III canto dell'*Inferno* Dante racconta che il tremore della *buia campagna* è stato talmente forte *che de lo spavento | la mente di sudor ancor lo bagna* (*Inf.* III, 131-2). Questo nesso fa sì che lungo tutta la terza cantica le dichiarazioni relative ai limiti della memoria nel trattenerne un'esperienza tanto superiore alle consuetudini umane si intreccino con quelle relative a un limite di secondo grado, quello del linguaggio che non riesce a esprimere quel che la memoria ha conservato (per cui cf. Ledda 2002): talvolta è la *mente* che non può *seguir* una percezione tanto sublime quanto la bellezza di Beatrice,⁵² talaltra è la capacità poetica di Dante che non sa *trovare essempro degno* per manifestare il ricordo della sua *memoria*.⁵³ La dicibilità della sublime

*sott'esso trema: | non è pareggio da picciola barca | quel che fendendo va l'ardita pro-
ra, | né da nocchier ch'a sé medesmo parca.*

50 Sulla visione finale molto è stato scritto; cf. almeno Ariani 2015c, con ricca bibliografia.

51 E questa stessa potenza affettiva del ricordo è una componente della pena delle anime dannate e purganti: lo riassume per esempio Maestro Adamo, quando dichiara che l'immagine dei ruscelli del Casentino contribuisce alla sua penosa sete più dell'idropisia, cf. *Inf.* XXX, 64-9: «*li ruscelletti che d'i verdi colli | del Casentin discendon giu-
so in Arno, | faccendo i lor canali freddi e molli, | sempre mi stanno innanzi, e non indar-
no, | ché l'immagine lor vie più m'asciuga | che 'l male ond'io nel volto mi discarno*». Il medesimo tema è notoriamente ribadito anche da Francesca - cf. *Inf.* V, 121-3: *e quella a me: «nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria; e ciò sa 'l tuo
dottore»* - e da Ugolino, cf. *Inf.* XXXIII, 4-6: *poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli | dispe-
rato dolor che 'l cor mi preme | già pur pensando, pria ch'io ne favelli*».

52 Cf. *Par.* XIV, 79-81: *ma Beatrice sì bella e ridente | mi si mostrò, che tra quelle vedu-
te | si vuol lasciar che non seguir la mente; ma anche Par.* XVIII, 8-12: *e qual io allor vi-
di | ne li occhi santi amor, qui l'abbandonò: | non perch'io pur del mio parlar diffidi, | ma
per la mente che non può redire | sovra sé tanto, s'altri non la guidi*.

53 Cf. *Par.* XIV, 103-8: *qui vince la memoria mia lo 'ngegno; | ché quella croce lampeg-
giava Cristo, | si ch'io non so trovare essempro degno; | ma chi prende sua croce e se-*

esperienza concessa a Dante non è però del tutto impossibile, tanto che, come si diceva, l'argomento della terza cantica annunciato nel I canto è l'*ombra* di quanto è stato visto e custodito nella memoria di Dante (*Par.* I, 22-4). Per questo la *Commedia* rappresenta un duplice meccanismo: prima quello dell'astrazione delle forme, da parte del pellegrino che esperisce l'aldilà, e poi quello della loro ritraduzione in parole, da parte del poeta che lo racconta; tale meccanismo è alla base della missione del profeta ed è necessario per la duplice natura dell'anima umana, che da un lato è immersa nella materia per via delle facoltà sensitive, dall'altro è in grado di liberarsi dalla materia grazie all'intelletto, attraverso il quale l'uomo può accogliere in sé le forme universali e particolari delle cose e rompere i limiti della sua individualità per accostarsi alla perfezione divina. Diventa così indispensabile la parola, quel segno al contempo razionale e sensibile di cui Dante parla nel *De vulgari*: ma si tratta di una parola intrinsecamente verace, perché fedele trascrizione della memoria, e appunto di una memoria fondata su una vera esperienza sensibile, concessa in via del tutto straordinaria a un uomo ancora in via.

4.2.4 *Ch'io rilevi | le lor figure com'io l'ho concette*

Più volte nel corso del poema Dante afferma l'aderenza, la fedeltà della sua parola alla visione: come quando Beatrice lo ammonisce a prendere nota (con un evidente richiamo alla metafora del libro della memoria) e a trasmettere ai vivi le parole che il pellegrino ha udito proprio nel modo in cui gli sono state offerte,⁵⁴ o come quando, nell'invocazione alle muse del trentaduesimo canto dell'*Inferno*, il poeta chiede loro di aiutarlo a far sì che *dal fatto il dir non sia diverso* (*Inf.* XXXII, 10-12); lo stesso avviene in altre invocazioni paradisiache: il poeta domanda alla musa Pegasea di illuminarlo affinché *rilevi* le *figure* delle anime proprio come il pellegrino le ha *concette* (*Par.*

gue Cristo, | ancor mi scuserà di quel ch'io lasso, | vedendo in quell'albor balenar Cristo. Il dir può essere inadeguato anche rispetto all'immaginativa, anziché rispetto alla memoria, cf. Par. XXXI, 136-8: e s'io avessi in dir tanta divizia | quanta ad imaginar, non ardirei | lo minimo tentar di sua delizia.

54 Cf. *Purg.* XXXIII, 52-4: «*tu nota; e sì come da me son porte, | così queste parole segna a' vivi | del viver ch'è un correre a la morte*». Da notare che in questo verso torna il verbo 'segnare', che assume dunque la duplice valenza di impressione memoriale e di espressione linguistica. Ledda (2011b, 192) segnala giustamente che «in queste prime investiture sono già presenti tutti gli aspetti principali dell'attività profetica di cui Dante è investito: l'attivazione totale dei sensi, per vedere e udire tutto ciò che gli viene mostrato e rivelato, la fissazione nella memoria, la trascrizione in un'opera letteraria, la fedeltà assoluta di tale trascrizione, gli effetti benefici e salvifici che tale opera potrà avere per l'umanità».

XVIII, 82-7),⁵⁵ e chiede direttamente a Dio di dargli la *virtù* necessaria per *dir* esattamente ciò che ha visto.⁵⁶ Questa rivendicazione di una parola perfettamente fedele all'ispirazione, e dunque questa immagine di un locutore che si fa mero strumento della voce divina, era un luogo comune nella predicazione tardo-medievale: diversi sermonei di San Bernardo insistono sul fatto che ciò che dice il predicatore viene direttamente da Dio, mentre Giordano da Pisa si presenta come semplice *penna* che scrive ciò che vuole *lo scrivano* (Morenzeni 1995, 61); nel corso di questo volume abbiamo messo in luce più volte questa fondamentale componente della postura autoriale dantesca.

Nel caso della *Commedia*, il carattere di assoluta fedeltà che Dante vuole attribuire alla propria scrittura è chiaramente legato alla sua missione profetica, che coinvolge tanto il contenuto della rivelazione concessagli da Dio quanto la forma, richiedendo cioè di veicolare ciò che il pellegrino ha esperito nell'oltremondo nello stesso modo in cui lo ha esperito: «la retorica impiegata da Dante come autore per educare moralmente il proprio lettore è la stessa impiegata da Dio per educare moralmente lui: è, in altri termini, una *rhetorica divina*, non semplicemente *sacra*» (Maldina 2017, 150-1). C'è però sempre un'apparente tensione tra questa dichiarata fedeltà al ricordo dell'esperienza, e dunque alla realtà, e la rivendicazione della creatività poetica dell'autore; in realtà tale creatività può essere intesa come specchio dell'opera creatrice di Dio, come spiega Dante nel X canto del *Purgatorio*: l'arte umana prende a modello i prodotti della natura, che a loro volta sono esemplati sulle forme custodite nella mente divina. In questo senso l'artificio del poeta è analogo a quello divino, benché le forme che egli traduce in espressione artistica non siano nella sua mente a priori, ma vi giungano astratte dall'esperienza. La prodigiosa qualità estetica del *visibile parlare* consiste in effetti nell'obiettivo massimo dell'arte umana, e in particolare di quella dantesca: una rappresentazione talmente accurata e verosimile, di tale potenza evocativa da restituire l'impressione di un'esperienza diretta, immediata ed evidente.

Ogni facoltà intellettuale (immaginazione, ragione, memoria) è dunque connessa alla visione: l'immaginazione è un repertorio di immagini o impressioni ricevute dal *sensus communis*, il giudizio o ragionamento è descritto tramite metafore visive e la memoria è sempre costruita tramite immagini visuali (Akbari 2004, 4).⁵⁷ Dante-personaggio ha visto i tre regni, Dante-autore li rivede nella sua memo-

55 Cf. *Par.* XVIII, 82-7: *o diva Pegasea che li 'ngegni | fai gloriosi e rendili longevi, | ed essi teco le cittadi e ' regni, | illustrami di te, sì ch'io rilevi | le lor figure com'io l'ho concette: | paia tua possa in questi versi brevi!*

56 Cf. *Par.* XXX, 97-9: *o isplendor di Dio, per cu' io vidi | l'alto triunfo del regno verace, | dammi virtù a dir com'io il vidi!*

57 Esemplici in questo senso i versi di *Inf.* XXVIII, 118-20 in cui Dante, nel raccontare il primo, straordinario impatto visivo con la figura senza testa di Bertran de Born,

ria, e vuole che anche noi lettori vediamo nella nostra immaginazione quel che ha visto lui, o almeno che ci approssimiamo a vederlo tramite gli *exempla* che il poeta ci offre, in attesa di poterne fare esperienza diretta.⁵⁸ Se la *Commedia* è una trascrizione fedele di quanto Dante serba nella sua memoria, che a sua volta è il risultato di un'esperienza sensibile al contempo corporea⁵⁹ e intellettuale, come tutte le esperienze visive e conoscitive, allora il lettore può far leva sullo stesso meccanismo per comporre i fantasmi delle proprie esperienze passate e approssimarsi a quella di Dante: per questo in almeno due passaggi Dante fa esplicitamente appello alla memoria e all'immaginazione del lettore. Il primo è il canto XVII del *Purgatorio*, già menzionato per il suo discorso sul rapimento dell'*immaginativa* di Dante-personaggio (§ I.4.2.2), e che si apre con la descrizione della sua percezione della cornice degli iracondi. In questi versi il poeta chiede a chi legge di ricordare un'esperienza che probabilmente ha fatto, quella della nebbia che progressivamente si dirada e permette di rivedere il sole; se il lettore sarà capace di rievocare questi fantasmi nella sua memoria, la sua immaginazione, il suo occhio interiore, gli permetterà di vedere quel che Dante ha visto grazie all'analogia tra le due esperienze:

ricorditi, lector, se mai ne l'alpe
 ti colse nebbia per la qual vedessi
 non altrimenti che per pelle talpe,
 come, quando i vapori umidi e spessi
 a diradar cominciansi, la spera
 del sol debilmente entra per essi;
 e fia la tua imagine leggera
 in giugnere a veder com'io rividi
 lo sole in pria, che già nel corcar era.
 (*Purg.* XVII, 1-9)

Questa esperienza sensibile viene poi ribaltata, nei versi successivi, dalla visione interiore che si produce nell'*immaginativa* di Dante,

salda la visione del protagonista con la memoria del poeta: *io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, | un busto senza capo andar sì come | andavan li altri de la trista greggia.*

58 Cf. Wlassics 1973, 503: «pochi narratori sono così costantemente consapevoli come Dante dell'attenzione del lettore; pochi tanto consapevoli del fatto che una storia non può essere raccontata, ma solo ricreata nella mente altrui. Condizione prima di questa ricreazione è il creare la creatività, per così dire, in quella mente, sforzando il lettore a "concreare" con il narratore. Blaise Pascal osservò, in un *a parte* luminoso delle *Pensées*, che un'idea propria ha sempre in noi più forza e vita che non l'idea trapiantata dall'animo altrui. Le ignoranze e le congetture di Dante hanno proprio questo effetto: sono inviti alla collaborazione, al completamento mentale del lavoro fantastico».

59 Come quella di Enea, che «*corruttibile ancora, ad immortale | secolo andò, e fu sensibilmente*» (*Inf.* II, 13-14).

questa volta senza alcun contatto con la realtà esterna e anzi strapandolo a quella realtà; il contrasto tra i due tipi di esperienza – sensibile e comune la prima, puramente interiore e straordinaria la seconda – conferma la grandissima varietà di declinazioni che Dante attribuisce al problema esperienziale. Come si diceva, sono numerosi gli appelli al lettore⁶⁰ perché evochi nella sua mente un'elaborata immagine, frutto della composizione dei fantasmi di esperienze precedenti, al fine di avere *quasi l'ombra*, cioè il *phantasma*, della vera esperienza di Dante:

imagini, chi bene intender cupe
 quel ch'i' or vidi – e ritegna l'image,
 mentre ch'io dico, come ferma rupe –,
 quindici stelle che 'n diverse plage
 lo ciel avvivan di tanto sereno
 che soperchia de l'aere ogne compage;
 imagini quel carro a cu' il seno
 basta del nostro cielo e notte e giorno,
 sì ch'al volger del temo non vien meno;
 imagini la bocca di quel corno
 che si comincia in punta de lo stelo
 a cui la prima rota va dintorno,
 aver fatto di sé due segni in cielo,
 qual fece la figliuola di Minoi
 allora che senti di morte il gelo;
 e l'un ne l'altro aver li raggi suoi,
 e amendue girarsi per maniera
 che l'uno andasse al primo e l'altro al poi;
 e avrà quasi l'ombra de la vera
 costellazione e de la doppia danza.
 (*Par.* XIII, 1-21)

Per farci immaginare, per farci fare esperienza di questo incredibile viaggio, Dante ricorre spesso ad analogie particolarmente evidenti, quasi grafiche, e non ce le presenta come un espediente a cui ricorrere il poeta per farsi capire dai suoi lettori, ma come una somiglianza che è venuta in mente al pellegrino nel momento stesso in cui faceva esperienza di un dato fenomeno:

dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
 movesi l'acqua in un ritondo vaso,
 secondo ch'è percorso fuori o dentro:

60 Gli appelli al lettore sono un tema particolarmente caro alla critica dantesca, da Spitzer e Auerbach in poi; cf. almeno Ledda 2002, 117-58, con discussione della bibliografia; Ferrara 2016, 173-204.

ne la mia mente fé sùbito caso
 questo ch'io dico, sì come si tacque
 la gloriosa vita di Tommaso,
 per la similitudine che nacque
 del suo parlare e di quel di Beatrice,
 a cui si cominciar, dopo lui, piacque.
 (Par. XIV, 1-9)

In questi celebri versi, per esempio, Dante ci dice che dopo aver ascoltato le parole simili e complementari di Tommaso e di Beatrice gli era venuta in mente, per analogia, l'immagine dell'acqua che, posta in un vaso rotondo, si muove dal centro al cerchio o dal cerchio al centro a seconda di dove sia *percossa* il vaso. In più di un passo il poeta racconta di altre analogie con il mondo terreno che vengono *a mente* al personaggio durante la sua esperienza oltremontana; si tratta di analogie non solo visive, ma anche uditive.⁶¹ Questa concezione dell'analogia è centrale nella teoria epistemologica riassunta nelle pagine precedenti, in cui la conoscenza era rappresentata come «graduale 'estrazione', per cernita del simile e scarto del dissimile, del materiale sensibile» (Stabile 2007, 20): si tratta di una teoria radicata appunto nel principio già greco della *similitudo*, «per cui solo il simile può conoscere il simile» (21), e corroborata dall'antropologia cristiana, secondo cui l'uomo e il creato sono *imagines Dei*, a sua volta tradotta nell'ermeneutica tipologica della Bibbia (20-2).

4.2.5 La similitudine che nacque

L'analogia è dunque tanto un modo della percezione e della comprensione, quanto un modo dell'espressione, e unifica la dimensione sapienziale e morale dell'opera, così centrale, con quella poetica e retorica. L'analogia, sensibile e linguistica, è l'unico strumento con cui Dante, legato ancora al corpo e dunque ai sensi, può cogliere la struttura e la natura del *Paradiso*, e con cui può parlarne al lettore. Se l'uomo ottiene la sua conoscenza tramite quell'astrazione delle forme dalla materia che produce i fantasmi, cioè le immagini, l'esperienza pedagogica concessa a Dante dalla grazia divina deve realizzare il processo inver-

⁶¹ Cf. i seguenti passi danteschi: *io mi rivolsi attento al primo tuono, e 'Te Deum laudamus' mi pareva | udire in voce mista al dolce suono. | Tale imagine a punto mi rendea | ciò ch'io udiva, qual prender si suole | quando a cantar con organi si stea; | ch'or sì or no s'intendon le parole* (Purg. IX, 142-5); *quando colui che tutto 'l mondo alluma | de l'emisperio nostro si discende, | che 'l giorno d'ogne parte si consuma, | lo ciel, che sol di lui prima s'accende, | subitamente si rifà parvente | per molte luci, in che una risplende; | e questo atto del ciel mi venne a mente, | come 'l segno del mondo e de' suoi duci | nel benedetto rostro fu tacente; | però che tutte quelle vive luci, | vie più lucendo, cominciaron canti | da mia memoria labili e caduci* (Par. XX, 1-12).

so, calando le realtà immateriali e invisibili del regno celeste in una realtà sensibile da cui il pellegrino possa derivare un fantasma: è proprio questo che, come abbiamo visto (§ I.4.2.1), Beatrice spiega nel IV canto del *Paradiso*. Questo meccanismo semiotico non riguarda solo la scrittura allegorica, bensì ogni forma di significazione: nella teoria linguistica di Dante, il linguaggio è la facoltà che permette all'essere umano di esprimere tramite un *signum* ciò che concepisce nella propria mente, comunicandolo così agli altri; tale segno è - e non può che essere - al contempo sensibile e razionale, dal momento che solo tramite i sensi l'uomo può intrattenere una relazione conoscitiva con la realtà al di fuori di sé, e che d'altra parte la produzione e interpretazione del segno necessitano della ragione, che gli attribuisce un significato *ad placitum*.⁶² La facoltà razionale, in altre parole, attribuisce ai suoni vocali - o ai grafemi scritti - un significato che non è a essi immanente, ma che deriva dal concetto intellettuale che l'uomo custodisce nella propria fantasia, a sua volta fondato su un'immagine sensibile interiore; per questo la componente razionale del *signum* è determinata dall'arbitrio dell'uomo, «artefice del suo linguaggio» (Nardi 1949, 167).

Per chiudere il cerchio, l'astrazione che l'intelletto esercita sui fantasmi delle cose particolari, elevandoli a idea universale, è un processo di incarnazione dell'intelletto nella fantasia, che riproduce sul piano conoscitivo il processo di incarnazione dell'anima nel corpo. L'esperienza che Dante fa nel suo viaggio oltremondano deve incarnarsi nella sua memoria e nel suo linguaggio, segno sensibile di una realtà razionale, prodotto di quella reificazione di una realtà puramente spirituale che è stata realizzata per discendere ai limiti epistemologici dell'uomo ancora corporeo, e dunque vincolato ai sensi. La *translatio* è lo strumento ideale per questo processo di reificazione di una realtà spirituale e celeste in una manifestazione sensibile (a beneficio del pellegrino), di astrazione e memoria (nel passaggio da personaggio a poeta) e di nuova reificazione, questa volta verbale, compiuta dal poeta a beneficio del lettore; è lo strumento ideale perché il funzionamento della metafora risulta fondato sull'analogia, che garantisce anche le altre fasi del processo di cui abbiamo ricostruito le tappe. Come abbiamo già visto, infatti, nel sistema aristotelico-tomista l'immagine o somiglianza dell'oggetto visibile è il mezzo di cui si serve la vista per vedere; la somiglianza dell'oggetto intelligibile, vale a dire l'idea, è la forma di cui si serve l'intellet-

⁶² Cf. *DVE* I, III, 2-3: *oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquid rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum.*

to per intendere; e infine, l'immagine o somiglianza è la forma di cui si serve il linguaggio per esprimere qualcosa di cui non abbiamo fatto esperienza diretta, e per cui dunque non abbiamo a disposizione un linguaggio referenziale (Imbach, Putallaz 1997). Così se Dio ha impresso la sua forma nel creato, e se la conoscenza funziona come progressiva estrazione di questa forma, il linguaggio ritraduce in una nuova, demiurgica creazione ciò che la mente ha esperito e compreso; il vettore di tutto questo movimento è la *similitudo*, che garantisce tanto la neoplatonica catena dell'essere e l'altrettanto neoplatonica figuralità dell'*integumentum*, quanto la teoria aristotelica e scolastica dell'*abstractio*. Come riassume Stabile (2007, 27), «a guardar bene ciò che garantisce il costante e conversivo succedersi di *expressiones-impressiones* da Dio alla realtà, dalla realtà alla visione, dalla visione alla mente e dalla mente nuovamente a Dio è la funzione di simbolo e il connesso contenuto intenzionale della *species*».

La saldatura tra visione, conoscenza e linguaggio non è certo sconosciuta al Medioevo: proprio come la vista era considerata un'inevitabile ma imperfetta mediazione nel processo epistemologico, così il linguaggio, indebolito dalla *confusio linguarum* postbabelica, appariva come uno strumento solo parzialmente adeguato per lo sviluppo della conoscenza razionale, per la comunicazione tra uomini e soprattutto per il discorso su Dio; in questo quadro, l'allegoria veniva perciò paragonata alla visione e intesa come veicolo capace di mediare tra microcosmo e macrocosmo, come linguaggio che può sì veicolare significati elusi dal linguaggio letterale, ma anche risultare ingannevole (Akbari 2004, 4-10). Anche la metafora, da Aristotele in poi, è considerata uno strumento che, rendendo l'astratto visibile, permettendo di cogliere somiglianze tra oggetti diversi ed esprimendo ciò che resiste al linguaggio letterale, contribuisce all'apprendimento, alla memoria e alla comunicazione. Tra XII e XIV secolo l'influenza dell'ottica sull'epistemologia e sulla teoria letteraria diffonde una visione del mondo scientificamente giustificata ed enfatizza la natura essenzialmente analogica della conoscenza; questa nuova convinzione permea le allegorie neoplatoniche del XII secolo, con importanti ricadute sulla letteratura dei secoli successivi, incluso Dante.

Un poeta certamente noto a Dante come Alano di Lille aveva elaborato una rivendicazione cruciale di creatività poetica che può aver legittimato Dante ad affidarsi al potere creativo dell'analogia e del linguaggio figurato: secondo Alano, non solo facciamo ricorso alle immagini per concepire il divino, ma la natura divina stessa concepisce il mondo in forma poetica; il poeta sta dunque riproducendo la natura, che a sua volta, nel generare l'uomo, imita la creazione di Dio (Dronke 1990, 30) - un'idea ripresa esplicitamente da Dante nel designare il rapporto tra l'arte umana *quasi è nepote* (*Inf.* XI, 105) rispetto alla

creazione divina.⁶³ Tale rapporto mimetico rivela che l'analogia non è un semplice meccanismo di copia, ma una modalità capace di creare significato: Boncompagno, per esempio, aveva intuito che l'uomo non si accontenta di denotare la realtà, ma è costretto a connotarla ricorrendo alle immagini, come a un impulso irresistibile della mente (Garbini 2018, 17). Nella *Rhetorica novissima*, come abbiamo visto (§ I.2.4.1), il *dictator* scrive che la *transumptio* è alla base di ogni sostituzione, di ogni metamorfosi, reggendo non solo le figure retoriche, dunque, ma anche le personificazioni, i sogni, le profezie: tutto, nell'universo, prefigura dinamicamente qualcos'altro, istituisce connessioni e, grazie a queste, trasforma tanto il figurante quanto il figurato; attraverso la *transumptio* il mondo viene ornato o spogliato, plasmato, risignificato. La *transumptio* di Boncompagno è una *transmutatio locutionum, que semper intellectum imaginarium representat* (*Rhetorica novissima* IX, 2): con la *Commedia* Dante presenta il proprio linguaggio figurato al contempo come lettura della sua esperienza e come scrittura, che non gli permette solo di rendere dicibili esperienze ultramondane altrimenti incomunicabili, ma prima ancora le inventa, modellando il proprio oltremondo in analogia con il mondo terreno da lui conosciuto. Le teorie contemporanee della metafora hanno del resto chiarito che «alcune metafore ci rendono capaci di vedere aspetti della realtà che la stessa produzione di metafore aiuta a costruire» (M. Black 1983, 39).

Umberto Eco (2012, 591-665) riteneva che il Medioevo avesse una concezione meramente retorica della metafora, la cui valenza epistemologica, conferitagli da Aristotele, era venuta a perdersi. Questo si doveva, per Eco, a tre motivi: un motivo di ordine esterno, ossia la scarsa circolazione e i problemi di traduzione che avevano condizionato la ricezione della *Poetica* e della *Retorica* aristoteliche, in cui appunto era esposto il valore conoscitivo della metafora; e poi due ragioni di ordine interno, ossia il fatto che nel pensiero medievale il linguaggio figurato da un lato era associato quasi esclusivamente a Dio, che ha disseminato nel mondo creato segni della sua gloria che l'uomo può solo interpretare, e dall'altro era ritenuto uno strumento inadeguato tanto quanto quello letterale per parlare di Dio. Il IV canto del *Paradiso*, che spesso viene letto come semplice giustificazione di un dispositivo pedagogico o al limite come una difesa dell'approccio allegorico di matrice esegetica, è invece una prova del valore epistemologico che per Dante è fondamentale attribuire al linguaggio figurato e dunque alla propria poesia. È vero, come sostiene Eco, che nel Medioevo si riteneva che fosse Dio a parlare tramite figure, ed è proprio questo che sta accadendo nel brano dantesco: i beati,

63 Cf. *Purg.* XI, 97-105: «*Filosofia*», mi disse, «a chi la 'ntende, | nota, non pure in una sola parte, | come natura lo suo corso prende | dal divino 'ntelletto e da sua arte; | e se tu ben la tua Fisica note, | tu troverai, non dopo molte carte, | che l'arte vostra quella, quanto pote, | segue, come 'l maestro fa 'l discente; | sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote».

la cui volontà è interamente conforme a quella di Dio, si dispongono lungo i cieli *per far segno* (*Par.* IV, 38) a Dante. È vero, come sostiene Eco, che il linguaggio figurato è comunque inadeguato per parlare pienamente di Dio e dei misteri celesti, ma Dante non rinuncia a questa sfida, e nonostante il frequente ricorso al *topos* dell'ineffabilità la sua poesia arriva a raccontare quasi ogni aspetto di questo incredibile viaggio;⁶⁴ non è una poesia fatta di simboli e figure che fanno quel che possono per rimediare agli insuperabili limiti umani, ma è una poesia fatta di simboli e figure che rispecchiano i modi con cui l'uomo, fatto di anima e corpo, arriva a conoscere, celebrando così la perfezione dell'anima umana, quella della ragione, che si esercita appunto nel desiderio della conoscenza.

Tommaso d'Aquino aveva ribadito che la conoscenza umana comincia solo dai sensi, e che all'uomo ancora immerso nel corpo non è dato conoscere Dio per essenza; per questo, secondo il domenicano, è appropriato che le Scritture trasmettano gli argomenti divini e spirituali tramite un'analogia con quelli corporali, assecondando la natura irrimediabilmente empirica e sensibile di ogni conoscenza umana. In molti ricordano che Tommaso aveva una pessima opinione delle metafore, ma anche questo pregiudizio dev'essere probabilmente attenuato: nell'esegesi tomista il concetto di *translatio*, mutuato dalla retorica classica, diventa il tramite per un doppio procedimento: innanzi tutto quello per cui il messaggio divino trascendente è tradotto in un testo umano, con un movimento discendente che va verso l'uomo (proprio come nel IV canto del *Paradiso*); ma il lettore umano non si deve accontentare di questo significato umano e immediato, e deve perciò compiere il movimento ascendente inverso, tentando di trovare nella parola umana una realtà trascendente che parli di Dio (Dahan 1992). Nel *Paradiso* Dante legittima dunque il proprio uso del linguaggio figurato invocando il modello offerto da Dio e dalle Scritture e radicandolo nell'essenza e nella psicologia dell'uomo, descritta accuratamente lungo tutto il poema: la sua esperienza dell'oltremondo, corporea e spirituale a un tempo, non può che avvenire tramite *signa*, capaci di lasciare un'*ombra* nella sua memoria e di essere così trasmessi ai lettori, affinché questi ultimi possano ricreare nella loro immaginazione almeno un'*ombra* dell'esperienza celeste del protagonista, in attesa di poterla esperire senza mediazioni, una volta che si saranno guadagnati, anche grazie al poema, il ritorno *in patria*.

64 Come ricorda Russo (2002, 56), citando Wittgenstein, «è proprio in questa reiterata denuncia di impossibilità e di inadeguatezza che la parola trova ancora la sua forma poetica per dire l'ineffabile. Il mistero, il mistico si pongono come sfondo-limite del dicibile, ma la 'figura' del limite fa sporgere i suoi significati oltre i confini dell'esprimibile e l'ineffabilità, in quanto sfondo-limite, è assorbita nelle possibilità stesse del linguaggio. Anzi, 'inesprimibile', come ha scritto Ludwig Wittgenstein, in tal modo viene a costituire 'lo sfondo sul quale ciò che' si è 'potuto esprimere acquista significato'».

Resta lecito chiedersi se il discorso qui sviluppato sia valido solo in relazione al *Paradiso* o valga per tutte e tre le cantiche: la presenza del corpo di Dante nelle prime due è esibita di frequente, come anche le difficoltà che i suoi sensi incontrano nel percepire la realtà oltremondana; nei primi due regni, però, pare più lecito pensare che l'esperienza del *viator* corrisponda alla struttura e alle condizioni esterne e oggettive di Inferno e Purgatorio, mentre in Paradiso ciò che riceve con i sensi è congiurato espressamente per lui, per *far segno* di una realtà altrimenti diversa. Insistendo su tutte le tappe dell'itinerario conoscitivo, che si dispiega dunque in maniera coerente nelle tre cantiche, Dante garantisce continuità al racconto del suo viaggio attraverso i tre regni e alla descrizione della loro struttura, smussando le grandi discrepanze che avrebbero rischiato di crearsi nella giustapposizione tra due luoghi fisici - con rocce, fiumi, esalazioni - e una dimensione spaziale del tutto diversa com'è quella delle sfere celesti.

In questo senso la *Commedia* punta a realizzare l'ambiziosa operazione promessa dall'epistola a Cangrande: la fusione di poesia e dottrina. Si attua così al massimo grado l'interazione di linguaggio artistico ed autoesegesi che abbiamo visto all'opera in tutta la carriera di Dante: anche la *Commedia*, per quanto abbandoni la forma del prosimetro, è un testo in qualche modo glossato, in cui le invenzioni figurative sono spiegate e razionalizzate. Ma si compie così anche quella grande costante della scrittura dantesca che abbiamo più volte intravisto in queste pagine, ossia la tensione tra una parola trasparente, che ambisce ad aderire alla realtà con la massima fedeltà, e una parola colorata, che manifesta non solo la perizia tecnica del poeta, ma anche la sua volontà di agire sul mondo attraverso la scrittura, di guidare le interpretazioni, di creare addirittura un poema che possa rimuovere gli uomini dalla miseria e condurli verso la beatitudine.⁶⁵ La tensione, in altri termini, tra ermeneutica, ossia interpretazione, e retorica, ossia produzione.

65 Con le belle parole di Ciccutto (2017, 160-1): «compito della nuova poesia sarà quello di andare verso il linguaggio dell'alta fantasia' che non è quello dei procedimenti transuntivi, delle metafore visualizzanti, dei complessi costrutti sintattici e delle arti retoriche di alto profilo; è invece quello del portare il *trasumanar* dentro le parole poetiche e non, attingere il linguaggio di Adamo che sarà modello della fusione perfetta di *res* e *signa* ad esempio della figurazione dell'aquila di *Paradiso* XX, da intendersi quale esempio di scrittura figurale i cui segni sono le anime stesse e dove finalmente si scopre abolita la differenza tra realtà e artificio linguistico, giusta nell'invenzione mirabile della *lingua come di per se stessa mossa*».